

# Modernità dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro

Isabella Becherucci

*Un'antitesi ha l'aria di essere semplicemente un  
capovolgimento meccanico. Ma quale contenuto di  
esperienze, sofferenze e conoscenze bisogna aver  
acquisito, prima di poter capovolgere una parola!*

Dopo i severi giudizi della critica romantica, a partire da quello famoso di Manzoni (dal quale io non posso non cominciare) sull'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, giudicata un'opera 'convenzionale' e 'mal costruita', che sono stati la causa della protratta perdita di interesse nei suoi confronti, la sua rinnovata attenzione critica a partire dagli anni Venti del XX secolo non sembrava tuttavia aver rimosso quelle valutazioni negative se, a fianco del sempre più ricco inventario delle fonti alla luce dell'attributo «convenzionale», uno dei suoi risultati più costanti era stato quello della denuncia delle infinite contraddizioni che emergevano ad un qualsiasi tentativo di razionalizzarne (in termini narrativi) il contenuto. Autorizzata senz'altro, in questo nuovo processo di accusa, dalla sempre più accurata conoscenza della storia testuale dell'opera, per cui ad una sua prima pubblicazione mutila (Prologo + capp. I-X con rispettive egloghe, tre delle quali erano state già composte «in fase di apprendistato» ben prima che si profilasse l'idea del libro)<sup>1</sup> e *invito auctore* (Venezia, Bernardino da Vercelli, 1502 – ma già ampiamente circolante in questo stato in numerosi manoscritti), ne seguì una definitiva (Napoli, 1504 con l'aggiunta dei capp. XI-XII con rispettive egloghe e un epilogo *A la sampogna*) ad opera dell'amico, poeta ed editore, Pietro Summonte e su istigazione dell'altro amico poeta, il Cariteo, ma sempre senza l'ultima revisione dell'autore<sup>2</sup>.

Così, infatti, viene dichiarato nella lettera dedicatoria di Summonte, giustamente riprodotta dal curatore della più recente edizione come parte integrante del testo:

E per questo, senza altra sua ordinazione, anzi forse (se io mal non estimo) non senza qualche offesa de l'animo suo quando per avventura il saprà, ho pensato essere così utile come necessario darle [sì egregie fatiche o le sue colte e leggiadrissime egloghe?] subito in luce, facendole imprimere da quello originale medesimo quale ho trovato di sua mano *correttissimo* in potere del Magnifico Marco Antonio Sannazaro,

---

<sup>1</sup> Maria Corti, *Le tre redazioni della Pastorale di P.J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 305-51.

<sup>2</sup> Lo studio più sistematico dai punti di vista filologico è il volume di Gianni Villani, *Per l'edizione dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989.

suo fratello; movendomi ancora a questo non poco la autorità del vostro Cariteo, dal quale non solo sono stato a ciò con ragione indutto, ma con tutte le forze de la amicizia constretto<sup>3</sup>.

E così sembra anche testimoniare Sannazaro stesso nel suo Epilogo *A la sampogna*:

Con ciò sia cosa che a me conviene, prima che con esperte dite sappia misuratamente la tua armonia esprimere, per malvagio accidente da le mie labra disgiungerti, e, quali che elle si siano, palesare le indotte note, apte più ad appagare semplici pecorelle per le selve che studiosi populi per le cittadi; facendo sì come colui che, offeso da notturni furti nei suoi giardini, coglie con isdegnosa mano i non maturi frutti dai carichi rami; o come il duro aratore il quale dagli alti alberi inanzi tempo con tutti i nidi si affretta a prendere i non pennuti ucelli, per tema che da serpi o da pastori non gli siano preoccupati. Per la qual cosa io ti prego, e quanto posso ti admonisco, che, de la tua selvatichezza contentandoti, tra queste solitudini ti rimanghi<sup>4</sup>.

