

LUANA DEL FRATE

*Scenari infernali e miti sirenici: un'originale commistione tra antico e moderno  
nelle «Metamorfosi» di Cariteo*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUANA DEL FRATE

*Scenari infernali e miti sirenici: un'originale commistione tra antico e moderno  
nelle «Metamorfosi» di Cariteo*

*Le vicende che interessarono il regno aragonese tra la fine del XV e i primi anni del XVI secolo trovarono ampia eco nelle opere degli umanisti del circolo pontaniano, che in queste espressero il loro disorientamento per l'inaspettato rovesciamento del quadro politico meridionale. Tra queste, suscita interesse l'originale rielaborazione realizzata da Cariteo in un breve poema, *Metamorfosi*, di soli quattro canti in terzine, composto presumibilmente negli anni dell'esilio romano, all'indomani della partenza del re Federico per la Francia. Riprendendo la struttura del poema ovidiano, come lo stesso titolo preannuncia, in un susseguirsi di trasformazioni sono raccontate le vicende di quegli anni e i loro protagonisti, in un testo, dal ricco ordito dantesco, che sembra invitare il lettore ad una possibile interpretazione allegorica, dove i più antichi miti sirenici vengono rievocati in un'atmosfera dal sapore infernale, dando vita ad un originalissimo intreccio tra riecheggiamenti classici e fonti moderne.*

Quando nel 1494 Carlo VIII decise di invadere l'Italia con il fine di riconquistare il Regno meridionale, muovendo da pretese dinastiche con radici antiche ed in parte legittime, quella discesa palesò davanti agli occhi di tutto il continente una crisi da tempo latente: si apriva una nuova epoca per la civiltà europea e specialmente italiana, che ora mostrava appieno il disfacimento del suo sistema politico, il cui precario equilibrio, messo a dura prova dopo la morte del Magnifico, rendeva la Penisola facile preda delle ambizioni straniere.<sup>1</sup>

Il Regno di Napoli, dopo appena cinquant'anni dall'instaurazione della monarchia aragonese e dalla conclusione delle vicende belliche che avevano portato alla deposizione degli Angioini, si trovava coinvolto in un'altra guerra dinastica che questa volta vedeva fronteggiarsi, contro gli Aragona, Francesi e Spagnoli, legati dal segreto accordo di Granada.<sup>2</sup> Gli intellettuali napoletani registrarono con grande tragicità gli avvenimenti di quegli anni: il crollo della monarchia comportava la fine di quell'ambiente che aveva visto fiorire, con la sapiente politica culturale condotta dal Magnanimo e proseguita dai suoi successori, l'Accademia napoletana. Ora, quel mondo idillico, in cui si era respirata l'aria dei fasti antichi, andava improvvisamente in frantumi, proprio come era già avvenuto secoli prima con la fine dell'età classica, terminata con le invasioni barbariche. Ora, nuovi barbari valicavano ancora le alpi, ponendo fine a quella che era sembrata una rediviva "età dell'oro" ed aprendo di fatto un nuovo periodo di barbarie, ritratto così bene nelle pagine conclusive dell'*Arcadia* o nelle opere tarde del Pontano.<sup>3</sup> Varie e diverse furono le reazioni dei letterati dell'ultimo Umanesimo: alcuni si limitarono a registrare gli eventi, altri travestirono e trasfigurarono la brutalità di quegli episodi nei loro testi, altri ancora coltivarono, dietro un apparente quanto illusorio disinteresse, una letteratura dal più spiccato carattere umanistico, forse con l'intenzione di sfuggire, almeno con la poesia, alla crudeltà di quei giorni e di quelle vicende.

Accanto al Pontano e al Sannazaro, tra gli intellettuali della seconda generazione<sup>4</sup> più vicini alla corte napoletana, emerge la figura di Benet Garret, un poeta di origini catalane,

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale sulla situazione politica italiana nel Quattrocento cfr. R. FUBINI, *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Franco Angeli ed., 1994; ma si veda anche G. PILLININI, *Il sistema degli stati italiani 1454-1494*, Venezia, Libreria universitaria, 1970.

<sup>2</sup> Sulle dinamiche complessive che portarono gli Aragona sul trono partenopeo si veda A. ARCHI, *Gli Aragona di Napoli*, Bologna, Cappelli, 1968; G. GALASSO, *Il Mezzogiorno angioino e aragonese, 1266-1494*, Torino, Utet, 2005; E. PONTIERI, *Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, Società ed. di Storia di Napoli, 1974, vol. IV, tomo I, pp. 1-123; G. D'AGOSTINO, *La capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1501*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.

