

Il codice arcadico ovvero Venus magistra vitae

1

Quando, nell'ottobre del 1749, l'Accademia di Digione sollevò pubblicamente la questione „se il ristabilimento delle scienze e delle arti avesse contribuito a purificare i costumi“, un interlocutore praticamente sconosciuto rispose in maniera imprevista¹. Probabilmente l'Accademia dava per scontato il consenso intorno al grande progetto dell'Illuminismo. Ma Rousseau divenne celebre perché, ribaltando i termini della questione, suggeriva che, a grandi linee, al massimo grado di raffinatezza culturale consegue un livello minimo di virtuosità. Una „barbarie della riflessione“ era il pronostico formulato quasi allo stesso tempo anche da Giambattista Vico a proposito di una cultura della ragione giunta al culmine del suo sviluppo². Ma comunque incontestato rimaneva l'illuministico movente centrale: come giungere a una felicità umanamente possibile. Essenzialmente si trattava quindi di individuare il percorso giusto. In realtà, già nel suo primo Discorso, Rousseau lascia intendere in quale parte della natura umana egli ritenga di trovarla (*cœur*). Ma in questa fase è ancora impegnato a dimostrare soprattutto come la moderna storia della civiltà abbia condotto l'uomo a una condizione di improprietà esistenziale. Il comportamento calcolatore dello spirito (*esprit*) si è imposto in maniera 'depravante' sul sentire naturale del corpo (*corps*). Un processo, questo, inaugurato già dalle grandi civiltà del mondo antico. Umanesimo e Rinascimento, prendendo le mosse dall'Italia e culminando nel

¹ J. J. Rousseau, «*Discours sur les sciences et les arts*», éd. F. Bouchardy; in: *Oeuvres Complètes*, eds. B. Gagnebin/M. Raymond, Paris 1964 (Pléiade); vol. III, pag.1-30. Cf. P. Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997 (mimesis 29); pag.171 segg.

² G. Vico, *Autobiografia/Poesie/Scienza Nova* a.c. di P. Soccio, Milano (Grandi libri Garzanti 287) ²2000; § 1102. - Cf. W. Wehle, „Sulla vetta di una ragione abissale; G.B. Vico e l'epopea di una ‚Scienza Nuova‘“; in: *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a.c. di A. Battistini/P. Guaragnella, Lecce 2007; pp. 445-468.

nome dei Medici, hanno dato nuovo lustro alle scienze e alle arti. Ma nel frattempo, nell'epoca dell'Illuminismo, la 'luce' che ne emanava è evidentemente divenuta così forte da mettere ormai in risalto anche i loro lati più oscuri. Il fatto che Rousseau derivi la propria critica direttamente dal rovesciamento dello spirito dell'epoca - e argomenti di cuore, sentimento, natura e buon selvaggio, mostra come egli a sua volta non faccia altro se non utilizzare un pensiero dialettico. Nel senso di questo, egli aspirava ad essere il „primo uomo moderno“, come già seppe riconoscere Nietzsche con penetrante intuizione³. La pur prevedibile autoreferenzialità aveva tuttavia un lato sistematico di considerevole importanza. Ricondurre il problema della cultura (dello spirito) all'antropologia di sensualità e ragione, significa di fatto precludersi ogni riaggancio a un mito delle origini. E dover invece considerare la cultura come l'incessante avvio di un processo di distruzione-ricostruzione⁴. Gli archetipi paradisiaci tramandati dai miti e dalle fiabe non illustrano perciò un mondo allo stato preculturale. In essi la coscienza culturale ritrae piuttosto l'allontanamento e il distacco dalla sua vera matrice: una promessa di felicità insita nell'anelito umano verso la natura (*corps, passions*).

Per non sminuire la propria pretesa di 'modernità', Rousseau rinunciò tuttavia a corredare la sua antropologia culturale di una pertinente storia delle origini. Non gli era certo sfuggito che il modello di civiltà dell'era moderna, il Rinascimento, al culmine del proprio sviluppo dava già spazio ad una sorta di *memento vitae*, a far da contrappeso all'oneroso tributo filosofico, sociale e religioso imposto agli impulsi naturali dell'uomo. Sede eletta di questa obiezione critico-culturale era un luogo così favolosamente remoto da prestarsi in modo ideale al camuffamento dell'audace visione dell'uomo che si andava tratteggiando: l'Arcadia. La seducente ninfa e il pastore dotato di sensibilità artistica dibattono una problematica annoverabile tra le più alte conquiste del pensiero umanistico-rinascimentale. Valeva già allora quel che molto più tardi, allo zenit della sua era culturale, Nietzsche puntualizzava così: „Apparteniamo a un'epoca la cui civiltà rischia di andare in rovina ad opera dei mezzi della

³ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col Martello*, nota introduttiva di M. Montinari; traduzione di F. Masini, Milano (Adelphi) ¹⁰2007.

civiltà"⁵. Dalla sua riscoperta intorno al 1500, l'Arcadia fu in questo senso uno dei più importanti luoghi di fuga immaginari per chi era stanco di cultura e nauseato dalla civiltà. La semplicità dell'ambiente e della gente emblemizza la contropesi, ampiamente illustrata dal Sannazaro nel prologo della sua *Arcadia*, che una vita in armonia con la natura sia più appagante del più alto stile di vita culturale. L'Arcadia dunque ha decisamente ricollegato la moderna questione della cultura alla natura, la quale d'altro canto può manifestarsi solo attraverso l'elaborazione fattane dalla cultura stessa⁶. Quindi Rousseau riprende radicalizzandolo un ormai consolidato modello di civiltà. Nel suo *Essai sur l'origine des langues* (1750segg.) egli svela infine i collegamenti con l'anticipazione antropologica dell'Arcadia - ma solo per liberare quest'ultima dalla sua condizione di puro ideale e trasporta invece in un modello storico-culturale progressistico. All'interno di questo, essa indica lo stadio intermedio, pastorale, che conciliava armonicamente in sé quello precedente dell'animalità e quello successivo del predominio strumentale della ragione⁷. Ciò che in origine il Rinascimento e il Classicismo avevano presentato come un idillio dell'uomo, rinato dallo spirito e dalle lettere dell'antichità, doveva ora sostenere le aspettative di un ideale storico-culturale. Di fronte a un simile onere, non gli restava che ritirarsi sotto la pergola o nel verde.

Al confronto, l'Arcadia dell'era moderna era di un realismo addirittura paradossale. Gli autori, il pubblico, gli stessi pastori, sapevano perfettamente di trovarsi in visita in un paese inventato⁸. La consapevolezza di aver a che fare con una finzione, era una componente stabile della finzione medesima. Di per sé, dunque, non era (ancora) parte della storia culturale, ma per l'appunto un luogo

⁴ Geyer, *Entdeckung*, op. cit., pag. 164/5.

⁵ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Roma (GTE Newton) 2006, p. 203.

⁶ Cf. p.e. E. Cassirer «Naturbegriffe und Kulturbegriffe»; in: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, Darmstadt 1994; pag. 56-86.

⁷ *Essai sur l'origine des langues*, éd. J. Starobinski, Paris 1990 (folio); Cap. IX; pag. 98 segg.

⁸ Cf. W. Wehle, "Arkadien - eine Kunstwelt" ('Il paese d'Arcadia, un mondo artificiale'); in W. Stempel/K. Stierle (a.c.di), *Pluralität der Welten - Aspekte der Renaissance*, München 1987 (Romanistisches Kolloquium IV); pag. 137-166. – Maria Corti, "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro"; in: id., *Metodi e fantasmi*, Milano (Feltrinelli) ¹1969; p. 281-304.

eccellente per scoprire nella cultura una predisposizione peculiare a plasmare la storia. Ben diversa è perciò la risposta di questa Arcadia alla questione che Rousseau o Vico, Herder e Kant sollevarono in seguito in suo nome.

All'epoca, in seno a una società rinascimentale che, se da un lato esaltava la creatività dell'uomo, lo frenava nel contempo sul piano religioso e politico, l'(apparentemente) ingenuo paese di sogno dei pastori e delle ninfe proponeva, per così dire, una terza visuale antropologica. Collocandosi tra l'impulso vitale della creatura e un rigoroso autodominio, consentiva ai suoi frequentatori di rappresentare sullo sfondo di questa civiltà ciò che - dal suo angolo visuale - travalica le sue competenze: l'idea di una felicità che la natura - umana - persegue e dispensa spontaneamente. In che modo però darle ancora un rilievo, in un presente che ha scartato, come illusione irripetibile, un simile ritorno alla natura? Ormai l'unica possibilità reale è di dare una forma alla propria nostalgia. Ma proprio in ciò risiede una delle più audaci intuizioni degli Arcadi: nelle condizioni dettate dalla civiltà, un ritorno alla natura può avvenire solo per via culturale. Perciò l'intimità con la natura dei moderni è necessariamente frutto di un'evocazione artificiosa - artistica. Alla perdita reale di immediatezza si può supplire al massimo con una rappresentazione estetica. Per inciso, non ci volle molto prima che questa dirompente fiducia nella capacità cognitiva dei sensi soccombesse di nuovo a un disciplinamento intellettuale: quello della Controriforma. E fu solo sotto le spinte liberatorie del pensiero romantico e idealista che questa pista venne nuovamente ripresa.

Tanto allora che in seguito, per poterla seguire bisognava chiarire in partenza due questioni fondamentali. La prima: che lingua parla la natura? E in che modo tradurla nell'idioma sovrano del logos senza farla ammutolire? In secondo luogo: il lato animale della natura umana essendo generalmente demonizzato, ogni richiamo in proposito risultava estremamente bisognoso di legittimazione. A quale contesto - umano - erano riconducibili i segnali trasmessi dalla sensualità? Questi interrogativi accompagnano la fase iniziale dell'Arcadia. Che essa eviti una formulazione concettuale e preferisca rivolgersi alla vista, all'udito e al bagaglio culturale, non ha a che fare soltanto con la strategia camuffatoria della poesia, che in tal modo si sottrae a un fastidioso esame delle

proprie intenzioni. Piuttosto, l'esordio discorsivo costituisce già di per sé una risposta e quindi una via di accesso.

2

La ,scoperta' di questo paese di fantasia avvenne in due tempi. Materialmente, con la rinascita del genere bucolico. Dante, Petrarca e i loro corrispondenti, ripresero un'antica situazione retorica in cui, sotto il manto dell'idillio e l'autorità di Virgilio, si dibattevano in forma allegorica temi sociali e poetici.⁹ Le opere giovanili del Boccaccio, come l' *Ameto* e il *Ninfale fiesolano*, mantengono questo indirizzo allegorico. Una significativa innovazione è tuttavia rappresentata dall'incremento della componente performativa: già in questa sede, i minimi accenni scenici - pastore; boschetto; canti - vengono consolidati in una cornice teatrale e dedicati al dramma *par excellence*, quello che da sempre si rispecchiava nell'immagine della natura: l'amore. Ma ci sarebbe voluto ancor più di un secolo, prima che la materia pastorale riuscisse a liberarsi dalle pastoie allegoriche e venisse presa in considerazione come tematica autonoma. Ciò avvenne programmaticamente nell'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro¹⁰. Le incongruenze e i ripensamenti del testo hanno il vantaggio di conservare ancora le tracce della genesi di questa pastorelleria arcadica, che l'accademico napoletano, a partire dagli anni Ottanta del secolo quindicesimo, andò progressivamente sviluppando sulla base delle proprie ecloghe colte¹¹. Nulla lasciava prevedere che questa *Arcadia* sarebbe divenuta, per numero di edizioni, ristampe e risonanza a livello

⁹ Ripresa ritracciata adeguatamente da K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jh., von Dante bis Petrarca*, München 1983. Per uno sguardo prospettico sull'*Arcadia* cf. M. Corti, *Metodi e fantasmi*, op.cit., pag. 305 segg.

¹⁰ Ed. scelta: J. Sannazaro, *Arcadia*; a.c. di F. Ersparmer, Milano (Mursia)⁵ 1998 (GUM, nuova serie 131), con bibliografia dettagliata. Le citazioni seguenti si riferiscono a questa edizione.

¹¹ Per l'introduzione alla precedente poesia agreste e al progressivo superamento nell'opera dei contorni bucolici cf. E. Saccone, «L'*Arcadia*: Storia e delineamento d'una struttura»; in: *Il soggetto del Furioso e altri saggi*, Napoli (Liguori) 1973; pag. 9-64; e, complessivamente, G. Villani, *Per l'edizione dell'«Arcadia» del Sannazaro*, Roma 1989 et id., "Jacopo Sannazaro"; in: *Storia della*

europeo, il bestseller del Cinquecento¹². Nessun'altra opera incontrò un simile favore. Ciò appare tanto più stupefacente se si considera che il suo contenuto era assolutamente obsoleto: un bagaglio di citazioni di modelli antichi; innocuo e accademico rispetto alla rutilante scenografia dei poemi cavallereschi; molto lontano dagli interessi di cortigiani e patrizi. Ma quali urgenti questioni vi individuarono, malgrado tutto, sia i contemporanei che i successivi lettori del Sannazaro?