Carrara, infatti, per citare una delle prime voci di coloro che su questo testo hanno ripreso a prodigare cure e attenzioni protratte negli anni, parla di contraddizione fra la prima e la seconda parte del libro a partire dalla Prosa VI o VII, «quasi che l'autore abbia mutato disegno da quel che aveva innanzi»; e ancora insiste sulla 'contraddizione' tra il fausto augurio di Carino nella Prosa VIII e la conclusione iscritta sotto il segno della morte nella parte finale del libro, nella parte, cioè, che si ritiene composta in un secondo tempo<sup>5</sup>.

Posizione condivisa e rielaborata anche da Maria Corti, forte della sua consapevolezza della crescita dell'opera per «fasi e ridimensionamenti successivi» (in particolare dell'accertato *primum* delle tre egloghe, I, II e VI). Per quanto riguarda la prima *Arcadia*, è giustamente registrata una svolta, che tuttavia adombra già una valutazione negativa:

A partire dalla prosa VI, un sottile ma profondo mutamento strutturale: il personaggio che dice io assume il ruolo dominante e nell'atto stesso perde il carattere fittizio di pastore fra i pastori, venendo a identificarsi con il poeta [...] nasce un filo conduttore, costituito dal personaggio che dice io e dalla sua storia [...] si è rotta la staticità, di per sé stupenda, delle prime prose; è nato, in compenso, il racconto;

---

<sup>3</sup> Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 50. È questa l'edizione da cui saranno tratte le citazioni.

<sup>4</sup> Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 238-39. Ancora una conferma indiretta sullo stato «non compito né emendato» dell'*Archadio*, «stampato molto incorretto», nella lettera inviata da Jacopo d'Atri da Blois il 3 febbraio 1503 a Isabella Gonzaga: cfr. Alessandro Luzio-Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XL, 1902, p. 305.

<sup>5</sup> Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909, p. 193: affermazioni riprese nelle *Introduzioni* ai volumi Iacopo Sannazaro, *Arcadia* a cura di Enrico Carrara, Torino, Utet, 1948 e *Opere di Iacopo Sannazaro. Con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Iacopo Caviceo*, a cura di Enrico Carrara, Torino, Utet, 1952.

[...] i motivi nuovi, svolti dalla prosa VI in poi, si rivelano privi di quel potere o valore regressivo che hanno i successivi temi di un'opera allorché essa nasce per concezione unitaria<sup>6</sup>.

E la valutazione negativa sembra accentuarsi in particolare per la seconda *Arcadia*:

le aggiunte non rivelano, a parer nostro, un prosieguo di sviluppo, bensì una crisi della struttura unitaria dell'opera. [...] manca alla seconda redazione dell'*Arcadia* quella forza che proviene dalla sua totalità, da un disegno integrale a cui concorrano tutti i dettagli e per cui l'opera d'arte ha l'aria di un prodotto naturale<sup>7</sup>.

Tuttavia, più recentemente, pur nella ripetuta indicazione di una crisi strutturale o comunque nella ripresa del termine «contraddizione» per descrivere incoerenze testuali, si può notare un diverso atteggiamento della critica contemporanea. Mentre, infatti, il sostantivo si è visto essere stato impiegato sempre per designare un'opera non concepita unitariamente, non conclusa, non perfezionata, si comincia ora ad utilizzarlo, invece, in senso positivo: cioè come caratteristica connaturata al genere in cui l'opera si iscrive e peraltro implicita già nei testi poetici nati prima della loro inclusione nel libro, come a suo tempo e limitatamente alle parti in versi, aveva dimostrato Domenico De Robertis in un suo fondamentale saggio, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*<sup>8</sup>.

Santagata, infatti, proprio denunciando l'evidente contraddizione fra alcuni versi delle tre egloghe extravaganti I, II, VI (che manifestano un disagio esistenziale, sui due fronti poetico e politico-sociale ripreso ed ampliato nell'Egloga X) e il quadro idilliaco dell'*Arcadia* fornito soprattutto dalle prime prose, e ancora una volta questo imputando alla storia testuale dell'opera (per cui quelle egloghe esistevano prima della loro presenza nel libro, quando le selve denunciate come corrotte erano ancora quelle partenopee), ne afferma comunque la «funzionalità» nel romanzo:

l'ossatura del romanzo è tuttavia in grado di riassorbire e recuperare *in modo funzionale* questa dicotomia di ruoli: il recupero consiste nel valorizzare ad un secondo livello quelle connotazioni napoletane mettendole in rapporto di opposizione con quelle arcadiche<sup>9</sup>.

