

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

lizzate dall'artista, riproducendo in *Appendice* un disegno del Mantegna, oggi al Louvre, in cui sono raffigurati degli amorini che giocano con maschere teatrali e che pertanto ricordano da vicino il passaggio in prosa XI.37. Se è oramai ben nota la competenza artistica di S., il recupero di questi e altri riscontri arricchisce ulteriormente la comprensione di un'opera pienamente inserita nell'atmosfera culturale del suo tempo.

Per tornare al sistema poetico, nel corso del commento è ben messo in mostra come S. costruisca progressivamente anche la propria identità di autore bucolico, facendo i conti con i modelli antichi e con quelli più vicini o contemporanei. È quanto accade dapprima nell'episodio del ritrovamento nel bosco della «grande e bella sampogna» (prosa X.12: dunque già presente al tempo della prima redazione), poscudata in origine da Pan e sonata in tempo antico dal «pastore siracusano» (Teocrito) e dal «mantuano Titiro» ma poi mai più «compitamentemente» utilizzata dai pastori successivi. Opinione modificata nella seconda redazione, quando la prosa XI illustra invece i poeti-pastori più recenti, passando da Silvio-Petrarca e la coppia Idalogo e Ameto (cioè Boccaccio napoletano e fiorentino) ai quattrocentisti, tra cui spicca Tirsi, ossia Leon Battista Alberti.

È qui un ulteriore merito dell'annotazione di V., che decrittica i nomi e le allusioni alla produzione bucolica antica e moderna, procedendo a riconoscere le matrici poetiche dell'operazione sannazariana, e a illustrare il senso culturale di una riflessione davvero malinconica sul rapporto tra poesia e società, o, come diremmo oggi, sul ruolo dell'intellettuale al tempo della crisi. La bella e partecipe Introduzione del commentatore, del resto, conclude proprio su questa nota, riprendendo in maniera implicita il verso dell'ultima egloga dell'opera, in cui Barcinio (cioè il poeta catalano Cariteo), volgendosi a Summonzio (cioè quel Summonte che pubblicò la prima *Arcadia* autorizzata mentre al contempo portava avanti l'edizione delle opere di Pontano), afferma reciso che «Napoli tua non è più Napoli». Lo si direbbe un *topos* della cultura partenopea moderna e contemporanea, a capo del quale, risalendo per li rami, si colloca appunto il prosimetro di Iacopo Sannazaro, di cui questa intelligente e ricca edizione contribuisce a valorizzare proprio il significato storico e politico. [Giancarlo Alfano]

PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, tomo II, a c. di MARCO FAINI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 389 («Edizione Nazionale delle Opere», VI).

Il secondo volume delle *Operette satiriche e politiche* a c. di F. raccoglie, nella cifra tonda di ottanta componimenti, quarant'anni di attività letteraria dell'A. Un lungo processo quello che trasforma il busto di Parione nel Quinto evangelista, reso possibile solo quando alle anonime pasquinate verranno associate l'inventiva e la mordacità di un nome che fa della *vis* polemica la sua peculiare firma espressiva.

Come si ricorda nell'*Introduzione* (pp. 9-24), questo stile singolare nasce all'ombra della Corte, dopo la prima inclinazione di ascendenza petrarchesca, prontamente occultata dall'esuberanza di una vena beffarda e quanto mai prolifica; si sviluppa sotto l'egida di un potere che, se ai tempi della *Comedia recitata alla Magliana* è ancora visto quale possibile garante di felicità, dimostrerà però ben presto le sue insopprimibili miserie. L'insofferenza verso il ruolo canonico assegnato all'intellettuale, e la delusione per le speranze infrante, già così bene intravista nelle note dolenti del *Lamento de uno cortegiano* (IV), rinnovano tuttavia la fonte dell'ispirazione satirica, a preludio e bisogno di un altrove, Venezia, in cui dispiegare la vocazione incipiente di fustigatore dei grandi, di *arbiter* fra stati.

La silloge (pp. 37-232), ordinata cronologicamente, si apre con la sezione risalente al primo periodo romano, nella quale si inserisce per esempio il noto *Testamento dell'elefante* (II). Segue poi il nucleo coerente degli scritti occasionati dal Conclave del 1521, che si protrae idealmente fino al maggio 1527 e annovera molti «classici» fra cui *I miracoli al mondo furno sette* (XXIV) e *Sett'anni traditor ho via gettati* (XXVIII); alla data fatale del Sacco di Roma la penna infuocata dell'ex partigiano medico si sdoppia nell'ispirazione speculare della canzone *Deh, avess'io quella terribil tromba* (XXXIV) e della frottola *Pas vobis, brigate* (XXXV), a conferma di un eclettico talento che non dimentica però i ritmi abituali, come subito ribadisce lo spirito delle *Sette aleggere* (XLVI). Sempre fedele al gusto per l'invettiva si rivela del resto anche l'ultima produzione, con i sonetti in difesa del Bembo (LV-LVI), contro il marchese del Vasto (LIV) e sui temi universali quali il contrasto tra Francia e Impero (*Mentre*

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

che *l' sacro e santo Imperatore*, LXVIII).