<sup>3</sup> Cfr. il recente contributo di S. VALERIO, *L'immagine della decadenza negli umanisti meridionali*, in A. BENISCELLI, Q. MARINI, L. SURDICH (a cura di), *La Letteratura degli Italiani. Rotte, confini, paesaggi (Associazione degli Italianisti, XIV Congresso Nazionale, Genova 15-18 settembre 2010)*, Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2012, pp. 47-63.

<sup>4</sup> È questa l'espressione con cui Santagata definisce il secondo gruppo di poeti, rappresentati proprio da Sannazaro e Cariteo, successivi alla «prima guardia» di lirici aragonesi, rappresentati dal Caracciolo e dal

giunto a Napoli intorno al 1467-1469 e subito entrato nelle grazie della famiglia regnante, già con Ferrante I.<sup>5</sup> Più noto con il nome accademico di *Chariteus*, letteralmente 'allievo delle Grazie', viene ricordato, tra le figure più importanti del circolo pontaniano, per aver coltivato con i suoi versi la musa volgare ed aver celebrato, in un noto canzoniere intitolato *Endimione*, una misteriosa donna, evocata attraverso il *senhal* di Luna, a cui il poeta, sotto le vesti mitiche dell'omonimo pastore, in un lungo lamento grida al mondo il suo amore.<sup>6</sup> L'intima vicinanza del poeta alla famiglia regnante lo portò ben presto, proprio nei roventi giorni della seconda congiura dei baroni, a ricoprire le cariche più alte del Regno, divenendo, da segretario minore della cancelleria, prima percettore delle entrate del regio sigillo, e poi, nei giorni convulsi della discesa di Carlo VIII, primo ministro, in seguito alla defezione del Pontano.<sup>7</sup> Tutta l'esistenza dell'autore si svolse fedelmente sotto l'ombra della dinastia aragonese, della quale condivise fortune e rovine. La stessa attività politica si riflette ampiamente nella produzione letteraria, nella quale, accanto ai versi amorosi o alle consuete canzoni politiche o encomiastiche, emergono accenni alla contemporaneità in vari momenti della sua lirica. Ma il testo nel quale si riflette con maggiore intensità il terremoto politico-istituzionale, che coinvolse il Meridione con la discesa dei Francesi, è il poema delle *Metamorfosi*, un'opera di dimensioni ridotte, composta da soli quattro canti in terzine, probabilmente ideata dall'autore proprio a ridosso di quegli avvenimenti che lo portarono per ben due volte ad abbandonare l'amata Napoli, nel 1494, al seguito dell'amatissimo re Ferrandino, e nel 1501, quando la città fu nuovamente assediata dall'esercito francese, capitanato da Luigi XII, successore di Carlo VIII. In questa circostanza, l'autore, dopo la partenza per Ischia del re Federico, decise di riparare per qualche tempo a Roma, dove vi rimase sino alla primavera del 1503, temendo possibili rivalse da parte dei nuovi dominatori, per via della sua passata posizione politica.

La stesura dell'opera si può pertanto intendere come la risposta dell'autore al caos irreversibile in cui era precipitata l'Italia del primissimo Cinquecento: perduta ogni certezza, solo e in una città in cui si sentiva straniero, l'autore si rifugia in quel mondo ideale che continua a vivere nei suoi versi, che hanno ora l'unico fine di celebrare la dinastia e la Napoli aragonese, tramandando al contempo ai posteri quanto accaduto. Come buona parte della produzione letteraria italiana, anche quest'opera nasce da un'esperienza di esilio, sventura che sembra in parte motivare il carattere stesso del componimento, per moltissimi aspetti vicino alla produzione dell'Alighieri, l'*exul immeritus* per eccellenza, che l'autore sente ora così vicino per la stessa, dolorosa condizione di esilio. Il passaggio dalle liriche amorose, di imitazione petrarchesca, ai pungenti versi in terza rima può essere spiegato proprio alla luce della comune esperienza, vicenda che segnò fortemente il poeta, tanto da spingerlo a cimentarsi, per la prima volta, nella composizione di un genere diverso, il poema in terza rima, che aveva proprio nell'opera dantesca il suo più grande modello. Ma la ripresa dantesca, come avviene anche in altre opere quattro-cinquecentesche, è attenuata attraverso la presenza costante del modello petrarchesco, che nelle *Metamorfosi* si traduce in un più mediato riuso dantesco attraverso la combinazione con le terzine dei versi dei *Trionfi*, che nel Quattrocento conoscono una certa

---

De Jennaro. Cfr. M. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.