Per penetrare il velo della finzione, è necessario comunque un senso letterale di nuovo genere, non già il rudimentale esercizio di percezione arcadico. Non si tratta più di soffermarsi soprattutto su un *sensus moralis* essenzialmente sovrapposto ai segni - scritti o dipinti, bensì che risiede primariamente negli stessi: il testo dell'*Arcadia* fa perciò tutt'uno con il proprio contesto. Per prevenire generiche locuzioni allegoriche, impiegate indifferentemente ad uso genealogico, politico, poetico, morale, encomiastico, il rapporto intercorrente tra le parole andava intensificato in modo tale che il loro addensamento sintagmatico impedisse una precipitosa comprensione paradigmatica. Nel prologo e nell'introduzione al primo capitolo dell'*Arcadia* si radunano tutti i pertinenti motivi bucolici, a suo tempo già riassunti in un repertorio da Filenio Gallo (*Safira*), e successivamente da Boccaccio: lo scenario mitico dei monti impervi e remoti del Peloponneso come cornice della proiezione; sulle pendici il grazioso boschetto; la selva amena, con i suoi giochi di luci e ombre, bella già di natura come un orto botanico¹³; la sorgente in mezzo al prato fiorito; e il tutto in condizioni meteorologiche così gradevoli da far presumere una perenne primavera: un vero e proprio trionfo della natura.

In più, il personale arcadico: i pastori amanti delle arti con le loro greggi ornamentali; le ninfe cacciatrici, belle e sfuggenti, e il momento eccitante dell'amore; e tutt'intorno un'armonia di canti, di flauti, echi, mormorii di ruscelli

letteratura italiana, dir. E. Malato; vol. III, Roma (Salerno) 1996; p. 763-784.

¹² Ed. Ersparmer, «Introduzione», pag. 27.

¹³ Vistosi gli accostamenti con le celebri «Stanze per la giostra» di Angelo Poliziano; I, 82 segg. (Ed. in: *Stanze/Orfeo/ Rime*, a.c.di S. Marconi, Milano [Feltrinelli] ¹1981; pag. 107).

e vento¹⁴. L'Arcadia è, non da ultimo, anche un evento sonoro, una vasta sinestesi di vista e udito. Ma è solo con il Sannazaro che questo sommario di requisiti si trasforma in un evento arcadico. La sua prima *inventio* consistette nell'elevare quelli che fino ad allora erano stati semplici oggetti pastorali, a soggetto della rappresentazione: accordandogli di entrare in gioco in prima persona. Dietro a ciò si cela niente di meno che un'epifania topologica. Sannazaro aveva avvertito la consonanza figurativa con la natura dei topoi letterari di cui si serviva da tempo, comprendendo che, visti nel loro insieme, essi formano un'ininterrotta e omogenea topografia. Così, delle secondarie indicazioni retoriche di luogo si compongono in un paesaggio, per così dire, autoportante. L'Arcadia non è più un miraggio mitico, bensì una figurazione manifesta, addirittura una presenza, in quanto riferibile alla natura *tout court*, dalla quale in ogni momento è possibile far emergere il bel quadro arcadico. E soprattutto: acquisisce lo status del sovratemporale e del primigenio. L'occhio, la sensibilità per la natura si risvegliano dunque culturalmente, attraverso le arti. Il Sannazaro non si limita tuttavia a omogeneizzare, ma dispone al contempo la sua paesaggistica letteraria in forma di dittico. Da una parte il *locus horribilis*: un ambiente montano impervio e nemico, popolato di bestie selvatiche e di satiri, che testimonia del lato animale della natura. Dall'altra l'amenò boschetto arcadico, che ne esprime l'aspetto rassicurante e conciliante. Ma ciò che presta al quadro una terza dimensione, e quindi anche una spazialità, è in ultima analisi la presenza della ninfa e del pastore.

Il problema di una determinazione, teorica e fenomenologica dello 'spazio', ha trovato, specialmente nel ventesimo secolo, risposte che parrebbero ricalcate proprio sul modello dell'Arcadia. Stabilito che una percezione non può sussistere separatamente da un percipiente, la finzione di uno 'spazio assoluto' come 'contenitore' diveniva insostenibile¹⁵. Di qui la tesi, ad esempio di Cassirer¹⁶, che la spazialità non sia un dato di fatto, ma una forma simbolica. Essa

¹⁴ Ed. Erspamer, pag. 53-58 («Prologo» e prima prosa).

¹⁵ Cf. M. Ott, «Raum - ein heterogenisierender Relationsbegriff»; in: *Ästhetische Grundbegriffe* (a. c. di K. Barck et al.), Stuttgart/Weimar 2003; vol. V, pag. 113 segg.; qui pag. 139 segg.

¹⁶ In proposito E. Ströker sviluppando un dibattito storico: *Philosophische*

nasce quando colui che guarda si pone in rapporto ad altre compresenze e memorizza delle costellazioni spaziali ricorrenti. Che questo processo venga nel frattempo ridotto di preferenza alla percezione fisica, ha molto a che fare con la crisi del soggetto moderno, dato per morto da critici come Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan, Derrida, o da esponenti del *nouveau roman* come Robbe-Grillet. È quindi intorno alla sua, apparentemente meno sospetta, fisicità che la spazialità si costituisce¹⁷. Ma si estende a spazio vitale soltanto al di là dei suoi dati topografici: attraverso il movimento di questo percipiente. È solo tramite questo che si creano distanze, passaggi, vicinanza e lontananza, intimità e estraneità, identità e alterità .

E lo stesso avviene anche nell'Arcadia. Sono i pastori, rapsodi inquieti che inseguono tra lamenti e sonate le ninfe irresistibili ma sfuggenti, a far sì che in questo ambiente si sviluppi un senso dello spazio. È vero che il movimento in sé parte dalla donna. Come creatura del bosco e dell'acqua, già per la sua provenienza mitica essa si inserisce perfettamente in un paesaggio arcadico stilizzato. Ma è soltanto nella visuale dei pastori che si palesa il suo vero potenziale dinamico. A mettere tutti in subbuglio, infatti, sono Venere e *amor* - la prima delle passioni umane, come insegna la retorica, - non più la moralmente temuta *superbia*, ancora al centro del poema dantesco. Con la presenza fisica della donna, viene liquidata ogni biografia estetizzante dell'amor cortese, nella scia di una Beatrice, Laura o Fiammetta. Nell'Arcadia, in sostanza, la posta in gioco è l'appagamento amoroso. Significativamente, la ninfa scorrazza per prati e foreste, non da ultimo perché il pastore (e il satiro), a dispetto della sua ritrosia, vogliono acquietarla in un abbraccio per placare la violenta eccitazione suscitata dalla sua grazia. Imprimono quindi un dinamismo allo scenario arcadico per trasmettere un'idea di spazi di manovra interiori.

Untersuchungen zum Raum, Frankfurt/M. 1977.

¹⁷ Sostenuto in particolare da M. Merleau-Ponty. Cf. *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, pag. 280 segg.

Questo intento è ampiamente supportato su un altro fronte. La mobilità dei personaggi comportava la necessità prospettica di regolarne i movimenti in un processo di ordinamento spaziale. Impiegarli semplicemente a dimostrazione di un cieco vagabondare in preda alla passione, non sarebbe una soluzione - umanisticamente - accettabile, ma solo una ripetizione dell'immagine religiosa del peccato. Anche qui Sannazaro agisce di conseguenza, conferendo al palcoscenico arcadico lo statuto di un 'mondo'. Ancora una volta adotta elementi già da tempo ricorrenti nel genere bucolico. Ma è tuttavia il primo a farne una componente organica della propria composizione. Già il prologo dell'*Arcadia* traccia uno schema di valutazione, affidandone l'esecuzione a due consolidati topoi retorici: da una parte la lode della vita semplice all'aperto, dall'altra il biasimo di quella cortigiana. La 'corte', cavalleresca ormai solo nei tornei e nelle parate trionfali, vede le proprie arti civilizzatorie svalutate a sinonimo di una vita scadente¹⁸. In questo modo l'*Arcadia*, mentre da un lato prende le distanze sul piano culturale e morale, dall'altro può anche stabilire di volta in volta un rapporto di contrapposizione con uno - schematizzato - presente. A ben vedere, ciò si era andato profilando già nel *Ninfale* di Boccaccio, e in misura ancora maggiore nelle *Stanze per la Giostra* di Angelo Poliziano (1475)¹⁹. Ma mentre queste rifornivano città e signori di - encomiastici - miti delle origini, il Sannazaro associa per primo circostanze arcaiche e contemporanee in una contropartita storico-culturale. È questo il suo vero obiettivo. Il pastore Sincero, controfigura dell'autore, era fuggito dalla civiltà abbandonando Napoli, e alla fine vi aveva fatto ritorno. Ma tra la semplicità della vita arcadica e l'arte cortigiana della simulazione c'è una distanza abissale. Il paese pastorale sostiene audacemente di poter venire a capo della precaria natura dell'uomo meglio di quanto farebbe un contesto urbano ('Prologo'), dove si pretende di disciplinarla agitando gli spettri della persecuzione di eretici, caccia alle streghe, inquisizione, tortura, rogo, eccessi

¹⁸ *Arcadia*, «Prologo» (op. cit. pag. 53/54) evocata nella contrapposizione di cultura sonora cortese e naturale. A Sannazaro interessa la motivazione di un linguaggio colto della vita semplice.

¹⁹ Op. cit., *Stanze/Orfeo/Rime*, pag. 79 segg. Evidente dal momento in cui Giuliano scorge la ninfa della sua vita (st. 43 segg.) ed è indotto a un significativo trasferimento: dalla corte all'*Arcadia*.

penitenziali, assassinio, esilio, messa al bando, esproprio dei beni. A questa economia dittatoriale, che vuol sottomettere il corpo per dominare lo spirito, l'Arcadia contrappone la mansueta ecologia della *pietà*: i pastori si richiamano incessantemente a lei come al supremo valore del loro senso comunitario. E mai fu evocata con accenti più imploranti e sentimentali che nell'*Aminta* del Tasso (IV, 1).

Ma l'Arcadia acquista una sua dimensione di universo autonomo da un'ulteriore angolazione. Il credo dei pastori sta anche in una tacita, raramente rilevata corrispondenza con quell'altro progetto di un 'mondo' che, in maniera diversa, si propone come migliore di quello attuale. Qui la miseria denunciata con il biasimo della corte, è attaccata per così dire dall'opposto versante antropologico. Come l'Arcadia, anche questo è un mondo d'invenzione. Vicino alle reali condizioni di vita, ma non veramente raggiungibile, elabora a sua volta elementi antichi per costruire un mondo ,moderno' particolare: *Utopia*. I suoi architetti sostengono che anche qui la miglior soluzione per la natura umana sarebbe di affidarne il principio edonistico, la fonte della sua *felicitas*, alla custodia della ragione, razionalizzandolo pienamente²⁰. L'uomo è sottoposto preventivamente a un regime dietetico che ne tiene a bada le brame imprevedibili. Si pensi in proposito agli attacchi repentini di Amore.

Sotto il profilo storico-culturale, quindi, Arcadia e Utopia sono strettamente legate. Entrambe fanno riferimento a un ordinamento cortigiano e corporativo, in cui ideale e realtà divergono come il diamante dal vetro (*Aminta*, I, 2; v. 495segg.). Entrambe si pongono la questione della felicità e tentano di risolverla in una prospettiva antropologica: facendo ritorno alle più intime predisposizioni dell'uomo. Illustrano due modelli di socializzazione alternativi: l'uno - arcadico - punta sulla compassione della natura umana; l'altro - utopico - su una rigorosa previdenza sociale, che non lascia alcuno spazio agli istinti naturali. Nell'ottica di Utopia, quindi, l'Arcadia appare a sua volta un'utopia, anzi una controutopia. Anche per questo i coevi, pur coltivando fantasticherie di evasione nel mondo pastorale, non intendono appagare la loro nostalgia di natura

²⁰ Cf. *Der Utopische Staat. Morus, Campanella, Bacon*; trad., bibl. e comm. di K. J. Heinisch, Reinbek⁴1966 (Rk 68/9); pag. 70 segg.

nella natura stessa. Un'apertura in tal senso avverrà soltanto con la cultura della sensibilità del diciottesimo secolo, come controreazione a un *esprit de système* (Rousseau) che, da allora, ha consentito l'affermarsi sul piano culturale di tanti utopismi.

Lo scenario pastorale si colloca dunque programmaticamente nel grande trittico delle proiezioni mondane. È molto probabile infatti che anche la stessa ideologia cavalleresca dell'Italia fosse sentita come una finzione e messa in scena nei trionfi, tornei e nelle feste di corte, come stratagemma per legittimare una posizione di preminenza sociale²¹. Gli spettacolari allestimenti melodrammatici, tra cui si inseriva la celebrazione cerimoniale dell'Arcadia, davano luogo a un'autorappresentazione che, d'altro canto, contrastava sempre con il suo carattere illusorio. Un atteggiamento già condiviso dal Sannazaro. Per quanto importanti nella sua biografia, né Napoli né l'Arcadia si prestavano come rappacificanti oasi di rifugio. Ciò che contava era soltanto l'arte alla quale davano spunto.