Alla *Nota ai testi* (pp. 239-347) è demandata la responsabilità di discutere la complessa questione della paternità dei componimenti, argomentata in modo ponderato nel caso di ciascuna attribuzione. Un onere certo non lieve, se si pensi appena alla natura particolarissima del genere, per cui di fatto la circolazione presuppone – almeno in linea teorica – la formula adespota; pertanto, tralasciando i casi sicuri perché citati in altre opere dell'A., i criteri seguiti per le assegnazioni si uniformano da un lato al parere di una solida tradizione di studi e alle eventuali rubriche e titolature dei codici, dall'altro a puntuali riscontri interni e a minuziosi raffronti con l'*usus* aretiniano. Una forma peculiare della tradizione è quella che trasmette le opere nel contesto dei grandi collettori di pasquinate, come la coppia formata dal Magliabechiano xxxvii 205 (= F²) e dall'Ottoboniano lat. 2817 (= V¹), il cui concorso è particolarmente significativo quando uno stesso testo si conservi alternativamente nella versione pro o contro il cardinal de' Medici: basterà accennare qui al solo esempio di *Piacevi monna Chiesa* (xiii), già famoso fra i contemporanei – che esitarono fra l'altro a distinguervi la mano dell'A. da quella di Anton Lelio. Un secondo veicolo è rappresentato invece dalla testimonianza dei singoli codici, come avviene per la *Farza* (iii) conservata nel Marciano it. ix 368 (= VeM¹), uno dei due manoscritti a opera di Marin Sanudo; documenti che si mostrano particolarmente preziosi anche per le attestazioni indirette, se un sonetto del Marciano it. ix 369 (= VeM¹), conferma l'assegnazione di *Già molte cose assai rider* (viii). La costituzione di questo testo, e quelle di *Cuoco è san Pier* (ix) e *Italia afflitta* (xxxvi), ha reso inoltre necessario valutare le varianti alla luce di una rappresentazione stemmatica; per di più, nel caso del capitolo, il confronto delle lezioni ha evidenziato la presenza di due differenti stati redazionali, il più antico dei quali si leggerebbe nelle carte del Marciano it. xi 66 (= VeM¹), data la mancanza della lode a Federigo da Bozzolo. Oltre questi esempi, in molte occorrenze le divergenze sottolineano invece una vivacissima trasmissione orizzontale, in cui è facile supporre l'intervento del copista o l'interpolazione, a sancire una volta di più la fortuna «popolare» di tale forma d'arte. In questo senso, l'apparato positivo soccorre il lettore col pregio della sua agilità, anche grazie

a criteri di trascrizione moderatamente conservativi che limitano gli interventi, rinviando le relative puntualizzazioni alla *Nota*.

La *Tavola metrica* (p. 348) si rivela anch'essa un utile strumento esegetico quando si osservi come, stante l'uso di soluzioni particolari quali l'ottava rima, la preponderanza del sonetto caudato della giovinezza ceda nella maturità al rispetto della misura canonica dei quattordici versi, quasi a suggerire una padronanza più sicura del mezzo lirico; pure, andrà segnalata la presenza di componimenti in prosa, quali la *Confessione di mastro Pasquino* (xxii) e i due *Pronostici* (xxx e xlix) che completano lo spettro delle forme consacrate alla satira.

Infine, a garanzia di un'agevole fruizione, chiudono il volume il *Glossario* (pp. 351-358), l'*Indice dei nomi* (pp. 359-381) e l'*Indice dei capoversi* (pp. 382-384). [Tania Marteddu]

Ludovico Ariosto, a c. di GABRIELE PEDULLÀ, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2012, pp. 1474, («Cento libri per Mille anni»).

Uno degli elementi più noti e più caratterizzanti della storia dell'*Orlando Furioso* è il fatto di essere non soltanto – se si può dire soltanto – un capolavoro della letteratura italiana, ma anche, da subito, uno straordinario successo letterario. Con la sua pubblicazione, nel 1516, «si è inaugurato anche un modo nuovo di leggere i testi letterari e soprattutto di presentarli al pubblico da parte della giovane industria tipografica: una discontinuità profonda che basta da sola a fare del poema ariostesco un punto di svolta nella storia della Galassia Gutenberg» (p. 3). Il *Furioso* a stampa rappresenta la prima volta, infatti, in cui un'opera moderna riceve un trattamento editoriale che, per la cura della veste materiale e per la presenza di un vasto apparato paratestuale, è pari e paragonabile a quello riservato fino a quel momento esclusivamente ai classici antichi e alle edizioni di Dante, Petrarca, Boccaccio.

Questo il punto di partenza di P., che in questo volume presenta il testo delle principali opere di Ariosto (*Satire*, *Orlando Furioso*, *Cinque canti*) corredandolo con uno spaccato del lavoro tipografico e critico che si sviluppa da subito intorno alle edizioni e contribuisce a un «nuovo modo di leggere e curare i testi