

SANDRA CARAPEZZA

«Il quarto di Vergilio». Intersezioni tra comico ed epico-cavalleresco in Pietro Aretino

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

SANDRA CARAPEZZA

«Il quarto di Vergilio». Intersezioni tra comico ed epico-cavalleresco in Pietro Aretino

Pietro Aretino è figura imprescindibile in un discorso sul comico. A partire da questa premessa, meritano attenzione anche i quattro poemi incompleti: due propriamente cavallereschi («Marfisa» e «Angelica») e due eroicomici («Orlandino» e «Astolfoida»). Si procede lungo due direttrici: si individuano alcuni indizi dell'influenza dell'immaginario cavalleresco nelle opere di Aretino, soprattutto nelle «Sei giornate», e si analizzano le articolazioni del comico in particolare in «Orlandino» e «Astolfoida». Si intende mostrare che la costruzione delle ottave eroicomiche è una consapevole operazione letteraria, in continuità con la restante produzione aretiniana: vi si sottolinea il principio del vero e emerge la consapevole sperimentazione delle potenzialità del genere letterario, con audaci interferenze tra forme diverse.

Il nome di Pietro Aretino si è a lungo legato a quello di Pasquino, al punto che Danilo Romei, in un saggio in cui faceva il punto della questione, poteva affermare: «Aretino e Pasquino è uno dei titoli più classici della tradizione critica»¹. Se è vero che Pasquino non è solo Aretino e, d'altro canto, Aretino non è solo Pasquino, l'identificazione, seppure con l'indispensabile correttivo della doppia parzialità, rimane valida: «Tu es Pasquillus in aeterno», poteva a buon diritto essere affermato².

Il nesso che unisce Aretino alla statua romana è esplicito anche nelle pasquinate stesse. La questione è al centro di molti studi critici che sulla scorta di una straordinaria documentazione tentano di ristabilire crediti e debiti aretiniani; tra i molti casi possibili, ne valga uno soltanto, a titolo esemplificativo: nella frottola *Corriere mandato da Venere a cercare l'Amore*³, assegnata ad Aretino, per due volte ricorre il nome dello scrittore in evidente relazione di affinità con la statua. Pasquino gli rende onore: «A Mantua or dimora / un tal Pietro Aretino, / al qual maestro Pasquino dà tributo» (vv. 553-555). Ad accomunare i due è il motivo conduttore più forte della poetica aretiniana: quello del vero. Così si legge nel componimento:

Il ver, che tanto pesa,
massim'a dirlo in volto,
è solamente accolto in l'Aretino.
Andate da Pasquino,
che vi trarà d'errore,
ed io, che cerco Amore, al mio viaggio⁴.

¹ DANILLO ROMEI, *Aretino e Pasquino*, in «Nuovo Rinascimento», immesso in rete il 25 settembre 1995, p. 1 (il contributo è reperibile online all'indirizzo <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/aretpasq.pdf>>).

² Cfr. PAOLO PROCACCIOLI, «Tu es Pasquillus in aeterno». *Aretino non romano e la maschera di Pasquino*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Atti del colloquio internazionale, Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 67-96. Sulla pasquinata cfr., oltre all'intero volume appena citato, anche Valerio Marucci, *L'Aretino e Pasquino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno, Roma-Viterbo-Arezzo-Toronto-Los Angeles, settembre-ottobre 1992, Roma, Salerno Editrice, 1995, 2 voll., I, pp. 67-86; MARCO FAINI, *Due pasquinate contro Pietro Aretino in un manoscritto oliveriano*, in «Nuovo Rinascimento», immesso in rete il 13 marzo 2007 (reperibile online all'indirizzo <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/pasquinate.pdf>>).

³ La frottola si può leggere in *Pasquino e dintorni*, a cura di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 41-64.

⁴ Ivi, vv. 364-369.

Questo rapido richiamo alla relazione fra Aretino e Pasquino mira a porre in risalto la stretta pertinenza di Aretino a un discorso sul comico. Gli studi sulla pasquinata hanno dimostrato la complessità e la varietà interna al genere, sgomberando il campo dai giudizi romantici che ne facevano una genuina protesta popolare, espressione dell'italico genio dissacratore. Nel comico comunque si rimane, ma un comico tutt'altro che ingenuo: è appunto la definizione che si attaglia anche alla scrittura laica di Pietro Aretino, nella quale emerge una consapevole sperimentazione formale.

