

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

sull'emergenza e sulla «dittatura» (perché sta in quel problema l'origine del primato dato a volte nella critica alle logiche in atto nel *Principe*, a scapito di quelle dei *Discorsi*). Queste due puntualizzazioni consentono anche di non chiudere il libro sulla proposta inclusa alla fine del capitolo 5 che minacciava di offuscare il pensiero machiavelliano a vantaggio di quello di Dionigi e proponeva un ambizioso ripensamento dell'intera periodizzazione della storia delle idee politiche, che tutto sommato non corrisponde alla logica del libro. Se il libro di P. è un libro importante, lo è prima di tutto perché dimostra quanto sia proficuo porre il problema del «radicale sovvertimento delle pratiche di lettura correnti» (ossia degli umanisti) per mettere in luce accanto ai «contenuti», uno «stile di pensiero, che ha reso possibile la nascita di questo o di quel concetto» (p. 514). Fare una scelta simile significa aprire un cantiere ben difficile da chiudere, e che deve andare oltre i primi capitoli dei *Discorsi*. Trattare il sistema di lettura della storia romana messo a punto in questi capitoli rende possibile, legittimamente, un discorso critico sull'intera opera machiavelliana (come fa effettivamente P.). Ma, in modo complementare, viene in questo modo aperta anche la via ad altri lavori su altri passi e altri momenti dei *Discorsi*, proponendo agli studiosi un metodo la cui fecondità è stata ampiamente illustrata. Un bel cantiere è aperto ed è bene che lo sia; e anche di questo si deve essere grati all'autore. [Jean-Louis Fournel]

IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di CARLO VECCE, Roma, Carocci, 2013 pp. 391, («Classici italiani»).

Quando, nel 1503, S. riceve la stampa abusiva del *Libro pastorale nominato Arcadio*, ossia della prima redazione del prosimetro di argomento bucolico cui si era dedicato verso la metà degli anni '80 del XV secolo, l'autore napoletano non è più in patria, né più sembra avere intenzione di volersi impegnare in un genere letterario che vent'anni prima aveva invece fortemente incontrato il suo interesse. Dopo aver scoperto che la sua opera stava conoscendo un destino autonomo, il fedele cortigiano degli Aragonesi decide però di autorizzare la stampa della seconda redazio-

ne, intitolata *Arcadia* e composta non più di dieci ma di dodici prose seguite da altrettante egloghe, facendo probabilmente pervenire per l'occasione «un congedo *A la sampogna* che ha un duplice valore metapoetico: di commiato dall'opera, e allo stesso tempo dalla poesia bucolica in volgare» (p. 38). Pur considerandola un'esperienza conclusa, S. avrebbe ancora seguito, pochi anni dopo, una successiva stampa dell'opera, modificandone alcune allusioni, divenute politicamente sconvenienti, e sigillando l'operazione con il crisma dell'intervento dell'autore. Era il 1507, il «movimento» testuale del prosimetro sannazariano terminava; cominciava da qui la storia di un grandissimo successo internazionale, che avrebbe trasformato un'opera densa di riferimenti letterari, se non addirittura satura di intertestualità, in uno dei più longevi miti collettivi dell'Antico Regime.

In questa nuova, bella edizione curata per la collana dei *Classici italiani* della Carocci, Carlo Vecce incentra la sua attenzione sull'*Arcadia* in quanto prodotto della raffinata cultura dell'autore e del progressivo chiarirsi di un progetto culturale: l'introduzione, la nota al testo e le note mostrano pertanto, con esemplare sintesi, la messa a punto del sistema intertestuale e dei riferimenti alla corte aragonese e alla vita napoletana del tempo. Pur inserendosi sulla scia di altri illustri commentatori, e anzi utilizzandone le risultanze, V. insiste però maggiormente sulla natura dell'*Arcadia* in quanto libro narrativo dove si racconta un viaggio di conoscenza e disincanto. Ne consegue una particolare e davvero utile attenzione alle strutture diegetiche, al movimento dei protagonisti, ai sistemi di raddoppiamento della sua figura e alla conseguente diffrazione dei motivi autobiografici in una rete assai articolata, talvolta labirintica. Giova, a questo scopo, la distribuzione delle osservazioni tra le note a piè di pagina e una duplice sintesi inserita a conclusione di ogni prosa e di ogni egloga, dove si distingue tra un sommario (in corsivo) e un'analisi delle sequenze e dei principali caratteri formali (retorici, narrativi, metrici: in tondo): in questo modo, la progressiva costituzione del senso dell'opera viene misurata a partire dai principali elementi della struttura.