Ma c'è di più. Questo inquadramento sincronico è integrato da una visuale diacronica, che assicura all'Arcadia un'origine altrettanto significativa sotto il profilo storico-culturale. Nella cornice pastorale Sannazaro incastona un ulteriore topos antico: il mito dell'età dell'oro (VI; 6. ecloga, v. 58segg.)²². I primordi della storia umana sono dipinti come un originario stato paradisiaco, in cui dei, uomini, animali e piante, tutto il continuo degli esseri viventi, agivano ancora in una perfetta e univoca armonia di intenti. Su questo sfondo, l'amenità del paesaggio e dei personaggi arcadici appare un remoto riflesso di quel mondo primigenio di intatta naturalezza. Non si presentava nel medesimo manto naturale che indossa appunto l'Arcadia, seppure indorato dal mito? Con questo riallacciamento, il rapporto di ninfa e pastore nel boschetto arcadico è richiamato a un ideale addirittura naturalfilosofico di riconciliazione e concordia interiori.

²¹ Uno sviluppo avviato presto anche in Francia, la patria dell'ideologia cavalleresca. Cf. M. Neumeyer, *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn 1998 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 89).

²² Cf. G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972; H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York 1972.

Così, mentre la pastorizia e la caccia fungono da semplice contorno ornamentale, il vero interesse ruota intorno alla questione vitale se non sia la natura stessa a sapere quale intrinseca felicità risieda nell'istinto naturale dell'amore; e se essa non sarebbe forse più congeniale all'indole dell'uomo di quanto ammesso dalle censure dell'esistenza mondana, con tutto il suo carico di tributi genealogici e sociali, indispensabili al mantenimento o alla giustificazione di famiglie, patrimonio, potere.

Ma nel quadro di un'età dell'oro si poteva prospettare una politica della natura radicalmente diversa. A quel tempo infatti:

„I lieti amanti e le fanciulle tenere/givan di prato in prato ramentandosi/ il foco e l'arco del figliuol di Venere./Non era gelosia, ma sollecitandosi/ movean i dolci balli a suon di cetera,/en guisa di colombi ognor baciandosi.“²³

L'Arcadia coltiva quindi la visione di una natura di per sé benevola nei confronti dell'uomo. Una natura che dà spontaneamente all'uomo ciò che desidera - a patto che egli a sua volta desideri solo ciò che essa gli dà. L'età dell'oro non prospettava dunque un edonistico libertinaggio amoroso²⁴, ma piuttosto una libertà del patto d'amore. Essa quindi rinnova semplicemente la memoria di un'intesa istintiva, anteriore alla riflessione, quando il genere umano non aveva ancora gustato il frutto proibito della conoscenza²⁵. Di ciò raccontano tuttora nell'Arcadia le colombe tubanti, l'edera strettamente avvinta agli alberi, nonché lo stesso convivio delle diverse piante²⁶, con cui Sannazaro apre il primo capitolo (I,

²³ VI, 6. ecl.; v. 113segg.

²⁴ Come suggerisce H. Petriconi («Das neue Arkadien»; in: *Antike und Abendland* 3/1948; pag. 187-299).

²⁵ Verso la fine della sua attualità rinascimentale, Giordano Bruno procede a un brutale rovesciamento della sua idealità: "Ne l'età dunque de l'oro (...) gli uomini non erano più virtuosi [e felici] che sin al presente le bestie son virtuose, e forse erano più stupidi che molte di queste". L'assenza dei vizii non equivale a essere virtuoso. (*Spaccio de la bestia trionfante*, intr., comm. M. Ciliberto, Milano [Rizzoli] ²1994, p. 226 segg.). Cf. l'argomentazione insistente di Ordine, *La Cabala dell' asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*; Napoli (Liguori) ²1996; p. 57 segg.

²⁶ Cf. Bartolomeo Scala, *De Arboribus* (Biblioteca Nazionale, Firenze, Magl. VII, 1195 [Strozzi 789], fol. 102r-117v). Poemetto allegorico-encomiastico degli anni Novanta del sec. XV., a testimonianza del corrente valore simbolico degli alberi.

3-6). Si tratta di un quadretto di genere, ingenuo in senso schilleriano, e tale da poter essere concepito solo da uno spirito afflitto da nostalgia sentimentale.

D'altra parte, a nessuno venne mai in mente, né lì, nè in altra sede, di attribuire al mito delle intenzioni reali²⁷. Tutt'al più esso fungeva da trasparente metafora, per stabilire, nel quadro dell'encomio del sovrano, un lusinghiero riferimento temporale²⁸. La sua espressione più celebre resta la qualifica di „siglo de oro" adottata per designare un'epoca. Tuttavia, senza questo accessorio, l'Arcadia sarebbe impensabile: il mito correda l'ameno giardino della natura di un paradiso in terra²⁹. Proprio in forza della sua disposizione non verticale, ma orizzontale, il mondo pastorale acquista la profondità spaziale di un passato e di una discendenza, e quindi una dimensione storico-culturale. Gli inizi del genere umano vengono detti dorati, perché ogni stadio successivo ha significato solo uno scadimento, una decadenza. In quest'ottica, l'intervento civilizzatore dell'uomo sulla natura ha dato il via a una progressiva corruzione della sua idealità. La crescita della cultura va di pari passo con la perdita della naturalezza. Come dice il Sannazaro: „Or conosco ben io che 'l mondo instabile/tanto peggiora più quanto più invetera"³⁰. In questo senso, l'Arcadia contraddice velatamente una lettura cristiana della storia della civiltà, che si ripromette la perfetta felicità proprio da un perfetto superamento degli istinti creaturali.

A cosa serve dunque questa fantasticheria, incantevole ma purtroppo destinata a rimanere tale? Neppure gli Arcadi conoscono ormai la strada che riporta in Paradiso. Anche quando il congiungimento di pastore e ninfa si realizza - con toni addirittura farseschi, tipo le nozze multiple nel „Sacrificio" del Beccari

²⁷ Cf. Lo studio importante di D. Boillet, "Paradis perdus et retrouvés dans l'«Arcadie» de Sannazaro"; in: A. Rochon (ed.), *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris 1977; vol. II., p. 11-140.

²⁸ Sviluppato addirittura come topos p.e. nel prologo della 'commedia pastorale' *Aretusa* di Alberto Lollio (Ferrara 1563, lato B): *Illustri spectatori (...)/Nel veder ritornar que dolci tempi,/Fortunati e felici, (...) Che ben si può chiamar l'età dell'oro* - alludendo (in presenza di questi) alla signoria di Alfonso d'Este, Duca di Ferrara.

²⁹ Perfino quando, come nell'*Arcadia* del Sannazaro, si evoca un luogo dopo la morte, questo ha i tratti caratteristici dell'età dell'oro e dell'Arcadia. Cf. l'ecloga di Ergasto sulla tomba di Androgeo (ed. cit. V; pag. 102-105).

³⁰ Ecloga VI, ed. cit., pag. 114.

(1554) - ecco che, con ogni genere di magie ed espedienti innaturali, e sempre nelle modalità moralmente corrette di un progetto matrimoniale, si provvede a reinquadrarlo nell'ordinamento civile. Perfino il beatifico abbraccio di Aminta e Silvia nel Tasso (V, v. 116 segg.) richiede uno sforzo pressoché micidiale, e viene subito revocato dal Guarini (coro IV, 9; «Pastor fido»). Sannazaro rinuncia del tutto a un happy-end pastorale, e altrettanto fa Giraldo Cinzio nel dramma satiresco *Egle* (1545)³¹. E per questo era proprio necessario inventarsi addirittura un mondo?

È solo di fronte a questa domanda che si rivela finalmente il riposto significato storico-culturale di simili pastorellerie letterarie. Un ritorno alla natura nel senso da esse auspicato è escluso; il paese stesso è dichiaratamente una pura finzione. Ma è appunto come tale che professa la sua specifica competenza: i suoi fautori non vogliono influire sulla concreta realtà sociale, bensì sul suo immaginario; renderla diversamente concepibile, come fanno le utopie. Con questo proposito, l'*Arcadia* si colloca tra un ideale impossibile e una realtà esistenziale insoddisfacente, creandosi in tal modo uno spazio per ciò che è umanamente possibile: la mediazione degli opposti. E, soprattutto, per una innovativa ripresa del dibattito sull'uomo. L'*Arcadia* non si richiama più alla sua componente soprannaturale, bensì ne sottolinea quella creaturale. In proposito poteva rifarsi alla nuova ideologia dell'uomo creativo, divulgata ad esempio da Pico della Mirandola nel suo manifesto *De hominis dignitate* (1486/1496)³². Il modello era già contenuto nella Genesi, laddove si dice: *Dio vide tutto ciò che aveva fatto e lo trovò buono* (Gen. I, 31). Ma nelle circostanze attuali, in quest'epoca moderna che affida la visione dell'uomo alla sua autonoma, discrezionalità' (Pico) e quindi lo proclama signore della - propria - natura, in qual modo si poteva essere ancora naturali? È principalmente questo il tema dell'arringa arcadica in favore della naturalezza.

3

³¹ Su di loro relazioni cf. C. Molinari, "Dall'*Arcadia* alla favola pastorale"; in: *Studi e problemi di critica testuale* 26/1983; p. 151-167.

³² Lat.-ital., a. c. di E. Garin, Pordenone 1994.

Come paese immaginario, l'Arcadia parla nella lingua madre della natura, per immagini. Perciò una risposta è ricavabile in prima linea dalla lettura della sua leggiadra iconografia. A ben vedere, essa svolge una programmatica pittura di idee. Non ci si lasci ingannare dalla bellezza dell'ambiente e dei personaggi: il motivo recondito del suo fascino consiste nel fatto che in tutti i suoi tratti essenziali essa ricalca lo storico programma figurativo di Venere.

L'iconografia venerea aveva attraversato indenne tutto il medioevo. Sebbene finalizzata alla moralizzazione cristiana, di fatto, dietro la maschera della sua demonizzazione, aveva trasportato la mitologia e la dottrina naturale degli antichi oltre la soglia della cristianizzazione. Una testimonianza della prima metà del secolo quattordicesimo, il cosiddetto *Fulgentius metaforalis* (di cui si ritrovano tracce anche in Petrarca e Boccaccio), ci presenta Venere in versione doppia: come testo che dipinge un'immagine (*pingebatur*) e come immagine a illustrazione del testo³³ (ill. 1).

Il mito si serve di un repertorio fisso di attributi iconografici. Ne fanno parte ad esempio: la sua bellezza (*puella pulcerima*; 118); la nudità della bagnante (*nuda et in mari natans*; ivi); la ghirlanda di fiori nei capelli; la mano che regge una conchiglia, o più tardi uno specchio; il contorno di uccelli, per lo più colombe (che possono mutarsi in cigni); la sua esplicitazione nel trio di accompagnatrici, in genere le tre Grazie; accanto a lei Cupido, il bendato e alato amorino figlio di Venere, armato di faretra (la stessa imbracciata poi dalle ninfe cacciatrici, incarnazioni del potere di Amore); e, non da ultimo, il suo elementare rapporto di contrapposizione con Apollo, il principio dello spirito, da lei ferito e messo in ginocchio (in basso a destra). Lo sguardo di trionfo che Venere gli rivolge,

³³ Cf. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter; Leipzig/Berlin 1926 (Stud. d. Bibl. Warburg); pag. 118 seg. – Per l'iconografia di Venere nel contesto delle sue possibili metamorfosi (e con riferimento al Fulgentius) cf. B. Hinze, «Amorosa Visione. Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz»; in: *Städte-Jahrbuch* NF 11/1987; pag. 127-146.

denuncia il potere che la sua bellezza corporea è in grado di esercitare sull'estetismo apollineo.

Ciò che conta è che questa iconografia di Venere, come il *locus amoenus*, poteva essere maneggiata come un deposito di motivi. Include tra l'altro un forte momento performativo, che ne impronta in maniera determinante la fortuna e prende le mosse dal raddoppiamento semiotico di Venere: che da un lato può comparire personalmente come figura mitica; ma dall'altro estendersi, per così dire, narrativamente, anche nelle sue manifestazioni collaterali. Con la conseguenza che la rappresentazione dei suoi attributi può sostituirla la presenza figurale. Ed è proprio quanto è avvenuto. L'illustrazione tratta dal *Libellus de deorum imaginibus* (fig. 1) permette già di intuire il suo potenziale arcadico. Rimuovendo da questa mitografia la figura di Venere, apparirebbe la scena arcadica per antonomasia, con le tre Grazie trasformate senza forzature in ninfe bagnanti. L'innamorato cantore Apollo, quintessenza di pura spiritualità estetica, prefigurerebbe il musico pastore, con la sua fine sensibilità artistica. E come Cupido rifugge soprattutto l'ira degli dei (*deos contra se turbatos timens*; 118), le ninfe si sottrarranno all'ardore dei pastori, mettendo in moto l'ermeneutica amorosa dell'Arcadia.