<sup>5</sup> Per un inquadramento generale sul poeta si veda l'approfondita introduzione alle rime del Cariteo a cura di Erasmo Pércopo, che nel 1892 pubblicò, in una collana diretta da Croce, tutta la produzione poetica del Cariteo, facendola precedere da una ricca presentazione del poeta e della sua lirica. Cfr. E. PÉRCOPO (con introduzione e note a cura di), *Le Rime volgari di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, Napoli, Tip. dell'Accademia delle Scienze, 1892, in 2 voll.: I parte *Introduzione*, II parte *Testo*. Ad Antonio Parenti si deve un più recente profilo del poeta catalano in *Benet Garret detto il Cariteo*, Firenze, Olschki, 1993. Più ridotto, ma ugualmente interessante è l'intervento di E. FENZI, «*Et havrà Barcellona il suo poeta*». *Benet Garret, profilo di un poeta*, in «*Quaderns d'Italia*», 7 (2002), pp. 117-140.

<sup>6</sup> Oltre al già citato contributo di SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo...*, a cui rimando per ulteriori approfondimenti sul canzoniere del Garret, si veda anche la monografia a cura di B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia ed., 1999.

<sup>7</sup> Cfr. FENZI, «*Et havrà Barcellona...*», pp. 118-119.

fortuna.<sup>8</sup> Luigi Scorrano, indagando la presenza dantesca nella lirica di Sannazaro, nota come la ripresa del modello dantesco avvenga puntualmente attraverso la «filtratura petrarchesca»<sup>9</sup>. Lo stesso procedimento di mediazione è ravvisabile nella pagina cariteana, nella quale, come in ogni buon prodotto di fattura umanistica, accanto a più o meno velati richiami a Dante si riscontra una commistione di elementi diversi, desunti anche da tradizioni letterarie tra loro distanti.

L'evocazione dantesca non è cosa nuova nella lirica del poeta catalano, in quanto sin dalla prima edizione del canzoniere, accanto al modello petrarchesco, la cui presenza è decisamente imponente<sup>10</sup>, e ai predominanti modelli classici<sup>11</sup>, troviamo una certa attenzione alla traccia dantesca, stilnovistica specialmente, dato l'argomento prettamente amoroso dell'opera<sup>12</sup>. L'autore nei versi dell'*Endimione* rievoca gli stessi modelli, quali Guinizzelli, Cavalcanti, Dante e Cino, che in un primo tempo avevano influenzato anche Petrarca, e che Cariteo riutilizza largamente nelle sue liriche, tanto da indurre Beatrice Barbiellini Amidei a parlare della componente del 'neostilnovismo'<sup>13</sup> nella lirica cariteana. Il repertorio tematico dello Stilnovo, che Cariteo doveva aver conosciuto negli anni della sua formazione in Spagna<sup>14</sup>, viene recuperato attraverso il codice neoplatonico e veicolato in una sorta di Neostilnovismo, che giunge a Cariteo dai sonetti di Lorenzo de' medici, ed è verificabile nella rielaborazione che si ha di queste tematiche nei sonetti XLIX e L di *Endimione*.

Com'è noto, la *Commedia* e più in generale tutte le opere dell'Alighieri dovevano essere ben conosciute presso la corte napoletana del Quattrocento; l'apprezzamento per la letteratura trecentesca e specialmente dantesca da Firenze si era propagato negli altri centri italiani, grazie alla migrazione di dotti toscani che, lavorando presso le corti italiane più importanti, si fecero promotori del culto delle tre corone.<sup>15</sup> Ciò era accaduto anche a Napoli, dove la singolare personalità del Magnanimo aveva attirato i più celebri intellettuali fiorentini, quali Valla, Bruni, Filelfo, Poggio, Manetti e altri, che soggiornarono presso la corte di Alfonso per periodi più o meno lunghi, facendovi crescere e prosperare l'ammirazione per l'illustre concittadino e arricchendo la celebre biblioteca aragonese con la presenza di numerosi codici di opere dantesche<sup>16</sup>. Grazie a questi umanisti fiorentini e alla successiva *Raccolta aragonese*, dono del Magnifico al principe Federico d'Aragona nel 1476, il culto dantesco prese vigore anche a Napoli, città nella quale, accanto alla più raffinata produzione latina, inneggiante alla cultura classica, troviamo una, seppur minima, produzione volgare di derivazione dantesca, rappresentata da poemi come il *Giardino* del Gionata, il *Rosarium de spinis* di Fra Domenico da Napoli, ed infine dalla più importante di queste imitazioni, *Le sei etate della vita humana* di Pietro