Dalle citazioni della frottola sopra riportate scaturiscono inoltre due osservazioni rilevanti per introdurre a un particolare settore della produzione aretiniana: quello rappresentato dai quattro poemi cavallereschi⁵. In un caso si tratta di un dato esterno ai testi, ma fondamentale nella loro origine: la menzione di Mantova, dove appunto prende avvio la composizione delle ottave di Aretino. L'altro spunto di riflessione è, come si è già detto, il *Leitmotif* della letteratura di Aretino e soprattutto dell'immagine che il letterato costruisce di sé: il tema del vero. Anche nei poemi, come si vedrà, campeggia l'orgogliosa rivendicazione di verità da parte dello scrittore. In un genere che fa della favola e della finzione le proprie insegne, il richiamo al vero merita una specifica attenzione.

Alla materia cavalleresca Aretino dedica poco meno di settecento ottave, distribuite in quattro poemi, ma non rare sono le ottave ripetute identiche in opere diverse. I quattro titoli aretiniani si possono bipartire in due dittici: quello cavalleresco vero e proprio, costituito da *Marfisa* e *Angelica*, e quello eroicomico, con eponimi maschili in corrispondenza delle eroine donne a cui sono dedicati i precedenti: *Orlandino* e *Astolfeida*. Danilo Romei, che ha curato per l'Edizione nazionale delle Opere il volume dedicato ai *Poemi cavallereschi*⁶, interpreta questa produzione aretiniana come un'unica opera: l'*Angelica* sarebbe infatti nata dalla *Marfisa*, mentre le due varianti comiche sarebbero il rovesciamento della versione seria, secondo la cifra del doppio che può essere assunta a categoria interpretativa dell'autore. Si spiegherebbero così le abbondanti riprese letterali dall'una all'altra opera, sia nei due poemi cavallereschi, sia nei due eroicomici.

L'esperienza dell'Aretino cavalleresco si apre a Mantova nel 1527, come attestano le lettere, ma l'impresa ben presto si inceppa; la prima stampa datata sono i *Tre primi canti di Marfisa* che escono a Venezia per Zoppino nel 1535, preceduti però dai *Dui primi canti di Marphisa* editi senza indicazioni redazionali, ma probabilmente stampati da Bernardino Vitali, sempre a Venezia, forse nel 1532. In questa redazione i due canti sono introdotti da una lettera prefatoria a firma di Lorenzo Venier, indirizzata ad Aretino e probabilmente scritta o quanto meno suggerita da lui stesso. Nella lettera si allude alla circolazione piratesca avviata da Ancona che non renderebbe ragione dei meriti dell'autore; per rimediare all'ingiustizia della stampa non autorizzata e per non lasciare il pubblico privo ancora a lungo di un siffatto capolavoro, l'amico avrebbe abusivamente dato alle stampe l'opera di Aretino, suo malgrado. È probabile che si tratti solo di una strategia editoriale, ma

⁵ Non sono molto i saggi espressamente dedicati ai poemi cavallereschi di Aretino, mentre le trattazioni sull'autore fanno sempre riferimento anche a questo filone della sua letteratura. Si segnalano i contributi di ANTONIO FRANCESCHETTI, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, cit., II, pp. 1027-1052; FEDERICA CAPOFERRI, *De' gesti antichi una chimera: i Poemi Cavallereschi di Pietro Aretino*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2002, pp. 44-67; RICCARDO BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 119-144.