Il percorso storico per penetrare fino a questo suo potenziale recondito richiede tuttavia una lunga, significativa incubazione. Un momento decisivo di tale evoluzione figurale è segnato dal poema protoarcadico di Boccaccio, il *Ninfale fiesolano* (1344-46)³⁴, in particolare perché, con il patrocinio delle „Metamorfofi“ di Ovidio, Venere vi è già espressamente definita come l'elisir di vita del mondo pastorale. Più volte essa appare al pastore-cacciatore Africo, malato d'amore (ottava 42 segg; pag. 48); più volte è da questi invocata in soccorso. È ancora lei a suggerirgli uno stratagemma per avvicinare la ninfa Mensola (ottava 47 seg.). Già agli inizi del Quattrocento l'appassionata storia d'amore trovò una sua traduzione iconografica - che ricalcava esattamente il raddoppiamento mediale del *Fulgentius metaforalis*. (ill. 2) Le quattro scene del dipinto raccontano (da sinistra a destra) la prima parte della vicenda amorosa di

³⁴ A. c. di P. M. Forni, Milano (Mursia) ⁴1994 (GUM, nuova serie 196); pag. 8 segg.

Africo. Datato fra il 1415 e il 1420, esso fece scalpore dopo che, nel 2006, il Metropolitan Museum of Arts di New York aveva ipotizzato di poterlo ascrivere all'opera giovanile del Beato Angelico³⁵. Orna la parte anteriore di un cassone nuziale, destinato alla stanza da letto di una giovane coppia di sposi. Al centro, inconfondibile, circondata da un nimbo come una sacra figura, Venere appare in sogno al giovane addormentato. Che successivamente si alza e lascia i genitori, per ,realizzare' l'immagine sognata. A tal fine si reca, per così dire metonimicamente, in Arcadia (a destra). Qui per la verità Venere stessa è assente, ma tutto lo scenario parla il suo linguaggio simbolico. È delimitato infatti dai non-luoghi convenzionali, bosco e montagne, che al centro si aprono su una contrada amena, con prati e rive erbose lungo un corso d'acqua. E in sintonia con il tema, le ninfe intente al bagno, che però - e qui in realtà finisce l'abbozzo dell'Arcadia - vengono brutalmente incalzate (Africo s'impadronisce della ninfa a forza, cosa che più tardi ricadrà nel programma del satiro sessuomane).

Di nuovo assistiamo a una doppia codificazione di Venere: figurativa, come divinità mitica (con predicazione cristiana); e performativa, in termini scolastici: come traduzione della sua *potentia* in *actus*. Solo sullo sfondo di questa cifratura si rivela la significativa svolta verso la modernità compiuta dall'Arcadia sul piano letterario: in nessuno dei suoi principali allestimenti Venere compare ancora *in persona*. La sua presenza concreta ha ceduto il passo alla rappresentazione simbolica, mentre, d'altro canto, ne festeggiano ancor più manifestamente la risurrezione i grandi dialoghi figurativi di un Botticelli, Giorgione o Tiziano³⁶. Una delle più influenti propedeutiche arcadiche in questo senso è costituita dalle *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici* (1475-78) di Angelo Poliziano. In questo raffinato ed elegante poemetto encomiastico, il discepolo di Marsilio Ficino e Cristoforo Landino mette la sua vasta erudizione umanistica al servizio dell'educazione del giovane signore. A tal

³⁵ Cf. *Fra Angelico* by L. Kanter/P. Palladino (Metropolitan Museum of Art); New York/New Haven (Yale Univ. Press) 2005: cap. I, pag. 3-25 (L. Kanter).

³⁶ Cf. il catalogo della mostra *Venus - Bilder einer Göttin*; a.c. di Bay. Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München 2001. – Cf. Lo studio approfondito di D. Korbacher, *Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer*

fine, fa compiere a Giuliano nell'età più adatta, l'adolescenza, un allegorico viaggio di formazione sentimentale in Arcadia, dove Venere regna con il suo corteggio. Il Poliziano, pur rifacendosi al modello di Boccaccio, fa però comparire Venere soltanto come reminiscenza mitologica: nel racconto di Erato, la musa della poesia amorosa (ottava 70 segg.), quindi esattamente come, nell'*Arcadia* di Sannazaro, il vecchio pastore Opico rievoca l'età dell'oro. Venere è divenuta parte del patrimonio culturale e pertanto, come potenza mitica, storicizzata³⁷.

Per quanto concerne la sua visibilità, lo stesso sviluppo spaziale dell'*Arcadia* significa tanto un riacciamento che un punto di svolta. Da allora infatti, Venere, il *signifié*, si è ritirata completamente dietro ai suoi *signifiants*, che ne fanno le veci. In questo modo, la libido di cui nel mito essa era l'incarnazione, si trasferiva in un autarchico mondo della Natura e diveniva per così dire naturale. Il potere elementare che Venere esercita sull'uomo, non ha più un carattere eteronomo, nel senso di un intervento esterno come quello compiuto in suo nome da Amore o, in una lettura cristiana, da lei stessa come demone del vizio. Tutto ciò modifica radicalmente il suo valore rappresentativo: che non è più immediatamente dedotto dalla sua archetipicità mitologica e allegorica, bensì dai suoi caratteri visibili. Per cui adesso, in sua vece, la natura benevola dell'*Arcadia* può rappresentare immediatamente la benevolenza della Natura. È proprio in questo senso che già nel prologo Sannazaro istruisce inequivocabilmente il lettore: puntualizzando che non Venere, ma la Natura (con la maiuscola) è la *maestra* di questa bella contrada (I, 2)³⁸. Lo stesso Apollo (immancabile, come nel

Naturbildlichkeit bis Giorgione; Augsburg (Staden) 2007.

³⁷ Così aveva argomentato E. Panofsky («Renaissance und *Renaissancen*»; in: *Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt/M. 1984). Resta da vedere se con ciò l'antichità diventi effettivamente visibile come un «tutto» o non piuttosto come un dispositivo enciclopedico che la materializza sì come biblioteca, ma non propriamente nel senso di una ricostruzione del suo *telos*, bensì di una *réécriture*, che, nella trattazione del materiale tramandato, permette una *inventio* del proprio tempo - nuovo e, al contrario dell'antichità consolidata, corrente. Prendendo come esempio il Sannazaro., G. Velli lo illustra in un dettagliato studio sulla genesi della *Arcadia* («S.e le 'Partheniae Myricae': Forma e significato dell' *Arcadia*»; in: *Tra letteratura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova 1983; pag. 1-56).

³⁸ Benche orientata su un delineamento generico del dramma pastorale, la sintesi di E. Bigi nondimeno ha il vantaggio di far dipendere le questioni formali dalla tematica prevalente ch'è il diletto sensuale, autorizzato dalla 'Natura'. Cf. *Il*

„Fulgentius metaforalis“), sedotto dalla bellezza del giardino arcadico, non sdegnerebbe di trasformarsi addirittura in un cipresso; non in Venere quindi, ma in un suo sostituto (I, 5): un sottile capovolgimento del mito di Apollo e Dafne. È l’Arcadia stessa che ora prende la parola. Ma per comprendere il suo nuovo linguaggio, bisogna travalicare le consuete letture mitologiche e allegoriche e applicare un concetto di simbolo fondamentalmente diverso. Venere, la potenza celeste, nel paese pastorale vuol essere accostata metonimicamente, come trascrizione di un principio vitale che risiede nella Natura.

4

Per quanto, con un simile avvicinamento all’essere umano, il progetto arcadico appaia seducente e ricco di prospettive, non può tuttavia sperare di affermarsi concretamente sulla realtà. E di fatto l’Arcadia non si è mai peritata di professare apertamente il proprio carattere irrealistico. Il fascino che malgrado tutto esercitava, doveva dunque risiedere in qualcosa di diverso dal mero vagheggiamento di un paradiso pastorale. Concise dichiarazioni d’intento - prologhi, digressioni, esclamazioni – corredano quindi concettualmente il progetto ideale. Le loro indicazioni segnalano, in accordo con l’ambiente ameno, la bellezza fisica della ninfa e l’armonioso canto dei pastori, una vera e propria rivoluzione copernicana dell’antropologia. È questo l’intimo punto di coesione del chimerico mondo pastorale. A quei tempi, d’altronde, riaprire il dibattito sulla condizione umana significava disattendere pericolosamente la risposta ortodossa e istituzionalizzata della dottrina cattolica. Contiguamente all’Arcadia, era sceso in campo un paladino fondamentalista, alla cui magniloquenza era molto difficile sottrarsi: Girolamo Savonarola. Ancor più rigorosamente di Lutero, egli difendeva la fede di un cristianesimo originario su base scolastica.

Esso poggia su una prospettiva centrale ben definita: la problematica, conflittuale doppia natura di *animal/rationale*, trova il suo orientamento - cristiano

Dramma pastorale del cinquecento; in: *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma (Acc. Nat. dei Lincei) 1971; p. 101-120.

- nella „analogicità“ delle creature con il loro creatore (come aveva argomentato Tommaso d’Aquino)³⁹. Questo principio impegna la natura umana all’elaborazione della propria spiritualità (*intellectus sive mens*) e ne respinge all’inverso l’istinto creaturale, considerato espressione di un’animalità puramente materiale. Lo stimolo notorio di una tale ‚degenerazione‘ (Pico della Mirandola)⁴⁰ è costituito dalla più elementare tra le *passiones* umane, l’amore. Un punto di svolta in questa concezione ortodossa è segnato da Marsilio Ficino nel suo commento al *Convito* di Platone: il „De amore“ del 1469⁴¹. Si tratta di uno dei testi chiave della cultura umanistica, che tenta di coniugare la saggezza degli antichi con i contenuti della rivelazione cristiana, proponendo un’antropologia spirituale basata su un fondamento naturalfilosofico. Da una simile prospettiva scaturiva implicitamente un nuovo quesito antropologico d’importanza epocale: quale indicazione di felicità è già insitamente prevista nella *conditio humana*?

Richiamandosi all’Eros platonico, i dialoghi di Ficino cominciano con l’accordare all’amore sensuale un rango filosofico. Dal canto suo, il corrispondente concetto latino ‘Venus’ si libera delle ombre oscure del mito e i suoi attributi vengono recepiti in una visuale filosofica - un atto di smitizzazione. È lei a compenetrare attivamente il caos inerte, risvegliandolo e infondendogli un respiro cosmologico. Di più: il suo moto si indirizza ad un intrinseco e peculiare obiettivo. «È infatti questa la caratteristica di Venere, che (...) conduce l’informe alla bellezza» (22/23). Che madrina ideale per la bella contrada e i begli abitanti dell’Arcadia! E dato che Eros / Venere regna „in tutte le cose“ (79), il suo essere compenetra anche l’uomo. Come natura corporea lo induce a sperimentare fisicamente l’amore: attraverso la generazione, la nascita e la riproduzione egli obbedisce alla sua *vis generandi* (62). Come natura spirituale si rivolge invece ai

³⁹ *Summa theologiae*; ed. int. lat.-ted., a.c. di, H. Christmann, München/Heidelberg 1941 (vol. 6 e 7); I, 93.6.

⁴⁰ *De hominis dignitate* (ed. Garin), op. cit. pag. 28.

⁴¹ Ed.: *Sopra lo amore ovvero convito di Platone*; ital., a. c. e con uno scritto di G. Rensi, Milano 2003. Per il richiamo a Platone, M. Baumbach, «Poetische Ausdrucksformen erotischen Begehrens im Platonischen Liebesepigramm und seiner Rezeption», in: M. Moog-Grünwald (a.c. di), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, Heidelberg 2006; pag. 1-16.

suoi legami più nobili, immateriali, che fanno di lui l' 'immagine della magnificenza divina' (63). I pericoli dell'amore risiedono quindi nell'uomo stesso, che resta libero di decidere come farsi partecipe del principio di Venere: in forma di *vita contemplativa* oppure di *vita voluptuosa* (219).

Ficino riconosce quindi nell'impulso sensuale dell'uomo - secondo il catalogo dei peccati della chiesa: nella sua *concupiscentia* - un elementare movente dell'esistenza umana. Di per sé esso non è né buono né cattivo, ma solamente vitale. È solo la doppia natura dell'uomo a prestargli - in un modo o nell'altro - un carattere morale. Ficino ritiene di poter rendere virtuosa questa energia naturale facendo appello al suo innato - platonico - senso del bello. Ma l'amore che emana da un essere bello - non sottintende già una religiosità dell'estetico? Di fatto non ci volle molto perché quest'idea cominciasse ad affiorare.

L'Arcadia scopre anche un'altra implicazione latente. L'interesse primario di Venere si manifesta nel 'desiderio' (generativo), insegna Ficino, di 'riprodursi nel bell'oggetto' - diciamo noi: la ninfa - 'e tramandare incessantemente la vita negli esseri mortali' (255)! A chiare lettere: il principio di Venere conosce niente di meno che un'immortalità sui generis⁴². Laddove la morte annienta la vita, riesce a superarla, generando nel suo modo seducente altra e nuova vita. Dunque, non solo nell'ascesa ad una sfera puramente spirituale, anche nella fisicità si prospetta un'eternità, a livello terreno, sintagmatico. Generando e riproducendosi, di fatto le creature celebrerebbero un rito in onore del divino creatore di tutte le cose. Vista così, l'antropologia filosofica ficiniana prepara il terreno per una moderna ideologia dell'uomo creativo.