<sup>8</sup> Sulla ricezione dei *Trionfi* nel XV secolo rimando alla panoramica tracciata da F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei trionfi*, in C. BERRA (a cura di), *I Triumphs di F. Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Bologna, Einaudi, 1999, pp. 375-396.

<sup>9</sup> L. Scorrano, «Se quel soave stil...». *Sannazaro in traccia di Dante*, in «Studi Rinascimentali», 6 (2008), pp. 57-76: 57.

<sup>10</sup> Cfr. W.J. KENNEDY, *Citing Petrarch in Naples: The Politics of Commentary in Cariteo's Endimione*, «Renaissance Quarterly», 55 (2002), pp. 1196-1221.

<sup>11</sup> Cfr. R. CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventio" ed "elocutio" nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», III (1978), pp. 19-94.

<sup>12</sup> Già Pércopo mise in luce la presenza stilnovista nelle liriche del poeta Catalano. Più estesamente l'argomento è affrontato anche da PARENTI, in *Benet Garret*, pp. 82-89.

<sup>13</sup> Si vedano le pagine dedicate all'argomento da BARBIELLINI AMIDEI, in *Alla Luna...*, pp. 142-147.

<sup>14</sup> MARTINES PERES, *L'espai, dimensió poètica de contact entre el Dolce Stil Novo i la poesia catalana del segle XV*, in *La corona d'Aragona in Italia, Atti del XIV congresso internazionale della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*, a cura di G. D'AGOSTINO, G. BUFFARDI, Paparo edizioni, Napoli 2000, pp. 373-380.

<sup>15</sup> Francesco Tateo ha esaminato il rapporto degli umanisti con l'opera dantesca in *Dante fra latino e volgare nel Quattrocento*, in D. COFANO - I. GIABAGKI - R. PALMIERI - M. RICCI (a cura di), *Dante nei secoli*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006, pp. 39-57

<sup>16</sup> C. CARMINA PERITORE, *La Conoscenza e lo studio di Dante alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del Convegno di studi (Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970), Firenze, Olschki, 1975, pp. 433-441: 435.

Jacopo De Jennaro<sup>17</sup>, considerato quest'ultimo vero e proprio punto di riferimento per la lirica volgare di Sannazaro e Cariteo.<sup>18</sup>

Il rapporto che Cariteo intrattiene con la produzione dantesca, ravvisabile in tutta la sua opera, è spiegabile solo riconoscendo nell'autore una profonda conoscenza dell'Alighieri, ascrivibile a quella prima formazione classica degli anni barcellonesi, in cui presumibilmente il poeta conobbe e studiò anche i trecentisti toscani, allora così apprezzati dai più celebri poeti catalani del tempo, tutti imitatori delle rime dantesche, come Andrea Fabrer, traduttore della *Commedia*, Ausias March, Juan de Mena, Inico Lopez de Mendoza, per citare solo alcuni<sup>19</sup>. Forse fu proprio questa maggiore dimestichezza con il volgare fiorentino, acquisita, negli anni giovanili, studiando e ammirando i trecentisti, che portò Cariteo, una volta giunto a Napoli, a prediligere la lingua volgare toscana rispetto a quella latina, prediletta da Pontano e dagli umanisti dell'Accademia.

Gli omaggi e le riprese del modello dantesco sono frequenti in tutta l'opera del Cariteo, ma è interessante vedere come l'ammirazione per Dante e Petrarca costituisca proprio una costante di tutta la sua produzione, riscontrabile dalle rime degli esordi a quelle della maturità, come si rileva nella *Pasca*, la più matura delle opere cariteane, un testo a metà strada fra l'imitazione del *Paradiso* dantesco e il *De partu virginis* del Sannazaro. Proprio in apertura del poemetto, prima della consueta invocazione alle Muse, Cariteo redige un singolare appello ai due maggiori esponenti della letteratura italiana, Dante e Petrarca, appellati in un altro componimento contemporaneo, la canzone XX del secondo *Endimione*, «i duo soli di cui l'Arno si gloria»<sup>20</sup>, perché possano ispirarlo nel comporre versi adeguati alla celebrazione di Cristo.