Da quest'ultima citazione si evince lo spostamento semantico verso un'accezione positiva di «contraddizione», che implica infatti la sostituzione con un nuovo sostantivo: «contrapposizione».

---

<sup>6</sup> Maria Corti, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro* in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, pp. 296-97.

<sup>7</sup> Corti, *Il codice bucolico*, cit., p. 302.

<sup>8</sup> In «Metrica», II, 1981, pp. 61-80.

<sup>9</sup> Marco Santagata, *L'alternativa 'arcadica' del Sannazaro* in Id., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 356-57.

L'*Arcadia* come contrapposizione di due mondi: quello idilliaco e perfetto della mitica regione, subito in apertura dell'opera, e quello corrotto e inquinato del Regno di Napoli, già nelle prime egloghe, che prenderà poi sempre più spazio anche nelle prose a partire dal mutamento introdotto dalla Prosa VI.

Contrapposizione cosciente e voluta, che giustifica quella citazione costante dei classici latini e volgari di cui tutta l'opera è intessuta in quanto, con Velli,

il sogno pastorale può durare, aspirare a un ruolo di permanente *contestazione* nei confronti dell'assetto reale delle cose fino a quando si ripetano, si consacrino i tratti fondamentali dell'immaginazione pastorale, che è sostanzialmente immaginazione letteraria [...]. L'*Arcadia* del Sannazaro porta alla massima espressione il *vitale paradosso* dell'opera bucolica che intende porsi quale ordinato universo verbale, concluso e autonomo, *di contro* al mondo, su cui regnano solo caos, labilità, frustrazione<sup>10</sup>.

Ed è stato proprio il Velli che ammette e giustifica la contrapposizione esistente nel libro anche il primo a descrivere, tuttavia, proprio l'*Arcadia* definitiva come testo ben strutturato, con «un disegno generale che resta preminente, funzionale e necessario»: basti qui ricordare l'indicazione di una scansione dei giorni e delle notti perfettamente calibrata (5 giorni, come 5 sono quelli della simmetrica storia di Carino, + 1 giorno emblematico/paradigmatico in apertura +1 giorno aperto in conclusione, con una unità cronologica centrale, la terza, che copre la massima estensione del discorso); e, proprio contro l'idea di una rottura creata dalle ultime prose, l'affermazione di una consequenzialità nella vicenda di andata e ritorno di Sincero («il ritorno di Sincero a Napoli è necessario, è presupposto da tutta l'opera, anticipato da segni e premonizioni [...]»)<sup>11</sup>.

All'intervento – si può dire – definitivo del Velli a favore di una coerenza della struttura, sembrano attenersi i successivi lavori critici, tesi a giustificare i passi 'discordi' dell'opera, individuandone piuttosto «le consapevoli e sapienti alchimie narrative», la ricerca dei diversi punti focali, l'interscambiabilità di alcuni personaggi, l'interiorizzazione dell'esteriorità a partire dalla Prosa VI, la voluta ambiguità delle situazioni, la sua allegoria non univoca (allegoria della vita di Sannazaro, dei rapporti fra poesia e società, delle vicende sociali e politiche del Regno di Napoli, della cultura e del sapere umano) e, dunque, la sua modernità: non a caso dell'*Arcadia* sono ora disponibili le più

---

<sup>10</sup> Giuseppe Velli, *Tra lettura e ricreazione. Sannazaro – Alfieri – Foscolo*, Padova, Editrice Antenore, 1983, p. 13.