Ciò che Ficino era ancora riuscito a sistemare nella cornice di una dottrina dell'anima cristiano-platonica, solo qualche decennio più tardi rivendicò la propria autonomia con una dichiarazione d'indipendenza ispirata al diritto naturale. E si concretizzò infine in una delle più smaglianti testimonianze del

⁴² Espressamente rivendicata per l'Arcadia nel significativo monologo di Egle, protagonista dell'omonimo dramma satiresco di Giraldo Cinzio (1545); Ristampa anastatica, Urbino 1980 (Coll. 'Il Narcisso'); II, 1; pag. 14 v.-16 r.

Rinascimento, la botticelliana „Nascita di Venere“ (ca. 1483-85; fig. 3)⁴³ (ill. 3). Si tratta di un manifesto pittorico, un’ideografia che dell’anticipazione di Ficino rende visibile proprio la conseguenza recondita. Ed espone a sua volta niente di meno che una moderna teoria culturale del bello⁴⁴. L’impostazione antropologica si rivela già al primo sguardo. Il dipinto si struttura in un trittico, per dar forma al dissidio spirituale che agita l’*anima duplex*. A sinistra, le divinità dei Venti, all’insegna di un ,tempestoso’ *fervor concupiscentiae*, rappresentano il lato animale della natura umana come l’intende Ficino. Gli esseri di sesso maschile e femminile che si accoppiano tra loro, incarnano l’irrefrenabile interesse generativo di *Venus-Urania* o -*Pandemio*.

⁴³ Per l’influsso neoplatonico cf. in part. E. H. Gombrich „Botticelli’s Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle«; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8/1945; pag. 7-60. La composizione triadica viene ricollegata a rappresentazioni del battesimo di Gesù di scuola fiorentina con la medesima costellazione; ripreso da J. Lauts, *Botticelli: Geburt der Venus*, Stuttgart¹ 1958 (Werkmonographien 25), pag. 7.

⁴⁴ Il modello letterario, le «Stanze per la giostra» del Poliziano, costituisce un punto di riferimento fisso per l’interpretazione, non solo sotto il profilo iconografico, ma anche iconologico. Poliziano era un diretto discepolo di Marsilio Ficino; la sua ideologia (soprattutto quella sviluppata nel «De amore») gli era sicuramente familiare. Ma volendo dedurre, da qui per le «Stanze» e da esse per la «Nascita di Venere» del Botticelli, una ispirazione neoplatonica (Cf. Lauts, *Botticelli*, op.cit., pag. 17-25), ci si scontrerà con l’umanistica ricezione dei miti che impronta le «Stanze». Il contesto dell’intero poema è dominato innanzitutto da una visuale encomiastica, che proietta la relazione amorosa di Giuliano de’ Medici con Simonetta Cattaneo (Cf. in proposito Ch. Dempsey, „Portrait Masks in the Art of Lorenzo de Medici, Botticelli, and Polizians *Stanze per la Giostra*; in *Renaissance Quarterly* 52/1999, pag. 1-42) su una raffinata parafrasi della mitologia venerea. Se vogliamo, il Poliziano esegue una pittura verbale su un cassone di nozze, dando alla relazione illecita una legittimazione naturalfilosofica. Anche se una scala erotica conduce da Simonetta attraverso Amore fino a Venere (nel suo palazzo celeste; str. 96 segg.): al culmine di essa non si trova un Eros platonico, come lo intende Ficino con Orfeo: «antico, di per sé stesso perfetto e di grande saggezza» (*Sopra lo amore*, op. cit. I, cap. 2). Al centro del palazzo di Venere, Poliziano mette un mosaico, che fa risalire l’origine di Venere alla mutilazione di Urano; ricordando con ciò che essa è ‘tagliata fuori’ da un ultimativo inizio ideale. Predomina invece la sua – mitica – doppiezza (str. 87 seg.). E il percorso che conduce a lei è allestito da Amore con gli strumenti illusionistici dell’arte (str. 34; 69), che Poliziano dispiega da parte sua per risvegliare l’aspirazione più nobile dell’istinto amoroso dell’uomo. La bellezza di Venere è dunque il risultato di una operazione culturale. Soprattutto questo potè dedurre dalle «Stanze» il Botticelli.

Di fronte ad essi, l’Ora primaverile o ninfa delle quattro stagioni, ne rappresenta l’antitesi antropologica. Se, come generalmente presunto, è incinta, anche lei professa la sua appartenenza alla natura generativa. Ma mentre nei venti lo slancio vitale non conosce freni, qui è completamente addomesticato, come rivela l’abbigliamento preziosamente elaborato della figura. In lei risulta soppresso proprio quell’elemento che in una rappresentazione mitica di Venere appare il più genuino: la nudità, la professione del suo principio edonistico. I fiori, che sull’altro lato turbinano ancora anarchicamente al soffio dei venti, qui si compongono sulla veste e sul manto nell’artificiosa quiete di un ricamo ornamentale. Ma anche di questa civilizzata versione di Venere Botticelli sottolinea la parzialità. Tra la rappresentazione dell’energia naturale scatenata dai sensi e quella addomesticata dalla civiltà, egli colloca programmaticamente la figura il cui vero primato si palesa nell’esibita nudità. Ma cosa indica questa Venere in una tale costellazione?⁴⁵ Le sue generalità mitografiche - il corpo scoperto, l’acqua, la conchiglia - sono vistosamente reinterpretate. La sua postura sembra escludere un innalzamento metafisico come ipotizzato da Ficino, dato che è inconfondibilmente collocata sulla stessa orizzontale dei suoi estremi a sinistra e a destra . In cambio Botticelli ne ha accentuato i tratti antropomorfi: di fatto sembra il ritratto ideale di una ninfa⁴⁶. Il motivo della sua bellezza - anche qui Venere ne è simbolo - proprio sullo sfondo dell’azione che Ficino le attribuisce, è del tutto differente. Secondo la teologia platonica di quest’ultimo, essa dava per così dire una forma sensibile all’appetito per l’amore divino. Tutti coloro che erano irretiti da Eros, tramite lei avrebbero dovuto essere trascinati verso l’idea perfetta di amore. Botticelli invece la pone al centro *tra* la natura sensuale (a sinistra) e quella spirituale (a destra). La sua bellezza scaturisce quindi dalla sua

⁴⁵ Se questa Venere sul piano ‘letterale’ sia un ritratto idealizzato della Simonetta delle *Stanze e/o* abbia al contempo la stessa funzione di Beatrice per Dante, non verrà discusso in questa sede. Cf. però le indicazioni in proposito in Ch. R. Mack, „Botticellis *Venus*: Antique Allusions and Medicean Propaganda«; in: *Explorations in Renaissance Culture*. 28/2002; pag. 207-237; qui in part.pag. 213;226.

⁴⁶ Che la sfera figurativa e l’immaginario delle ninfe interagiscano strettamente con quelli di Venere, e possano in tal modo entrare in un rapporto di metonimia, è stato dimostrato da G. J. Weber. Cf. «Töchter der Giorgione-

anima conflittuale come progetto di conciliazione. Qui non si manifesta più un concetto cristiano-platonico, bensì un ideale di perfezione umanamente possibile⁴⁷. A questo punto, però, il suo culto non è più di competenza della teologia, ma dell'estetica.⁴⁸

Botticelli si attiene dunque largamente all'indicazione creaturale di Ficino: i progetti esistenziali dell'uomo scaturiscono dall'impetuoso istinto naturale, espresso in questo caso dai venti. Ma anche in loro, ogni tratto - gesto, sguardo, soffio - non è fine a se stesso. Sono tutti diretti con veemenza a Venere, in cui riconoscono il traguardo del loro moto elementare. Sull'altro lato la Primavera: anche il suo gesto composto si rivolge incondizionatamente a Venere. La drammaturgia del quadro, tuttavia, le assegna il ruolo di ultima arrivata. Molto più rappresentazione che non incarnazione della natura, essa raffigura il convincimento che la cultura senza la natura sarebbe un corpo morto. Ma anche l'opposto, cioè che una natura senza cultura sarebbe informe e selvatica, come i venti. In Venere, invece, questi contrari sembrano comporsi in un armonioso equilibrio. Da un lato è nuda, natura allo stato puro; dall'altro, la sua figura smorzata ricorda una scultura classica. Il suo moto viene dal di fuori ed è solo esteriore. L'espressione assorta suggerisce invece uno sguardo rivolto a una visione interiore, segnale di *vita contemplativa*.

Ma c'è dell'altro. Secondo la tradizione, Venere tiene in mano una conchiglia. Botticelli le ha lasciato questo emblema, modificandone però la semantica erotica. Nella sua interpretazione, la conchiglia, da semplice accessorio, avanza al rango di piedestallo di una bellezza modellata, conferendo a Venere un

Venus»; in: *Venus - Bilder einer Göttin*, op. cit; pag. 17 segg.

⁴⁷ Per questa interpretazione 'idealistica' cf. la lettura contrastante della "Primavera" posteriore, proposta da H. Bredekamp, *Botticelli, Primavera. Florenz als Garten der Venus*; Francoforte 1988, p. 83.

⁴⁸ Indirettamente già sostenuto da A. Warburg: egli analizza il quadro di Botticelli nell'ottica di una filologia omerica, che fa riferimento all'erudizione del Poliziano per quanto concerne la storia del contenuto e dei motivi delle «Stanze». Per la sua composizione, tuttavia, Poliziano aveva rigettato qualsiasi archeologia letteraria e aveva fatto di Venere un concetto estetico. Questo, non le sue fonti mitografiche, deve essere considerato l'oggetto del 'consulto' (A. W., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a.c. di D. Wuttke; (Saecula Spiritualia 1) Baden-Baden²1980; sezione I, «Die Geburt der Venus»; pag. 15-31.

suo fondamento portante. Al confine tra la vitalità di acqua e aria e la solida consistenza della terra, le accorda in certo senso un terzo spazio, che a sua volta partecipa di entrambi. Al culmine del Rinascimento, Botticelli (come anche Pico) proclama pertanto un nuovo credo di bellezza nel segno dell'uomo. Una conciliazione degli opposti interessi antropologici di istinto e intelletto - sostiene - è possibile a livello estetico, nell'idea del bello⁴⁹, sotto il manto di un amore che tutto trascende: *amor che move il sole e l'altre stelle* (Dante, *Paradiso*, 33, 145).

5

Ma chi realizza, chi dirige questa antropologia estetica? La bella figura di Venere non è più cosa data: si dovrà quindi crearla. Una significativa soluzione storico-culturale è quella formulata dall'*Arcadia*. Qui ogni cosa parla di Venere, lei stessa tuttavia è assente (*Arcadia* VII, v. 14-18). La sua presenza concreta si è completamente ritirata dietro i suoi attributi. Gli Arcadi si vedono quindi costretti a riformare il loro credo naturale. A questo punto, parlando del loro movente più profondo, l'amore, sostituiscono la figura di Venere con quella di Madre Natura - un passaggio epocale. Subito dopo aver evocato l'età dell'oro, il paradiso primario, il vecchio pastore Opico rende omaggio alla terra, dispensatrice di vita (*chinato ad terra*; VI, 99). E la chiama 'santa' perché in certo qual modo - perlomeno in *Arcadia* - conserva la reminiscenza della concordia amorosa (*colombi*, v. 108) che la mitologia celebrava nella figura della 'Venus magna'⁵⁰. Sincero, il portavoce di Sannazaro, afferma di soffrire come nessun altro a causa di un amore inappagato. E al colmo della disperazione, si prostra a terra (VII, v. 13), sua *ultima ratio*, e la scongiura di concedergli il dono dell'amore con gli

⁴⁹ Una concezione che viene infine sviluppata sistematicamente nell'ambito della filosofia idealistica. Hegel: 'L'arte in questa prospettiva ideale è l'intermedio fra una esistenza soltanto obiettiva e bisognosa e l'immagine soltanto interiore' (G.W.F. Hegel, *Estetica*; edizione italiana a. c. di N. Merker; introduzione di S. Givone, Torino [Einaudi] 1997).

⁵⁰ Cf. il dotto e influente trattato del Boccaccio: *Genealogie deorum gentilium*, a.c. di V. Zaccaria; in: G. B. *Tutte le Opere*, a. c. di V. Branca, vol. VII/VIII; Milano (Mondadori) 1998; libro III, 22 seg. (pag. 336 segg.), in cui B. ricostruisce dalle tradizioni antiche la «Venus magna» ovvero «pudica» (nonché

stessi accenti con cui, a partire da Boccaccio, si era soliti rivolgersi a Venere:

*O madre universal, benigna terra / fia mai ch'io posi in qualche verdi
piagge / (...) per fin che 'l sole / vegna a mostrar sua luce agli occhi foschi
/ e mi risvegli da sí lungo sonno?*⁵¹

Anche Giraldi Cinzio, nel suo raffinato dramma satiresco, procederà in questo senso. Egle, la ninfa che dà il titolo all'opera, annuncia programmaticamente che il principio del piacere è la fonte immortale di tutte le cose (atto II, 1). E a sua volta traduce programmaticamente il nome di Venere in *alma Natura* (Prologo, v. 112), e ne esalta l'opulenza (*ampiezza; abbondantia*; ivi, v. 62/141) come tratto distintivo di una compiutezza di vita⁵².