Si legge ai vv. 7-21 del canto I di *Pasca*:

Anime sante, esempio sempiterno,  
lume e splendor del bel toscano idioma,  
Dante e Petrarca, d'Arno onore eterno;  
onde traeste voi la ricca soma  
di bei volumi? e 'n qual fonte beveste?

Fin troppo evidente la derivazione dantesca di questi versi, dove sono ripresi passi della *Commedia* (come *Inf.* I, 82-84) rielaborati con fonti classiche, come Properzio (*El.* III, 1-6), e nei versi successivi, ai vv. 13-15, anche con Virgilio (*Aen.* VI, 443-444). Nei versi incipitari, l'autore aveva omaggiato, prima di nominarli esplicitamente, proprio Dante e Petrarca, facendo riferimento ad una primavera della vita per alludere agli anni della sua giovinezza, alludendo a quell'età della spensieratezza che tante volte Petrarca nei *Fragmenta* aveva indicato attraverso questa metafora (cfr. ad esempio RVF, CCCXXV, 13), e ad un innalzamento dello stile, che finalmente si lasciava alle spalle il cielo della Luna, chiaro riferimento alla lirica amorosa dell'*Endimione*, per ascendere ad altezze superiori, parafrasando *Purg.* I, 1-6.

Mi preme in questo contesto porre l'attenzione sull'insolita posizione del Cariteo, che, nell'introduzione di un poema in terzine, si rivolge ai due toscani più insigni, chiedendone il sostegno. Tale passaggio non si deve sottovalutare, in quanto aiuta a ricostruire la complessa situazione linguistica dei primissimi anni del Cinquecento, gli stessi anni in cui germogliava la

<sup>17</sup> Ivi, p. 346.

<sup>18</sup> Si cfr. M. CORTI, *Introduzione a P.J. De Jennaro, Rime e lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

<sup>19</sup> Cfr. PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime di...*, pp. CIX-CX; CARMINA PERITORE, *La conoscenza e lo studio...*, p. 438.

<sup>20</sup> Cfr. *Endimione*, canz. XX, 22-23. Ulteriori riferimenti a Dante e Petrarca si rilevano nel son. CLXXXIX, 2, «i due gran toscani», e nel son. CXCIII, 4, «Petrarca o Dante». Per i testi cariteani riportati nell'articolo si segue l'edizione delle *Rime* allestita dal Pércopo; per le *Metamorfosi* invece si adopera l'edizione offerta nella mia tesi di dottorato *Fra storia e mitologia: le Metamorfosi di cariteo, testo e commento*, a cui rimando per ulteriori approfondimenti sul poemetto.

nota polemica sulla lingua e si avvertiva primariamente, con la crescente diffusione delle tipografie, la necessità di indicare dei modelli universalmente riconosciuti. Qualche decennio prima della normalizzazione linguistica proposta dal Bembo, un autore meridionale decideva di verseggiare non in volgare<sup>21</sup>, bensì nel «bel Thosco idioma»<sup>22</sup>, lingua che già poteva vantare, rispetto agli altri vernacoli, letterati raffinati e autorevoli, paragonabili agli autori classici.

Ritornando all'analisi delle *Metamorfosi*, la derivazione dantesca dell'opera non traspare solo dalla scelta del genere e della terza rima, o dalla stessa marcatura 'dantesca' del lessico adoperato: tutta l'atmosfera di cui è intessuto la prima parte del testo (*Metamorfosi* I e II) risente dell'*Inferno* dantesco, che viene riproposto con la scelta di rappresentare Napoli, dopo l'abbandono degli Aragona, come una novella Dite.