<sup>11</sup> Velli, *Tra lettura e ricreazione*, cit., pp. 48-49, 55. D'altro canto, a rileggere alla luce di questa posizione le dichiarazioni dell'editore e dell'autore citate in apertura, niente in realtà sembra denunciare un'incompiutezza a livello delle strutture; semmai si potrà cogliere nelle parole di Sannazaro il rimpianto per un mancato lavoro di revisione formale (che esprima «misuratamente la *sua* armonia [...] della *sua* selvatichezza contentandosi»); mentre in quelle di Summonte si potrà rilevare la dichiarazione sia dell'esistenza del «fine» dell'opera già all'epoca delle prime scorrette edizioni, semplicemente «occolto» per paura, sia addirittura di un manoscritto «correttissimo» sul quale ha esemplato la stampa.

svariate letture ed interpretazioni, financo quelle di tipo psicoanalitico, a conferma proprio della polisemia del suo messaggio.

Fra quanti privilegiano di leggere l'opera alla luce di ragioni storico-sociali<sup>12</sup>, Enrico Fenzi torna ora a puntare l'indice sui forti contrasti che l'opera esibisce fin da principio, proponendo per questa uno «speciale gioco di antitesi che la percorre tutta, inaugurato dalla Prosa III», «in virtù del quale si ha la superficiale ma fondata impressione che le prose forniscono via via la versione positiva o edulcorata del male denunciato dai versi, con risultati che possono apparire anche fortemente stridenti»<sup>13</sup>. E cita a proposito il contrasto, veramente «stridente», fra i contenuti di denuncia delle Egloghe VI e X e gli *incipit* delle corrispettive prove: « Pr. VII: Venuto Opico a la fine del suo cantare, non senza gran *diletto* da tutta la brigata ascoltato » (e il critico fa notare come quei pastori dei vv. 133-39 dell'egloga VI, «in vista buon» ma ladri e ipocriti, non ne raccolgano minimamente le sferzanti accuse);

Pr. XI: Se le lunghe rime di Fronimo e di Selvaggio porsono universalmente *diletto* a ciascuno della brigata non è da dimandare. A me veramente, oltre al *piacere* grandissimo, commosso per forza le lacrime, udendo sì ben ragionare de l'amenissimo sito del mio paese.

Ma già la prosa III aveva introdotto lo stesso modulo contrastivo rispetto al tema del furto svolto in tutta la prima parte dell'egloga II, meno scopertamente perché nascosto nella compagine di un discorso già cominciato (puntuale commento del meccanismo di botta e risposta in cui si era articolata la lirica), come evidenzia il nesso relativo causale ad introduzione del periodo: «Per che ciascuno ringraziava li benigni dii, che a tanto *diletto* ne avevano sì impensatamente guidati».

E si noti che il sostantivo «diletto», parola chiave dell'opera con la sua principale variante sinonimica «piacere», è introdotto nel commento a seguito delle egloghe più compromesse con i contenuti politico-sociali (II, VI, X), così che la prosa, più che «edulcorare» le tragiche affermazioni della poesia, viene, in realtà, a nientificarle, spostandole solo di un piano puramente letterario: a riprova, la comparsa di quelle stesse affermazioni proprio all'interno dell'ultima egloga (v. 25: «Dir non potrei quanto lo udir *dilettami*»: ma si sta parlando dello strazio di Meliseo per la morte dell'amata inciso sulle scorze degli alberi!), dove senz'altro l'artificiosità della situazione e il discorso metaletterario sotteso (e già evidente nell'egloga precedente) sono definitivamente espliciti.

---

<sup>12</sup> Di cui i lavori più compiuti restano quelli di Santagata, *L'alternativa 'arcadica' del Sannazaro*, cit., preceduto dallo studio *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, sempre in Id., *La lirica aragonese*, cit., pp. 296-341, poi ripresi ed accresciuti dall'allieva Marina Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.

<sup>13</sup> Enrico Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in «Per leggere», n. 15, autunno 2008, pp. 157-78.

Ma questo vero e proprio ribaltamento fra parti che stanno gomito a gomito, per cui la cosa che è detta in poesia viene poi negata nella prosa successiva, si trova già sulla soglia del libro, e dunque con funzione programmatica: si rilegga, infatti, quell'elaboratissimo *Proemio* che sappiamo già parte integrante della prima redazione dell'*Arcadia*, ripercorrendo per un attimo i primi piccolissimi passi che sto muovendo nell'ambito di una tesi di dottorato, appunto su *La prosa dell'«Arcadia»*, da poco iniziato all'Università di Ginevra.