La sostituzione di Venere con la Natura modifica sostanzialmente i termini della questione esistenziale, orientandola verso un'antropologia dal basso. Fintanto che la libido primigenia era inquadrata nell'immagine della dea dell'amore e di suo figlio, appariva trasfigurata in una eteronoma potenza celeste che influisce sulle brame dell'uomo. Come Natura, invece, gli appartiene per così dire intrinsecamente, a maggior ragione nell'Arcadia. È pur vero che il pastore e la ninfa hanno smarrito la loro naturalezza paradisiaca. Ma nessun altro luogo si presta altrettanto bene ad evocare il miraggio. L'età dell'oro è il pendant arcadico della ninfa sensuale – soprasensuale del Botticelli.

Sull'esistenza romita vagheggiata dagli Arcadi, però, non veglia più alcun nume tutelare: il bell'ideale di Venere è ormai svaporato a mero sogno dell'umanità, è divenuto una vittima sacrificale del processo culturale. Ognuno ne

la spregevole «Venus secunda»).

⁵¹ (VII, V. 14-18).

⁵² Qui viene ripreso antropologicamente un connesso, la cui conseguenza estetica era già stata stabilita da Boccaccio sulla base delle sue analisi dell'antichità. Cf. Sebastian Neumeister, „Boccaccios Literaturbegriff (*Genealogie deorum gentilium XIV*)«; in: *Saeculum tamquam aureum*. Intern. Symp. z. ital. Renaissance; a. c. di U. Ecker/Cl. Zintzen; Hildesheim 1997; pag. 233-243.

è consapevole. Ma proprio questa coscienza stimola la malinconia arcadica in senso produttivo. La questione centrale è: *come* riuscire a conciliare ancora la sensualità primigenia con la morale ortodossa e un' intellettualità sorvegliata? La primitiva condizione paradisiaca della natura può certo indicare una dimensione illusiva. Il loro conflitto, tuttavia, non è più risolvibile in tal senso. Nella visuale arcadica, il peccato originale della civiltà non potrà mai più essere revocato. Perciò il paese pastorale si pone il problema, incredibilmente moderno, di suscitare, con gli strumenti della cultura, un sentire ancora naturale. Impulso e intelletto vanno accettati come forze paritetiche, la cui azione è da conciliare inoltre con il libero arbitrio. Ciò significa che non è più possibile vincolarli a un caposaldo centrale predefinito. Si rende invece necessario un atto di autodefinizione, il quale, pur attenendosi al quesito umanistico: 'Che cosa è l'uomo?', non ne derivi il concetto da un essere unitario, ma gli lasci invece la libertà (faticosa) di prendere coscienza di se stesso: non per niente, anche i pastori hanno di che lamentarsi in proposito. Perfino quando, in drammi pastorali posteriori al Sannazaro come la „Amaranta“ di Casalio (1538) o il „Sacrificio« del Beccari (1554), la „Aretusa“ del Lollo (1564) e il „Pastor fido“ del Guarini, si giunge finalmente a una - convenzionale - pacificazione del dissidio spirituale, il lieto fine riesce a malapena a mascherare la scottante attualità di quest'inedito interrogativo antropologico. È soprattutto questo il perno centrale dei vagheggiamenti arcadici. In rapporto alle condizioni ideali dell'età dell'oro, comunque, il massimo che ci si possa attendere sono dei compromessi storici.

A questa intenzione obbedisce l'ordinamento del conflitto pastorale. I due contraenti, la ninfa e il pastore, ricalcano il medesimo raggruppamento antropologico contemplato nel dipinto di Botticelli, con i Venti da una parte e la Primavera dall'altra. Le ninfe, spogliandosi, enunciano apertamente il principio di Venere. La loro seducente bellezza ne fa, per lo meno agli occhi innamorati dei pastori, delle dee in formato terreno. La brama intrinseca alla loro natura affiora in modo elementare quando, con il bagno, celebrano lo sposalizio con l'acqua, loro elemento naturale. Questa visione ha un effetto tanto impreveduto e sconvolgente che ad esempio Ergasto, una delle varianti dell'Io dell' „Arcadia“, scorgendo per caso la propria ninfa, cade significativamente a terra come morto (I, Egl. I, v. 80).

La tempesta di emozioni che si scatena in lui è così forte che, come spiega più tardi Sincero - il suo doppio -, di fronte a una tale irresistibile voglia (*fervente desio*; il ficiniano *fevor!*) egli teme di smarrire la ragione, la sua controparte antropologica (*la ansietà de la mente*; VII, 19). La ninfa gli risveglia appunto quegli impulsi vitali che il mito si raffigurava nella persona di Venere. Ciò è sottolineato anche dal suo comportamento nello spazio. L'irresistibile desiderio che suscita si riflette anche nella sua irrequietezza. La ninfa cacciatrice è sempre in movimento. Da questo punto di vista, la sua esperienza spaziale costituirebbe, in termini postmoderni, un affascinante esempio di moti mentali nomadici, rizomatici o trasversali. Tanto più che la ninfa, di per sé, non persegue un determinato obiettivo (a prescindere dal suo voto contronaturale di respingere ogni impulso venereo nel nome della dea antagonista Diana). A determinarne gli spostamenti è la selvaggina di cui va a caccia - un segnale che l'effetto da lei esercitato sul pastore è di per sé 'selvaggio'. Perciò la ninfa uccide anche, specularmente, gli animali.

Tra la Venere idealizzata del Botticelli e la sua copia arcadica, quindi, esiste un forte contrasto programmatico. Nel paese delle ninfe, la vitalità creaturale si rivela un pericoloso e nocivo unilateralismo della natura umana, e non le viene riconosciuta alcuna finalità intrinseca. Le ninfe si rifiutano perciò innaturalmente ai desideri dei pastori, che nelle loro seducenti figure colgono un appello generativo di Venere. Istantivamente, questi esseri senza fissa dimora - ideale -, si ritraggono in località che corrispondono alla loro condizione - nelle impervietà del *locus horribilis*.

Il dramma è acuito dal fatto che il pastore si trova a sua volta nella stessa situazione. Anch'egli è - perlomeno mentalmente - in fuga dagli ostici concetti etici e sociali che imperano in città e a corte, e che soggiacciono al dettato dell'onore, come lamenta il coro nell'„Aminta“ del Tasso:

«(...) *quel vano/nome senza soggetto,/quel idolo d'errori, idol d'inganno,/quel che da 'l volgo insano/Onor poscia fu detto,/che di nostra natura il feo tiranno.*»⁵³

Questa cultura morale va pagata, in termini freudiani, con la rimozione delle

⁵³ (I, v. 578-583).

pulsioni istintive. Una simile *scienza civile* è sentita dal pastore come una pericolosa unilateralità, che ha sconvolto il suo equilibrio antropologico. In questa situazione d'emergenza, egli si rivolge all'Arcadia. Nella ninfa e nell'ambiente che la circonda vede realizzato nella maniera più seducente quello di cui sente la mancanza elementare: la naturalezza. Ma è precisamente qui che s'innescia il suo dramma. La sua pena si acuisce fino allo strazio, nel momento in cui si vede rifiutare con veemenza proprio quella compensazione che credeva a portata di mano. In altre parole: il principio della ninfa e quello del pastore, cioè la sensualità e la ragione, prospettano sì un allettante ideale di riconciliazione - l'età dell'oro. Ma si tratta di un paradiso perduto, che non può più estendersi al presente attuale. Anche se Sannazaro e alcuni suoi seguaci restano convinti che la salvezza di una civiltà esasperatamente razionale risieda nel ritorno alla natura, che è alla base di ogni elaborazione umana, il bollettino dei danni culturali dell'Arcadia non può d'altronde ignorare che il mondo da cui proviene il pastore (come rivela il suo linguaggio), si è nel frattempo talmente estraniato dalla natura da rendere irreparabile il peccato originale della civiltà. Le tortorelle tubanti, l'edera avvinta agli alberi – tutto è immerso nell'alone nostalgico del 'C'era una volta'. L'Arcadia rappresenta quel momento dell'evoluzione storico-culturale che rischia il collasso ogni volta che il disciplinamento della natura umana minaccia di rimuovere completamente dal suo concetto il lato animale. Di ciò testimonia la ninfa: tutti i suoi tratti promettono il godimento nel segno di Venere; ma la ninfa stessa appartiene all'ordine di Diana, che punisce con la morte il piacere dei sensi. Di ciò testimonia anche il pastore. La pratica sociale lo costringe a negare le sue emozioni naturali. La sua fuga è espressione di un'esperienza culturale al limite. Un sentire naturale totalmente disciplinato dall'intelletto sortirebbe, a suo modo, una autocolpevole non-natura. Nel suo grande affresco storico-culturale, Giambattista Vico la dipinge come „barbarie della riflessione“⁵⁴.

6

Ma che cosa si ripromettono gli Arcadi da una fantasticata età dell'oro, sapendo bene che questa umana chimera è irrimediabilmente tramontata? Fondamental-

⁵⁴ Cf. W. Wehle, «Sulle vette di una ragione abissale»; op.cit. pag.166 seg.

mente devono prendere atto che la loro unica possibilità è quella di una fuga in avanti: evocare la naturalezza perduta con gli strumenti di cui dispongono, quelli culturali. Questa è forse la prospettiva più audace che comincia ad affiorare nella coscienza arcadica. La *vis generandi*, la creaturale volontà generativa di Venere, coltivata e riprodotta come artificio artistico, potrebbe impedire alla civiltà di crollare, travolta dalle sue stesse conquiste (come, in seguito, temette Nietzsche per la propria epoca).

Consideriamo la figura di Ergasto, il pastore modello di Sannazaro. Che cosa fa per prendere contatto con la sua ninfa, la sua identità naturale sommersa? Quel che fanno tutti i pastori: si lamenta e canta e incide il nome dell'amata nella corteccia degli alberi (*Arcadia*, Prol. 2). Al contrario del suo opposto, il satiro, che vuole impadronirsi a forza dell'oggetto delle sue brame, il pastore spinge la propria astensione agli estremi: piuttosto che alla ninfa, fa violenza a se stesso. Come l'Aminta del Tasso o il Crisostomo nella „Diana“ di Montemayer, egli prende sul serio il motivo petrarchesco della morte per amore. Attivamente, agisce solo dal punto di vista semiotico, addomesticando al massimo il proprio desiderio erotico e trasponendolo nella simbologia sublimata dei gesti, dei pifferi e delle rime. E in questo modo intende conquistare la ninfa selvaggia?⁵⁵ Gli autori arcadici, per lo meno quelli più notevoli, fanno fare ai pastori una significativa scoperta di antropologia culturale. Che anche questi esseri naturali dispongono di un peculiare linguaggio, confacente al loro comportamento selvatico: un *rozzo stil* (XI; V. 99), lascia intendere Ergasto, in rappresentanza del suo dotto autore, membro dell'Accademia pontaniana di Napoli.

Il progetto stilistico arcadico poggia su una fondamentale osservazione che l'io narrante aveva già fatto nel prologo. Le ecloghe schiettamente grossolane dei pastori (*Prol.* 5), attirerebbero le ninfe al punto da indurle a interrompere svagatamente la caccia, la loro fuga da se stesse, e a deporre le armi, l'arco e la faretra, sotto gli alberi armonicamente disposti nella radura. Infatti, quando Ergasto vede per la prima volta la sua ninfa, questa se ne sta nuda nell'acqua alla

⁵⁵ Questa comunicazione arcadica è esaurientemente sviluppata in: W. Wehle, „Menschwerdung in Arkadien. Die 'Wiedergeburt' der Anthropologie aus dem Geist der Kunst"; in: *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen* (a c. di

maniera di Venere - e canta (*in voce alta cantando*; I, Egl. 1, v. 74). La musica dei pastori, la melodia dei canti, il suono delle parole: questo melos è dunque il linguaggio che fa breccia in questi esseri altrimenti inaccessibili. Per parlare al loro cuore semplice, è necessario adottare uno *stilus humilis*. Per acquisirlo e poter sperimentare la naturalezza, i pastori devono quindi risolvere questa *questione della lingua*⁵⁶. Che anche nel migliore dei casi la ninfa si lasci attirare solo dopo molte esitazioni, dimostra quanto sia difficile per il pastore conciliare il proprio logos semantico con il melos sonoro della natura a lei comprensibile (*da naturale vena uscite*, Prol. 4). Sannazaro raffigura questo linguistico ritorno alla natura nell'immagine contrastiva della tuba squillante (*sonora tibia*) e del più dimesso flauto (*umile fistula*).