Sotto un cielo plumbeo, solo e pensoso sulle rive della baia di Posillipo, in uno scenario minaccioso, chiara eco della selva dantesca, il poeta vive una prodigiosa esperienza di trasformazione, in seguito all'apparizione di un gruppo di sirene, che, dopo averlo tramutato in anziano, rievocano le sciagure abbattutesi sul Regno. Il poemetto si conclude con un sogno del protagonista, in cui, rispolverando l'episodio dell'incontro di Enea con il dio Tiberino, narrato nel VIII libro dell'*Eneide*, gli appare il dio Sebeto, che, per alleviare la tristezza del poeta, racconta le sue pene d'amore per la bella sirena Enarie, dando vita ad un'elegia amorosa che ricorda lo schema delle *Heroides* ovidiane. La vicenda narrata da Sabeto, con il ricorso al mito eziologico, che motivava la trasformazione della sirena Enarie in «duro scoglio» a causa dell'allontanamento per mare della cara amica Phebe, ulteriore omaggio del poeta alla donna tanto celebrata nell'*Endimione* con il *senhal* di Luna, conclude il poemetto, a cui pare mancare una vera e propria conclusione, in quanto tutto appare come sospeso: i lettori sono lasciati in un'atmosfera onirica, che, sfumando lentamente, sembra preparare la scena ad accogliere la narrazione di metamorfosi successive, che forse l'autore metteva in conto di aggiungere, nel momento in cui si fossero verificate circostanze migliori.

Proprio la narrazione di trasformazioni e mutamenti ininterrotti, come lo stesso titolo preannuncia, è l'asse portante di questi canti: riprendendo la struttura delle *Metamorfosi* ovidiane, Cariteo descrive una serie di mirabili trasformazioni, ad iniziare dallo stesso paesaggio napoletano, che da luogo ameno e piacevole (*Metamorfosi*, I, 16-17, «La delettevol piaggia e 'l dolce seno / napolitan, con quel chiaro prospetto») si converte in un ambiente minaccioso e prefigurante imminenti rovine (*Metamorfosi*, I, 33, «l'aer subito vidi e 'l mar turbato»; I, v. 37, «coruscar vidi 'l ciel tutto di lampi»; I, 40, «Quant'io vedea portento era di morte»).

Ha luogo così la prima delle metamorfosi, riguardante la baia di Posillipo e insieme la stessa città: il cielo da sereno e soleggiato diviene cupo e balenante, il prato si ricopre di spine, il mare si increspa e Napoli, un tempo luogo prediletto degli dei e da Venere, è ora posta sotto la tutela delle Furie (come in *Inf.*, IX, 36-42), che con il loro aspetto demoniaco terrorizzano il poeta:

Mutata era la faccia di quel loco,  
ch'ove fulgea la prole de Dione,  
Aletto arder vid'io, piena di foco.<sup>23</sup>

L'atteggiamento di Cariteo nell'*incipit* del componimento ricorda molto il comportamento del pellegrino all'inizio della *Commedia*: proprio come Dante, anche il poeta attraversa un momento di smarrimento, conseguenza inevitabile dello sconvolgimento causato dall'arrivo dei Francesi, che lo porta ad interrogarsi sulla magnanimità del Signore e sulla ragione dei suoi disegni. Mentre si perde nella selva del peccato, la città si trasforma sotto i suoi passi, divenendo un territorio impervio e pauroso. È l'autore stesso, sin dall'inizio, a svelarci la derivazione

<sup>21</sup> Un approfondito studio sulla lingua del Cariteo è stato condotto da E. FENZI, in *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in *Studi di filologia e letteratura*, Genova, Università degli studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, 1970, vol. I, pp. 9-83.

<sup>22</sup> CARITEO, *Pasca*, I, 8.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, 46-48.

dantesca dei suoi versi con delle spie testuali anche fin troppo evidenti, come il ricorso alle rime *dura-oscuro* che ritroviamo nei primi versi dei canti incipitari delle due opere, rispettivamente ai vv. 2-4 nella *Commedia* e ai vv. 4-6 nelle *Metamorfosi*:

*Inferno*, I, 1-4

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.  
Ah! quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinnova la paura!

*Metamorfosi*, I, 1-6

Sovente un dubio grande il cor m'assale:  
perché l'alto Rettor de la natura  
supporta un lungo, inemendabil male,  
benché pensier si vano in me non dura,  
ché 'l caldo di ragion suscita un vento,  
che fuga da la mente ogni aria oscura.