A mo' di esempio si può segnalare la sintesi all'egloga V, dove si avverte sia che il «canto di Ergasto "solo" [...] è in stretto rapporto con la prosa che lo precede», sia che vi è in esso

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

«un'intensificazione della rete intertestuale con le rime composte da S. negli anni ottanta» (p. 138): i copiosi riferimenti all'intertestualità interna ed esterna vengono così chiariti alla luce di un progetto culturale complessivo. Illuminante è inoltre il caso della prosa VIII, per la quale (recuperando ed esplicitando quanto già detto nell'Introduzione: p. 27) si osserva che le trappole ideate dai due giovani personaggi per catturare gli uccelli «rivelano una dimensione profonda di violenza e di morte [pervasiva nell'*Arcadia*], non giustificata dalla possibile allegoria» (p. 186). Decisivo risulta inoltre il ruolo della sintesi successiva all'egloga X, quella con cui terminava l'originale *Arcadio*, dove il commentatore chiarisce tre diversi aspetti: 1) narrativo: il personaggio Selvaggio è un doppio di Sincero in quanto anche lui «è stato esule per amore»; 2) semantico: eseguendo il canto di Giovan Francesco Caracciolo, Selvaggio rovescia la lode del «nobile secolo» in «una satira morale e politica» che allude alla «situazione politica e civile di Napoli alla fine del 1485»; 3) poetico: «più che riprendere le sue egloghe più antiche», S. realizza un prezioso intarsio intertestuale (sulla scia dell'*ars musiva* di Leon Battista Alberti) che dai contemporanei senesi risale a Petrarca e soprattutto alla «*Silva cadens* [di Boccaccio], dedicata alla tragica situazione di Napoli a metà Trecento» (pp. 258-259).

Com'è evidente, l'insieme di queste notazioni restituisce al capolavoro sannazariano la sua intrinseca narratività, senza che però se ne perda la profonda matrice culta di un'opera realizzata non da una «rustico pastore» ma da un «coltissimo giovane» (così leggiamo nel congedo *A la sampogna*), cresciuto in anni difficilissimi, tra tensioni politiche, disastri economici, e giunto alla maturità al tempo del terremoto istituzionale conseguito alla discesa di Carlo VIII in Italia. Questa precipua dimensione narrativa tiene insieme, nel progetto dell'autore, l'esperienza biografica individuale – fatta di lutti familiari e difficoltà finanziarie, ma anche di un ricco percorso poetico e di profondi legami culturali – e la complessiva vicenda della città partenopea, dove, all'inizio del XVI secolo, il grande progetto realizzato dal Pontano, sull'originaria impostazione del Panormita, di realizzare una *sodalitas* tra pari che sapessero costituire una rete di amicizie e un terreno solido di confronti non poteva che apparire definitivamente infranto.

Da questo punto di vista, si potrebbe dire

che il grande successo italiano ed europeo del capolavoro volgare di S. fu un tradimento. Come ben dimostra il lavoro interpretativo di V., l'*Arcadia* parla della realtà in quanto, sotto il velo pastorale, affronta la crudezza della guerra e lo sfacelo del Regno aragonese. L'*Arcadia* è infatti un'opera che parla di Napoli, e che a Napoli intende rivolgersi dopo aver mostrato che la devastazione attraversa anche le selve innocenti: «non si trovano più ninfe o satiri per li boschi, i pastori han perduto il cantare» (p. 327). Al contrario, la *Diana* di Montemayor, in Spagna, e le altre opere che a partire dalla metà del Cinquecento si sarebbero susseguite in Francia, Inghilterra e Olanda (oltre che in Italia: ma *Aminta* è altra cosa) avrebbero battuto il pedale della *relaxatio animi*, della separatezza oziosa, dell'educazione sentimentale e dell'avventura galante. Se l'intrinseca narratività dell'opera sannazariana, come mette in luce il commento di V., dimostra che la comunità ideale dei pastori è destinata a collassare sotto la spinta della storia (che è quanto aveva già insegnato Virgilio nella prima egloga delle *Bucoliche*), l'immaginario arcadico sospende invece le conflittualità, la dinamicità, la, ancorché minima, evenemenzialità di ogni possibile racconto.

Se il commento di V. cala il lettore dentro le maglie del testo rivelandone le nervature storiche e politiche, e dunque restituendo la carne e il sangue di un'esperienza concreta sia pure non necessariamente solo biografica, tra introduzioni e note viene anche precisata la cultura complessiva dell'autore, che agisce nell'opera producendo importanti effetti di superficie, più o meno visibili che siano. È il caso della cultura figurativa di Sannazaro, alcune tessere della quale sono assai utilmente messe in chiaro nel commento. In particolare, un caso assai interessante è costituito dall'*ekphrasis* dedicata alle porte del tempio di Pales nella prosa III, di cui V. ricorda non solo il modello letterario (Virg. *En.* 6.20-30 e *Ov. Met.* 2.4-18, e prima Teocrito 1.27-55), ma anche le «suggestioni figurative antiche [...] e moderne», rimandando in particolare al ciclo dei *Mesi* nel ferrarese palazzo di Schifanoia (p. 102). Un altro episodio, in apparenza più semplice, è costituito dall'esplicita menzione del «padoano Mantegna», al cui proposito, partendo dalla documentazione prodotta dagli storici dell'arte, V. mostra analiticamente i possibili riferimenti a opere effettivamente rea-

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), posseduta in origine da Pan e sonata in tempo antico dal «pastore siracusano» (Teocrito) e dal «mantuano Titiro» ma poi mai più «compitamente» 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 Idalgo 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 decifra 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 *arbitr* 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 alegreze* (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*