⁶ PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995. Le citazioni di *Marfisa*, *Angelica*, *Orlandino* e *Astolfeida* si intendono sempre tratte da quest'edizione. Le informazioni intorno alla composizione sono ricavate dalla Nota ai testi ivi contenuta, pp. 317-389. La tesi di Romei è espressa nell'*Introduzione*, pp. 9-32: 9.

un'edizione – di cui sopravvive oggi un unico esemplare – intitolata *Opera nova del superbo Rodamonte* è stampata a Venezia nel 1532 da Guglielmo da Fontaneto, senza indicazione dell'autore. Potrebbe trattarsi, secondo la ricostruzione di Romei, non della stampa pirata anconetana, ma di una replica di questa. Se così fosse, il testo della *princeps* dovrà essere considerato contemporaneo all'*Opera nova*, di cui Venier-Aretino non fanno menzione. Questo silenzio infatti non si spiegherebbe se il volume veneziano fosse già pubblico, né Aretino potrebbe facilmente ignorarne l'esistenza se fosse già stato stampato.

L'edizione Zoppino del 1535 evidentemente non è solo una riproposizione dei due canti precedenti, perché si articola in tre canti anziché in due, dunque con l'aggiunta di un terzo canto di 117 ottave. Due anni dopo lo stesso editore procede a una ristampa, a cui seguono varie edizioni. Vale la pena di osservare che la *Marfisa* del 1535 appare con incisioni recuperate dall'edizione del *Furioso*, mentre la ristampa di Zoppino due anni dopo ricorre a legni già usati forse per un *Morgante*⁷. La pratica di riuso delle silografie è senz'altro nella norma; non si tratta certamente di un'eccezione, ma il dettaglio aiuta a meglio inquadrare l'opera nel fortunato filone cavalleresco che segue già la prima edizione del *Furioso*, e si fa sempre più nutrito. Le avventure degli eroi incontrano il gusto dei lettori e gli editori le ripropongono abbondantemente in questo torno di anni, in libri di circolazione piuttosto ampia, con un affine impianto paratestuale in cui le illustrazioni giocano un ruolo importante. In questo settore del mercato librario si iscrive anche l'opera di Aretino, il quale – vale la pena di notare – non si rivolge, per queste sue prove, al sodale Marcolini. Non si tratta solo di precocità cronologica, perché come si vedrà i poemi cavallereschi si estendono entro un lasso di tempo che interseca quello della maggiore produzione aretiniana. La storia redazionale è spesso incerta, ma colpisce l'assenza di Francesco Marcolini.

Tra il 1536 e il 1538 a Venezia Bernardino Vitali pubblica l'*Angelica* (due canti rispettivamente di 103 e 78 ottave); la seconda edizione del poema risale al 1538, per Antonio Bellono a Genova; nello stesso anno ne viene pubblicata un'altra senza indicazione dello stampatore, con il titolo *De le lagrime d'Angelica*, ripetuta nel 1543. Queste edizioni, minori in numero rispetto alla *Marfisa*, non presentano un apparato iconografico, fatta eccezione per il ritratto dell'autore.

I poemi eroicomici sono contrassegnati chiaramente come tali: sul frontespizio dell'*Orlandino* si legge: «Stampato ne la stampa, pel mastro de la stampa, dentro da la Città, in casa e non di fuori, nel mille vallo cerca»; ne esistono due stampe e si ha notizia di una terza. Giuseppe Agnelli e Giuseppe Ravagnani le attribuiscono ad Agostino Bindoni. Difficile stabilirne la datazione: la sola data certa riguarda un camuffamento del poema, edito nel 1568 a Firenze con il titolo *Le valorose prove degli arcibravi paladini*, campione di un filone che ebbe largo successo. La *princeps* dell'*Astolfoida* sopravvive in un unico esemplare, in cui il testo di Aretino è corredato con le illustrazioni di un *Morgante*. Per questo poema è possibile individuare almeno un termine *post quem*, che pure potrebbe valere solo per i versi interessati dal riferimento, non per la totalità dell'opera: nel secondo canto (ottave 33-34) si allude alla congiura di Piacenza, dunque almeno questa parte del testo risale a dopo il settembre 1547.