La vista del dolce declino del Vesuvio e della piacevole punta del golfo di Napoli, distolgono la mente del poeta dalle amare riflessioni che qualche istante prima lo avevano portato ad interrogarsi sulla giustizia divina. La visione del vulcano ha sul Cariteo lo stesso effetto che ha l'apparizione del monte Purgatorio sullo smarrito pellegrino dantesco: anche Dante, dopo essere riuscito ad allontanarsi dalla selva del peccato, crederà di aver raggiunto la salvezza al principio della sua ascesa al monte, prima dell'arrivo delle tre fiere. Ugualmente l'animo del protagonista delle *Metamorfosi*, dopo essersi allontanato dal pericolo di peccare contro Dio, sembra sollevato dalla contemplazione del paesaggio, sensazione che terminerà poco dopo, con l'avvistamento delle Sirene, che in un primo momento svolgono la stessa funzione delle tre Fiere dantesche. Ulteriore conferma di quanto detto la si ottiene considerando la presenza degli stessi termini con cui vengono descritti sia il monte Purgatorio che il Vesuvio: Dante indicherà con il termine 'piaggia' il pendio purgatoriale e poco dopo Virgilio si riferirà alla stessa montagna aggettivandola come 'dilettevole' (cfr. *Inf.*, I, 29, «piaggia diserta», e *Inf.*, I, 77, «diletto monte»), mentre Cariteo sintetizzerà entrambi i versi nel sintagma «dilettevol piaggia» che si legge al v. 16 di *Metamorfosi* I. Le riprese dantesche sono sempre combinate nella pagina con altre opere, desunte da tradizioni tra loro anche molto distanti. Questo avviene perché l'autore, da fine conoscitore dei classici qual era, riesce a riutilizzare in maniera del tutto nuova le varie tessere, accostando alla rappresentazione di Napoli desunta dall'*Arcadia* (cfr. *Arcadia*, VII, 3) la traduzione di alcuni versi ovidiani, come avviene nella descrizione dei due gioghi del Vesuvio, chiaro riferimento all'*incipit* delle *Metamorfosi* del poeta agusteo, dove sono ricordate le due vette del monte Parnaso (cfr. *Metamorfosi*, I, 316-317).

Proprio questo riuso squisito dei classici è poi la caratteristica più marcata della poesia del Cariteo, che si segnala tra gli umanisti meridionali per la capacità di verseggiare in volgare con la stessa raffinatezza con cui Pontano scrisse i suoi versi latini più belli. In questo modo, nell'opera gli eventi della storia contemporanea convivono insieme ai più antichi miti sirenici, per altro radicati nella tradizione culturale napoletana, città quest'ultima che il mito voleva fondata sulle spoglie della sirena Partenope, che ritroviamo anche nelle *Metamorfosi*, a capo del gruppo di sirene incontrate dal poeta. Nella descrizione dell'aspetto e degli atteggiamenti delle Sirene si ritrova l'ennesimo omaggio alla poesia dantesca. Ad essere recuperati sono i versi con cui Dante aveva celebrato nella *Vita Nova* e nella *Commedia* le fattezze di Beatrice, il suo portamento e soprattutto gli occhi della gentilissima. Afferente al neostilnovismo sembra quindi essere una più generale caratterizzazione delle figure femminili, le cui lodi paiono rimandare al codice dello stilnovo per l'insistito elogio della candida bellezza e della loro lucentezza<sup>24</sup>. Queste tematiche erano state oggetto di numerose liriche nel canzoniere, che il poeta ora recupera per celebrare l'inumana bellezza delle Sirene, ma anche quella altrettanto singolare delle regine aragonesi. Accanto ai più consueti versi petrarcheschi, sono le rime di Dante e quelle di Cavalcanti e Cino ad ispirare il poeta nella scelta dei termini adatti a descrivere la bellezza e la superiorità delle regine d'Aragona (cfr. *Met.*, II, 40-84). La centralità riconosciuta allo sguardo o

<sup>24</sup> Per un più ampio approfondimento sulle tematiche della lirica dello Stilnovo si veda E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil novo*, Bari, Adriatica, 1986.

l'indugio sulla descrizione degli occhi, che nella fenomenologia dell'amore rivestivano una funzione fondamentale per la nascita del sentimento amoroso, riportano ancora una volta alla lirica dello Stilnovo; frequenti sono i verbi che descrivono l'atto del guardare, come si legge in *Metamorfosi*, I, 100, «Volgendo in me la dea gli occhi turbati», chiara derivazione del «drizzar li occhi ver' me di qua dal rio» di *Purg.*, XXX, 66, mentre altre volte vengono presi di peso interi sintagmi di derivazione dantesca, come avviene ad esempio con il sintagma «occhi santi», utilizzato da Dante diverse volte nella *Commedia* (cfr. *Purg.*, XXXI, 133; *Par.*, III, 24; *Par.*, XVIII, 9), che si ritrova in *Metamorfosi*, I, 134 «e l'acqua, che piovea da gli occhi santi».