In fondo il suggerimento per questo esercizio di lingua era già contenuto nella mitica età dell'oro e fu lì che Sannazaro, Giraldo Cinzio, Tasso studiarono il prototipo di una comunicazione primigenia. Piante, animali e uomini - tutti gli esseri viventi - erano concordi. La comprensione reciproca aveva luogo a un livello prelinguistico, la lingua originaria come armonia creaturale. Si tratta, per dirla con Ficino, dell'enfatico linguaggio amoroso della natura, in cui Venere dispiega appieno la propria semantica⁵⁷. Il suo referente mitico, cui anche Ficino si richiama, è però il cantore Orfeo⁵⁸. In lui gli autori di formazione umanistica individuarono il modello performativo per poterla risuscitare. Poliziano gli aveva dedicato una pastorale „Favola di Orfeo“, appellandosi ai supertestimoni della

W. Wehle) Frankfurt/M. 2001; pag. 83-106.

⁵⁶ Un passaggio molto delicato nell'episteme della verbalità verso una moderna cultura scritturale, che mira ad assoggettare la comunicazione extralinguistica inarticolata attraverso la voce, il timbro e il suono, alla volontà rinascimentale di una scrittura alfabetizzata. Se ciò sia (nel senso di Derrida) da interpretare - criticamente - come pretesa di dominio logocentrica, oppure si tratti - secondo gli artisti del linguaggio - di una resistenza poetica per salvaguardare, all'interno di una concezione della lingua e del genere incentrata sulla grammatica, un'enclave fonocentrica, richiederebbe un'analisi a parte. Per introdurre ai termini della questione cf. B.Teuber, *Sprache-Körper-Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*; Tübingen 1989 (mimeses 4); in partic., pag. 26-36.

⁵⁷ *Sopra lo amore*, op. cit; III, 1.

⁵⁸ Per il profilo antico del mito cf. Cl. Klodt, «Der Orpheus-Mythos in der Antike»; in: *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, a.c. di Cl.

cultura poetica, Virgilio e Ovidio⁵⁹; Sannazaro lo elesse a patrono del canto arcadico (XI; ecl. V. 64segg.)⁶⁰. Orfeo si fa garante di un potere del linguaggio che travalica lo scenario discorsivo concettualmente consolidato e impiega appunto gli stimolanti espedienti ,alati' di Amore, musicalità, immagini e voce. Nel mondo esterno tutto è differenziato e dissimulato, nell'Arcadia ogni dissertazione risulta vana (sebbene i pastori tentino anche questa strada). Concordanza e sinestesia, solo questo conta nel paese di Venere. La divina bellezza che seduce l'occhio, a livello sonoro si manifesta nella magia tonale del canto orfico.

Dunque quale miglior patrono di Orfeo poteva offrirsi ai cantori pastorali? La sua arte non era forse in grado di superare confini apparentemente invalicabili, l'oltretomba, la morte? I *lacrimosi versi* e gli armoniosi accenti della sua *dolce cetra* („Favola di Orfeo“, v.209segg.) erano riusciti, come ricordava il Poliziano, a piegare *la dura sorte* (v. 208), a impietosire le fiere e perfino i sassi (v. 211segg.). Anche Ergasto ha le sue buone ragioni per evocarlo appassionatamente (XI; ecl. V. 64segg.). I cantori arcadici non dovevano affrontare in fondo lo stesso problema? Quello di superare la soglia culturale che li separa dalle ninfe, selvagge come gli animali che cacciano, inaccessibili come la selva in cui si nascondono, dal cuore duro come la pietra? In altre parole: nella loro sensibilità per i suoni armoniosi, come quelli che compenetrano l'Arcadia, risiede un'estrema, genuina possibilità di giungere a un'intesa dei cuori via una conversazione naturale⁶¹. Il suo contrassegno socialpsicologico sarebbe la pietà. Perfino Filaura, una tarda figura di ninfa uscita dalla penna di Giovan Battista Marino, nel frattempo assolutamente artificiosa e padrona della propria finzione, consiglia al proprio spasimante Fileno, se vuole ottenere i suoi favori, *Ingegnati (...)/tu, che (...)* tra

Maurer-Zenck, Frankfurt/M. (Lang) 2004; pag. 37-98.

⁵⁹ «Fabula di Orfeo»; in: *Stanze, Orfeo, Rime*; op. cit., v. 205 segg.

⁶⁰ Sottilmente aprito da A. Caracciolo Aricò, "Jacopo Sannazaro-Orfeo in Arcadia"; in: G. C. Alessio (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I "Dal Medioevo al Rinascimento"; Brescia (Morcelliana) 2005; p. 397-408.

⁶¹ È, in fondo, la versione arcadica di questa 'rinovatio' ch'è la "conversazione umana", intenta a costituire una "società degli uomini", come l'aveva messo in rilievo A. Quondam (*La conversazione. Un modello italiano*, Roma [Donzelli] 2007; p.e.p.29).

que' versi che canti,/alcun verso cantar, che (...) meglio al' orecchie mie si sodisfaccia,/ e concetto trovar che più mi piaccia („La Sampogna«)⁶².

Ciò che colpisce maggiormente è il fatto che l'Arcadia disponga di un programma che, a rigor di termini, non riesce tuttavia a realizzare. Proprio il Sannazaro, che con tanto fervore esalta la religiosità naturale della pietà, in fondo non accorda a nessuno dei suoi infelici pastori il diritto estetico di risolvere autonomamente il conflitto con se stesso (e con la ninfa). Perfino il successo di Carino, che eccezionalmente ottiene la più bella delle belle, non è dovuto alla sua eloquenza arcadica. In ultima analisi l'amata gli viene concessa come dono imperscrutabile degli dei, per opera della fortuna (VII, 7). Dopo di lui, sembra quasi che un'antinomia dialettica abbia investito il mondo pastorale: quanto più apertamente vi si esalta la voluttà naturale di Venere, tanto più rigide divengono le misure per incanalarla in binari moralmente corretti - privandola in definitiva di ogni pretesa sul mondo reale. Ad esempio, nel dramma satiresco di Giraldo Cinzio, „Egle“ (1545). Le lascive divinità del bosco, che vogliono impadronirsi delle ninfe con l'inganno e la violenza, falliscono dimostrativamente. Il liberalismo arcadico è vividamente evocato e alla fine conformisticamente revocato⁶³. La sentenza finale stabilisce che: *Non si deve desiar cosa, che neghi / Il ciel, ne cosa à l'honestà contraria*; (pag. 47). Un altro caso: la tragicommedia „Il Sacrificio“ di Agostino Beccari (1554)⁶⁴. Sullo sfondo pastorale s'intrecciano le complicate vicende amorose di tre coppie. Si tratta, secondo il modello arcadico, di amori corrisposti, ma d'altro canto fortemente contrastati. Beccari fa ricorso all'intero arsenale di interventi estranei ai personaggi, per impedire che il loro

⁶² A. c. di V. De Maldé; Parma (Fondazione Pietro Bembo) 1993 (Biblioteca di Scrittori italiani), in cap. X («La ninfa avara»), v. 295-300 (pag. 505 f.).

⁶³ Sta dietro un problema fondamentale del Cinquecento: come si fa il matrimonio? In virtù del consenso degli amanti o del sacerdote, cioè secondo il carattere pre- o posttridentino (senza parlare dell'autorità del *pater familias*)? Cf. la questione generale trattata sul caso esemplare degli *Ecatommiti* del Giraldo da R. Brusagli ("Il racconto del matrimonio negli *Ecatommiti* del Giraldo"; in: P. Guaragnella/M. Santagata [eds.], *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Bari (Laterza) 2006; p. 553-575.

⁶⁴ *Il Sacrificio. Favola pastorale* (1554); in: *Parnaso italiano ovvero Raccolta de' Poeti classici italiani*: «Teatro antico, tragico, comico etc.», Venezia 1785 (vol. XVII); l'indicazione delle pagine segue questa edizione.

congiungimento abbia luogo come un evento arcadico naturale: rituali magici (314); incantesimi (337); sogni (307); fortuna (336); un deus ex machina (323); le forze celesti nel loro insieme (261/335). *Onore*, il valore socialmente corretto, sconfessa su tutta la linea gli interessi vitali di *Natura*. L'apice di questa palinodia morale è costituito dal „Pastor fido“ di Giovan Battista Guarini (1590). Qui il trionfo del principio di Venere rappresentato dal Tasso nell'„Aminta“, è miratamente capovolto. La fiamma di Amore viene accesa solo nell'intento controriformistico di soffocarla in nome dell'onore, della fedeltà e della legge. La natura è spodestata e il cielo ha ripreso il comando (v. 592 segg.). Alla fine anche Sincero, il portavoce di Sannazaro, lascia il paese pastorale così come vi era giunto, malinconico e afflitto. Dunque tutto era stato perfettamente inutile? Un canto del cigno storico-culturale sul miraggio di un'astrusa felicità terragna?

Nient'affatto. Sulla mappa dell'autoesegesi umana, l'immaginario paese di Arcadia, pur nella sua pretesa irrealtà, segnala uno spazio franco, utilizzabile doppiamente come rifugio mentale per le carenze culturali dell'epoca. Da un lato: in nessun altro luogo la bramosia amorosa nel senso di Venere poteva esprimersi con altrettanta schiettezza. Il pubblico era insaziabile: la visione arcadica dell'uomo ne riconosceva la brama naturale come principale movente esistenziale⁶⁵. Per lo meno nell'antropologia dei pastori, essa assurge già al rango di un diritto naturale, che solleva obiezione contro il rigoroso razionamento dei sensi in nome della religione, del ceto e della famiglia⁶⁶. Senza palese contraddizione, i maneggi

⁶⁵ Vale anche per quantità di commedie popolari dove s'intrecciano tradizioni folkloristiche ed echi del nuovo mondo pastorale, dispiegando più crudamente gli effetti dell' *élan vital*. Cf. M. Feo, *La Commedia popolare senese del Cinquecento come letteratura antiumanistica*; in: *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*, ed. a.c. di E. Cioni/D. Fausti; Siena 1994; p. 111-147.

⁶⁶ Sporadicamente però emerge già l'idea che questa rimozione abbia come conseguenza un ritorno della libido come sessualità, come argomenta M. Foucault (*Histoire de la sexualité*; Vol. 1: *La volonté de savoir*, Paris¹1976; pag. 25-67). Come figura letteraria essa si manifesta soprattutto nel satiro, nella cui sessuomania però non si delinea ancora alcuna 'licenza di libero esercizio' della sessualità come preannuncio di una moderna forma d'amore, come vuole Foucault. Come tematizzato nel prologo della «Egle» di Giraldo Cinzio, il satiro incarna tutt'al più una vitalistica energia naturale come base di una riformulazione antropologica dell'immagine dell'uomo. E se - più tardi - il satiro e la ninfa

amorosi arcadici, dopo che si è largamente concesso alle loro passioni di esternarsi, vengono di regola appianati in maniera convenzionale: con le nozze e, spesso e volentieri, con l'aiuto della provvidenziale *dea ex machina* Fortuna.

D'altro canto, questo Altrove pastorale impiega dei segni che sembrano appartenere a una nuova, moderna sintassi della cultura. A chi si rivolgono i pastori per lenire il loro disagio nei confronti della civiltà? A „Madre Natura”. Vagheggiare una felicità secondo natura significa tuttavia, ragionando implicitamente al contrario: non continuare a reprimere il proprio esigente e incontentabile *élan vital* a forza di argomenti, imposizioni o minacce, non ignorarne più gli interessi creaturali per votarsi a quel superiore esercizio di spiritualizzazione che fa affiorare la *natura dello Spirito*. Al confronto, il programma culturale dell'Arcadia è esattamente antitetico. A giudicare dal suo bilancio dei danni imputabili alla civiltà, il disagio epocale non è dovuto a un'insufficiente, bensì a un'eccessiva mortificazione degli impulsi spontanei dell'uomo. Il che non depone certo a favore di una superiorità del giudizio razionale. Al contrario: nelle città ideali di Utopia esso deve sottomettersi a sua

occasionalmente si accoppiano, il loro congiungimento è quello di esseri 'selvaggi' dai contorni fantastico-grotteschi, e avviene nella riserva dei disadattati costituita dal *locus horribilis*. Cf. in prop. A. Reckermann, *Amor mutuus. Annibale Caraccis Gallena-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln et al. 1991 (Pictura et poesis 3). Secondo il *Système du cœur, ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes actions de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles* di Etienne Simon de Gamaches (Parigi, 1704), l'ammissione in società esige un saldo codice d'amore (un «système du cœur»), che inglobi la sessualità in un'ordinata economia degli affetti e ne renda possibile il discorso.

volta a una severa revisione⁶⁷. I pastori dell'Arcadia sostengono perciò che la precaria *scienza civile*, incalzata su tutti i fronti da esigenze di riforma e rinnovamento, potrebbe in qualche modo ristabilirsi, ma solo riallacciando la propria cultura a quello *spirito della Natura*, da cui lei stessa, in un processo di riflessione ed elaborazione, è in fondo scaturita. Il progresso culturale dovrebbe compiersi alla luce dei naturali interessi dell'uomo - non viceversa: è con questa blanda direttiva che gli Arcadi pensano di ,generare', nella scia di Venere, una moderna cultura umanitaria.