Esso è costruito su una serrata griglia argomentativa che prevede un postulato di partenza di tipo assiomatico e articolato per tutta la prima parte [§§ 1-3], da cui discendono logicamente due corollari [§§ 4-6], evidenziati da giunture di tipo consequenziale di valore equivalente (*Dunque* § 4; *Onde* § 6). E tutto su quella cifra stilistica della comparazione fra le cose naturali e le cose artificiali, a cui corrisponde la comparazione fra la poesia rozza e la poesia colta [la poesia bucolica e la poesia lirica] che, non a caso affiorerà anche nell'epilogo («indotte note apte *più* ad appagare semplici pecorelle per le selve *che* studiosi popoli per le cittadi»). A livello delle microstrutture, l'opposizione topica fra la vita campestre e quella cittadina è realizzata con «segmenti tematici giustapposti»<sup>14</sup>, di cui le punte più esplicite sono le coppie perfettamente antitetiche aggettivo-sostantivo (*orridi monti / adorni giardini; soli bochi / piene cittadi*) o avverbi e locuzioni avverbiali (*naturalmente / ad arte*) che si distendono sintatticamente in proposizioni perfettamente equivalenti («silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi» / «colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri»). La sapiente costruzione sintattica si arricchisce di un contrappunto ritmico «assimilabile al *cursus planus*» dato, come Carlo Vecce ha evidenziato anche sulla scia delle indicazioni della Corti, «dalla scansione per unità ritmiche» secondo un criterio iterativo in cui prevale il modulo dell'ottonario piano con accento in prima e quarta sede, non a caso subito in apertura (*Sògliono il più delle vòlte*) e in chiusura (*Miseramènte imboschire*)<sup>15</sup>.

In particolare, sul piano della sintassi, una volta enunciata la premessa che «le cose naturali piacciono più delle artificiose», il narratore *dunque* racconta le rozze egloghe udite in Arcadia, *onde*, se gli fosse consentito, preferirebbe la poesia bucolica alla lirica.

Scendendo più in dettaglio, presentano l'assioma di partenza due ampi e simmetrici periodi, introdotti l'uno dal verbo servile *Sògliono*, anticipato rispetto al soggetto, che introduce due subordinate comparative implicite, e dall'impersonale *Addiviene* che regge due subordinate comparative esplicite, nella prima delle quali, in entrambi i periodi, nel secondo termine di paragone è omesso il verbo.

---

<sup>14</sup> Corti, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, cit., p. 293.

<sup>15</sup> Carlo Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento in Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Università degli studi di Trento, 2000, p. 243, che procede sulla linea di Maria Corti, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, cit., p. 294.

- Sogliono*
1. gli alti e spaziosi alberi aggradare *più che* [non aggradino] le coltivate piante
  2. i selvatici ucelli piacere *più che non* piacciono gli ammaestrati
- Addiviene che*
1. le silvestre canzoni dilettno *meno che* [dilettno] li colti versi
  2. le incerate canne porgano *più* piacevole suono *che non* non fanno li tersi e pregiati bossi.

Assioma ribadito, con *variatio* sintattica, dalla proposizione interrogativa seguente, che a sua volta introduce ancora una comparativa di maggioranza: il legame è fra l'altro sottolineato dalla ripresa del verbo *aggradare* nell'aggettivo *aggradevole*.

«E chi dubita che *più non sia* a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre [...] *che* tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi [...]?»

Dato l'ampio postulato, il poeta presenta sé nello spazio («fra queste deserte piagge», che sono quelle di Napoli, le solitudini, i monti e le selve dell'epilogo [§ 4, § 6, § 7]: ugualmente precedute dal deittico) e nella sua funzione di narratore, di colui che racconta, una volta tornato, «le rozze egloghe da *naturale vena uscite*» udite cantare da' pastori di Arcadia: dove la metafora riprende esattamente i termini del precedente periodo (una *fontana* che *naturalmente esca*).