Un altro momento di più marcata imitazione dantesca, oltre all'ingente mole di citazioni dirette e non disseminate nei quattro canti, si ritrova alla fine del II canto, nella sezione dedicata alla celebrazione del marchese Alfonso d'Avalos, tra i cavalieri più noti del Cinquecento, capitano dell'esercito di re Ferrandino, amico e protettore del poeta. Il Marchese fu vittima della crudeltà dei nemici Francesi e perse la vita in un agguato tramato a suo danno<sup>25</sup>. L'autore, che nel II e III canto delle *Metamorfosi* rievoca e trasfigura con il ricorso al mito quel triste episodio della storia napoletana, che lo aveva coinvolto direttamente per la vicinanza al d'Avalos, riutilizza proprio alcuni passi della *Commedia* per descrivere tutto il dolore provato nel momento in cui gli era giunta la notizia della morte del caro Alfonso. In quel frangente l'autore costruisce una similitudine tutta giocata sulla ripresa di alcuni luoghi della *Commedia*:

Qual uom che sogna cosa che l'infesta,  
 e sognando vorria che sogno fosse,  
 e pugna per destarsi, e non si desta;  
 tal io rimasi, e tanto mi commosse  
 quel mal, ch'io fui di me subito fora,  
 per la doglia mortal che mi percosse  
 Poi ch'io non fui del tutto extinto allora,  
 che fortuna a vertù fe' sì gran torto,  
 non si può dir che di dolor si mora!  
 In quel punto io non fui vivo, né morto,  
 ma di vita e di morte in tutto privo,  
 perduto il mio presidio e 'l mio conforto.<sup>26</sup>

Alla famosa immagine del sognatore, tratta da *Inf.*, XXX, 136-140, Cariteo fa corrispondere nelle *Metamorfosi* una similitudine identica, rafforzata anche da un codice fortemente dantesco, come la scelta del latinismo *pugna*, ben dimostra «Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sì quel ch'è, come non fosse, agogna, / tal mi fec'io, non possendo parlare». Segue la ripresa di un altro celebre passo della *Commedia*, in cui l'autore, guardando ai versi conclusivi del V canto dell'*Inferno*, precisamente ai vv. 139-142, racconta del suo improvviso svenimento, alla notizia della morte del Marchese, ripensando all'analoga perdita di coscienza che colse Dante per l'eccessivo coinvolgimento nella vicenda dei due cognati: «Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade». Ripresi i sensi, per esprimere il dispiacere provato alla notizia della perdita del marchese, che viene appellato con una locuzione decisamente dantesca «l mio conforto», perifrasi con la quale più volte nella Dante indica Virgilio, Cariteo ripensa allo sgomento e al brivido di terrore che percorsero il poeta fiorentino alla visione orrenda di Lucifero. Per fornire al colto lettore, a cui si rivolge, una precisa idea dell'intensa sofferenza provata in quell'istante, chiama Dante come metro di paragone per quantificare la

<sup>25</sup> Sulla tragica morte di Alfonso d'Avalos si veda R. Colapietra, 7 settembre 1495: morte eroica e trasfigurazione letteraria del marchese di Pescara, Napoli, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, 1991.

<sup>26</sup> CARITEO, *Metamorfosi*, II, 166-177.

sua confusione dinanzi ad una notizia così inaspettata. Si legge in *Inf.*, XXXIV, ai vv. 25-28, «Io non mori', e non rimasi vivo: / pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo».

I passi sin qui riproposti sono stati offerti nel tentativo di restituire almeno in parte degli esempi esplicativi della tecnica di riuso delle opere dantesche, tanto queste sono radicate e combinate con le altre fonti, generalmente classiche, utilizzate nel poemetto, anche se si deve sottolineare una diminuzione dell'uso dantesco nel III e IV canto, dove predominano in maggior misura le tessere classiche e petrarchesche.

Gli omaggi al poema sono comunque molteplici e non si limitano solo alla ripresa di dantismi, di rime, prettamente dantesche, che ricorrono numerose in tutti i canti, o al riuso di immagini o locuzioni dal sapore dantesco. La derivazione dalla *Commedia* si riscontra nella stessa tecnica narrativa che viene riproposta, la medesima capacità di raccontare, fondendo miti, storia, religione e poesia in un testo che, oltre al ricco ordito dantesco, si configura come un calderone in cui confluiscono gli elementi più vari, attinti dalla cultura classica, cristiana, ebraica e medievale, riadoperati e messi insieme in una commistione tutta umanistica, che solo un'attenta lettura del testo può restituire.