7

Ma chi dovrebbe adottarla, in che modo e dove? Il ritorno di Sincero nella ,città' fornisce segnali soprattutto in questa direzione. In un sogno carico di richiami mitologici (XII, 45), una ninfa lo guida lungo un corso d'acqua sotterraneo fino all'uscita, nei pressi di Napoli (XII, 34seg.). Al confine con la civiltà, tuttavia, il prestigio di Venere cessa. Ma all'esterno, il rimpatriato fa subito una scoperta fondamentale: sul varco s'imbatte in due pastori che cantano. Nelle orecchie gli risuonano ancora le melodie dell'Arcadia (XII, 49), perciò si meraviglia di sentire qui fuori delle ecloghe che non hanno nulla da invidiare a quelle del paese pastorale. Ma allora perché ritirarsi nell'Arcadia, dove ogni albero, ogni fiore e ogni soffio di vento proclamano i piaceri dell'amore venereo, ma questi non vengono di fatto mai accordati, cosicché i pastori, perennemente confrontati con le personificazioni delle loro brame, le ninfe, cadono in preda a una malinconia mortale? Sincero stesso aveva riflettuto su diversi tipi di morte per amore (XII, 44). Non si dovrebbe piuttosto cantare qui il proprio amore, senza l'illusoria speranza di un appagamento - come fanno i due pecorai napoletani? Anche le loro sono pastorellerie, ma esattamente al contrario di Sincero, fanno sì che l'Arcadia prenda forma proprio dal loro canto. È vero che si tratta solo di una - artistica - copia del paese di sogno pastorale, il quale era a sua volta solo la copia di una

⁶⁷ Cf. Francis Bacon, *Nova Atlantis* (ted.); in: *Der utopische Staat*, op. cit.; pag. 222 seg.

vagheggiata età dell'oro. Ciò che conta è tuttavia la conclusione che ne deriva: l'Arcadia dell'epoca moderna è l'arte; il corpo della ninfa da conquistare col libero amore - la poesia.

Ma in quanto tale, la fantasia pastorale si tramuta in un progetto linguistico. Il *rozzo stil*, che dovrebbe rispecchiare la semplicità della gente e dell'ambiente, vuol essere qualcosa di più di una parlata schietta che va direttamente al cuore. Esso dà spazio a stilemi e figure di una subcultura che si propaga al di sotto degli standard sociali e poetologici; e a chiunque lo adotti permette di immedesimarsi con maggior immediatezza nei moti più intimi della natura umana. E come l'amante può abbandonarsi narcisisticamente alla propria bramosia amorosa, una simile licenza è ora consentita anche al linguaggio: nei suoni e nelle immagini arcadiche si dispiega un autocompiacimento⁶⁸ che, in certo qual modo, risuscita Venere a livello testuale. Barcinio e Summonzio, i pastori napoletani dell'ultima ecloga del Sannazaro, lo testimoniano. Dopo aver compianto la ninfa Filli, la cui morte è paragonata a quella di Beatrice e di Laura, ne revocano la perdita con una significativa svolta nel segno di Venere. Anche se Filli è ormai trapassata nel regno dei morti, l'amore per lei, conservato nei versi poetici, può ancora, alla maniera di Orfeo, „rinverdire” il mondo (XII, v. 319-325). La poesia, l'arte in generale, si presenta quindi come perenne primavera della cultura.

Nell'epilogo („A la sampogna“) Sincero approfondisce il concetto. Nel suo soliloquio si rivolge allo strumento e riassume il proprio tirocinio linguistico pastorale: *Tu a la mia bocca e a le mie mani sei non molto tempo stata piacevole exercizio* (Epilogo 1). Qual è il suo bilancio finale? Non senza orgoglio, Sincero afferma di aver risvegliato, sotto la guida degli antichi, una sensibilità per la lingua madre della Natura nell'élite culturale (*coltissimo*) dell'epoca. Ma per

⁶⁸ D. Quint riconosce a sua volta nei riferimenti intratestuali dell'ultima ecloga nel segno di Orfeo, una cifrata autoreferenzialità del testo, interpretandoli però come prodromi di una (moderna) autonomia dell'arte del linguaggio, svincolata dalla storia. Ma che essa invece fin dall'inizio individui sistematicamente nella natura un nuovo reticolo di motivazioni culturali, è fuori discussione finché non si prenda come punto di partenza il mutuo rapporto di cultura e natura. Cf. D. Q., *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven/London 1983; cap. III, pag. 43-69.

tutelarne, nei confronti dei suoi dotti *detrattori*, il *rozzo stil*, raccomanda a quest'ultimo lo stratagemma della finzione. Per conservarsi veramente autentico, dovrebbe nascondere il suo vero motivo, la vitalità creaturale, dietro lo schermo di autori antichi⁶⁹. In tal modo potrebbe sottrarsi sia ai luoghi comuni del volgo che alle pretese di magniloquenza e solennità. Solo così sarebbe possibile *difendere animosamente la [sua] ragione* (Epilogo 16).

Ma sotto il manto dell'erudizione antica, cosa resterebbe di Venere come forza motrice della vita? In questo modo non si finirebbe per metterla artisticamente a tacere? Col passare del tempo, il discorso arcadico non ha forse progressivamente revocato il principio del *piacere*, quel *diletto* al quale il mondo pastorale anelava? Eppure Venere, una volta ammessa nell'Arcadia, mediante i suoi sacerdoti, i poeti e gli artisti, ha escogitato in ogni tempo sempre nuove metamorfosi, riuscendo a sottrarsi anche alle censure antropologiche più severe. Allo stato puro, come la desideravano gli Arcadi, non era di certo disponibile⁷⁰. Ma ha saputo quantomeno rivestirsi di un *habitus* culturale: il commosso linguaggio dei pastori a proposito delle ninfe. I poeti arcadici, coerentemente al loro mondo fittivo, scoprono che l'Arcadia moderna, l'unica di cui possono effettivamente ancora disporre, è il mondo dell'immaginazione e della reggente culturale di quest'ultima, la finzione⁷¹.

Con l'estetica moderna, però, questa inedita autoreferenzialità non ha nulla

⁶⁹ Anticipa già in nucleo il grande trasferimento dal platonismo letterario, vagheggiando "nella libera sfera della immaginazione" – terreno autentico di Venere – a un' aristotelismo, interpretandola "razionalmente secondo le leggi dei suoi rapporti con la realtà", come sostiene C. Raimondi ("Dalla natura alla regola"; in: id., *Rinascimento inquieto*, Torino, [Einaudi], ²1993; p. 3-18). Ma insiste forse non poco sulla "dissociazione tra il grave costume della Controriforma e la naturalezza narrativa", tra "unità" e "varietà"? La lunga e produttiva sopravvivenza della materia arcadica – non mantiene, anche sotto il velame aristotelico, questo soffio naturale che esalano i sospiri (letterari) degli amanti?

⁷⁰ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, op. cit., vol. III.

⁷¹ Scoperta senza dubbio preparata dalle opere che Boccaccio dedicò a Venere, che contengono un'autoriflessione metapoetica indirizzata in tale senso. Cf. R. Stillers: «Ametos Verwandlung: Poetik der Bildlichkeit in Boccacios *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341/2)»; in: *Metamorphosen/Metamorfosi*, a.c. di P. Kuon/B. Marx, Frankfurt/M. 2005; pag. 51-73.

da spartire⁷²: per legittimarsi deve ancora ricorrere a una duplice negazione. Tutte le messe in scena dell'Arcadia si sentono in obbligo di dichiarare espressamente il loro carattere di finzione. Adesso è quest'ultimo a fare la differenza estetica, affidata in precedenza a una scrittura di tipo allegorico. Davanti a divinità - e alberi - che ascoltano assorti le melodie pastorali (*Arcadia*, Prol. 4seg.); satiri che concionano (*Egle*, 6); Amore (e Venere nei panni di una laida vecchia) personalmente in scena (*Aminta*, Prol.; Epilogo, „Amore fuggitivo“); un direttore del gioco che, per evocare l'Arcadia, esibisce dei fondali dipinti (*Sacrificio*, Prol., pag. 231), per non parlare delle schiere di ninfe favolose - di fronte a un simile depotenziamento del reale, la palinodia era il prezzo da pagare per l'ammissione della creatività immaginativa⁷³ e quindi del programma naturale di Venere.

Anche per rappresentarne lo svolgimento si faceva ricorso al trucco della negatività. La bramosia d'amore si vede costantemente tenuta a bada dalla pena d'amore. Ma a quanto pare, tutta la sua pericolosità è evocata innanzitutto per evidenziare, sotto l'ala protettiva della correttezza morale, il suo potenziale produttivo. Così Venere si assicura una compartecipazione perfino in tempi ostili a ogni slancio naturalistico. Il suo potere, certo, non può ancora avanzare pretese di tipo sociale nel mondo reale. Ma conquista da allora un posto fisso nell'immaginario dell'epoca⁷⁴. Il che non è poco. Dopotutto, la riserva protetta

⁷² Come ha mostrato, in altro contesto, R. Brandt (*Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Freiburg i. Br./Berlin²2006; Rombach Wissenschaften Reihe/Quellen zur Kunst 25; cf. pag. 153). Partendo dai due centri prospettici «ego» e «morte» nella pittura arcadica nell'ambito di «Et ego in Arcadia», egli sviluppa un'ampia discussione storico-culturale per dimostrare come i maggiori artisti arcadici, a cominciare da Virgilio (trascurando tuttavia Sannazaro, Tasso o Montemayor), si siano serviti delle proprie opere per tematizzare l'arte stessa. La loro autoriflessione porterebbe alla luce un'arte al servizio dell'arte (16/17) - un auspicabile parallelismo con la nascita della nuova Arcadia nella letteratura. Ma accanto alle questioni estetico-filosofiche, viene poco rilevato il fatto che questa autoaffermazione dell'arte come istituzione culturale di per sé valida nasce dalla necessità di darsi una motivazione antropologica.

⁷³ Cf. in proposito W. Iser, *The Fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology*, Baltimore u.a. 1993, cap. «Renaissance Pastoralism as a Paradigm of Literary Fictionality»; pag. 22-79.

⁷⁴ In maniera rappresentativa ad esempio in *Tirsi* (1506), l'«Ecloga lirica dialogata» di Baldassar Castiglione. Egli ha completamente trasposto la finzione arcadica nella cultura dei festeggiamenti cortigiani. Sottomettendosi alle sue

dell'arte le garantisce, all'interno della cultura dominante, uno spazio nel quale può abbandonarsi al piacere estetico di trasferire i consueti, previsti e sorvegliati nessi mentali nell'ottica straniante dell'Arcadia, corredandoli di una sintassi libidinosa. Ciò permette di rimescolare le intense emozioni che il fenomeno ,amore' scatena e di produrre degli ,accoppiamenti' verbali diversi da quelli prescritti dalla ragione imperante⁷⁵; di concedere alla sensualità una rappresentazione ,naturale', che rispecchi la mobilità dello spirito⁷⁶. In ciò consisterebbe la *vis generandi* di Venere.

Questo è quanto i pastori hanno potuto scoprire nell'immaginario paese arcadico. Lì essi hanno appreso una nuova presenza del linguaggio che, animato dall'immaginazione, parla all'anima, perchè ricavato da una rappresentazione smitizzata di Venere, come riassume con concisa eleganza il Tasso nel prologo dell'*Aminta*. È Amore stesso a dichiarare la sua appartenenza a questa moderna Arcadia: *e ben parrassi che la mia deità sia qui presente in se medesima* (v. 76segg.). L'impulso vitale che incarna, trova, dopo che l'uomo ha gustato

regole civilizzatorie, Venere (ottava 12) può 'naturalizzare' come ninfe la duchessa (Elisabetta Gonzaga) e le dame di corte, che a loro volta entrano in una prospettiva naturale venerea e divengono - ma invano - oggetto di canti d'amore, cosicché la ricaduta di Arcadia consiste, come vuole la finzione, nel risveglio del potere (orfico) del canto, che eleva il desiderio amoroso a 'sogno' (ottava 32) ricorrente dell'immaginario dell'era moderna. Testo in: *Il libro del Cortegiano, con una scelta delle opere minore*, a.c. di B. Maier, Torino 1973 (Classici italiani); pag. 557-579.

⁷⁵ Il giardino arcadico ha costituito così un nuovo *hortus conclusus* culturale, inducendo in seguito all'arte di dire parole un fondamento naturale al di là dei luoghi di riferimento antico. Cf. P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Bari (Palomar) 1997; p. 140 segg.

⁷⁶ Un parallelo, indipendente ma proprio perciò affascinante, con la prassi e riflessione artistica di Leonardo da Vinci. È vero che egli svaluta la 'poesia', arte dispersiva, come «lunga e tediosissima cosa ...» (*Libro di pittura*. Ed. in facs. etc. a.c. di C. Pedretti, Florenz 1995; § 15); ma motiva il primato dell'arte figurativa rifacendosi proprio a quegli effetti naturalfilosofici (venerei), che nell'Arcadia acquistano un rango artistico e culturale: vivacità e mobilità come corrispondenti della sensualità. «... tal figura sarà detta due volte morta com'è morta perché essa è finta e morta un'altra volta quando essa non dimostra moto né di mente né di corpo» (§ 297). L'idea è sviluppata con molteplici associazioni da F. Fehrenbach, «Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo»; in: id. (ed.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002 (Bild u. Text); pag. 169-206.

dell'albero della conoscenza, un surrogato di paradiso nel mondo dell'arte. Qui il piacere della sua sensualità creaturale è sublimato, ma essa in cambio può emergere culturalmente come significazione creativa. In questo modo Venere, in veste di antropologia estetica, si accinge a conquistare il suo ruolo di *magistra vitae* dell'era moderna.