Fra l'uno e l'altro corollario ('dunque io potrò raccontare', 'onde io preferirei') è frapposto un periodo relativo (una delle subordinazioni preferite dal Sannazaro) retto dal nesso *a le quali* rinviante al complemento oggetto del precedente periodo [*le rozze egloghe*] e bipartito in due coordinate («prestarono [...] e lasciarono [...]): periodo che, se secondario quanto alla gerarchia sintattica, in realtà è fondamentale per delineare l'atmosfera poetica in cui si colloca il racconto, già abbozzata alla fine del precedente periodo (*dilettevoli ombre – liquidissimi fonti*) – ancora secondo una costante della prosa sannazariana per cui le informazioni principali spesso sono fornite in parentetiche o subordinate: la sintassi poetica e petrarchesca è peraltro grammaticalmente sottolineata dall'uso esteso della preposizione AD proprio della poesia, che qui vale per la prima campata come complemento di termine ('i montani idii prestarono intente orecchie alle rozze egloghe') e per la seconda, con *variatio*, come complemento di tempo ('durante le quali le tenere ninfe deposero le faretre').

E sempre dato il postulato, si apre la proposizione ipotetica conclusiva del lungo ragionamento, che presenta ancora nell'apodosi una comparativa di maggioranza: *più* mi terrei a gloria di usare il flauto pastorale *che* la sonora tibia di Pallade.

Onde io, se licito mi fusse, più mi terrei a gloria di porre la mia bocca a la umile fistola di Coridone, datagli per adietro da Dameta in caro duono, che a la sonora tibia di Pallade, per la quale il mal insuperbito satiro provocò Apollo a li suoi danni.

Tuttavia la sentenza gnomica o epifonema su si chiude infine il prologo (come d'altronde anche l'epilogo, che addirittura presenta due proverbi, uno dopo l'altro, ad esaltazione dell'oraziana *aurea mediocritas*), ancora costruita su periodo comparativo, viene improvvisamente a negare tutto quanto finora è stato affermato: «Che certo *egli è migliore* il poco terreno ben coltivare, che 'l molto lasciare per mal governo miseramente imboschire».

Se il senso dell'affermazione può forse essere parafrasato con 'è infatti meglio coltivare il poco terreno della poesia bucolica che lasciare per mal governo miseramente inselvaticchire il molto terreno della poesia lirica', resta forte il rovesciamento attuato rispetto all'enunciato di partenza, e volutamente evidenziato dall'esatta ripresa, ma in senso opposto, dei lemmi chiave del ragionamento: coltivare / coltivate; rimboschire / boschi<sup>16</sup>. La ferrea compagine logica su cui è imbastito questo breve e sintatticamente latineggiante proemio s'infrange inaspettatamente proprio in conclusione, con stridente contrasto e ben diversamente dai proemi dell'*Ameto* e della *Satira* che la critica ha accreditato tra le sue fonti principali.

Sembrirebbe, dunque, che proprio quell'«antitesi della poetica» sannaziariana subito sfoggiata<sup>17</sup> a livello delle figure di parole sia anche la figura retorica del pensiero che soggiace alla costruzione dell'intera opera e la sua chiave d'accesso: proiettando fin da principio l'*Arcadia* in una dimensione drammatica, se è vero che questa è una delle figure che meglio si prestano a dar corpo alle inquietudini esistenziali.

---

<sup>16</sup> «La poetica della semplicità e della naturalezza non era, sappiamo, esclusività del genere pastorale. E per quanto Sannazaro ci seduca con l'incanto sempre nuovo delle analogie, l'*Arcadia* non è albero di selva né acqua zampillante dalla viva pietra né agreste suono di zampogna, ma "coltivata pianta", fontana "di bianchissimi marmi" e musica da camera squisita» (De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento* in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Enrico Cecchi e Natalino Sapegno, III, Milano, Garzanti, 1966, p. 733).

<sup>17</sup> Gianfranco Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia del Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, p. 102.