Queste poche notizie sulla composizione dei poemi aretiniani, oltre a confermare la consueta difficoltà nel tracciare un quadro nitido delle vicende compositive ed editoriali che concernono lo

⁷ LUCA DEGL'INNOCENTI, *Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto: il caso uno e trino della «Marfisa» di Pietro Aretino illustrata coi legni del «Furioso» Zoppino*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 193-203. Le immagini del *Furioso* del 1536 di Zoppino (parzialmente coincidenti con quelle del 1530) sono accessibili sul sito <galassiaariosto.sns.it>, dove la scheda sull'opera fornisce indicazioni sulle silografie.

scrittore, consentono di individuare un arco cronologico molto ampio entro cui si iscrive la produzione cavalleresca: dal 1527, quando prende corpo l'idea di un poema che racconti di eroi in funzione encomiastica, almeno fino al 1547 quando Aretino mette mano ai versi dell'*Astolfoida* che menzionano il caso dei Farnese. Non si tratta dunque di una parentesi, ma piuttosto di una sorta di cantiere che rimane aperto a lungo e che affianca, di fatto, tutti i lavori aretiniani, giacché prima del 1527 lo scrittore aveva dato alle stampe pochissimo e dopo il 1547 a parte le lettere non si segnalano interessanti novità.

La metafora del cantiere è adatta al caso anche perché comunica l'incompiutezza dei poemi aretiniani. La *Marfisa* esce ampliata dopo la prima redazione, ma il canto nuovamente aggiunto, pur essendo un poco più lungo dei precedenti, non basta a chiudere le vicende di cui è avviata la narrazione. Lo stesso accade nella doppia opera comica. Il titolo esteso dell'*Astolfoida* fa grandi promesse: *Opera dilettevole da leggere che contiene la vita e fatti de tutti li paladini di Francia e di dove nacque la casa di Maganza e chi fu Gano e di che genti e condizione fu la sua genealogia. Cosa bellissima d'amore e gran bataglie di Orlando e di Rinaldo*, ma le circa centoventi ottave dei tre canti non adempiono affatto a un tanto ricco argomento. Nel complesso i versi eroicomici sono meno della metà rispetto ai corrispondenti seri, sebbene siano articolati in entrambi i casi in due poemi di tre e due canti. I canti di *Orlandino* e *Astolfoida* sono molto più brevi di quelli di *Marfisa* e *Angelica*. La letteratura seria ha origine da un motivo esterno al testo, ma trova anche nei caratteri propri del genere spunti per uno sviluppo più articolato. L'intento pratico sotteso alla stesura del poema è la celebrazione della famiglia Gonzaga, sotto i cui auspici Aretino avvia l'opera⁸. I dissapori con Federigo lo inducono poi a passare sotto la protezione dei d'Avalos; l'opera esce con la dedica al marchese Alfonso, mentre l'*Angelica* è indirizzata alla moglie, Maria d'Aragona. Il rapporto con il committente non è chiuso entro lo spazio paratestuale della dedica: il poema offre l'agio per le lodi dell'illustre casato, che divengono dunque un motivo narrativo atto a dar corpo al testo. Il romanzo cavalleresco deve poi procedere con l'intreccio di avventure e amori: ecco quindi gli sproni alla progressione narrativa. I poemi eroicomici di Aretino invece poggiano di preferenza sulla successione di scene statiche, dove il comico deriva dalla deformazione grottesca dei protagonisti. Si potrebbe così spiegare almeno parzialmente la loro resistenza ad avanzare.

Aretino dunque comincia a scrivere ottave cavalleresche per rendere omaggio alla famiglia Gonzaga, ma non solo continua anche dopo che il movente immediato è venuto meno, con il logorarsi dei rapporti con Federigo, ma il lavoro sul poema è attestato per almeno un ventennio ed è declinato anche nella variante comica, decisamente meno redditizia per celebrare le lodi di un casato. Il *Furioso* si è imposto nel panorama dell'editoria laica; Aretino non può ignorarlo e forse la volontà di riscrivere a modo suo il maggior successo del momento lo induce a cimentarsi nel genere⁹.

⁸ L'encomio si regge sull'individuazione di Marfisa come capostipite della casa Gonzaga. La strategia politica che è dietro quest'espedito è la corroborazione dei rapporti tra Mantova e Ferrara (sanciti dalle nozze di Isabella d'Este con il marchese mantovano), rispecchiati appunto nella coppia avita Marfisa-Ruggero. RICCARDO BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, cit., p. 122. Sul rapporto tra l'Aretino cavalleresco e i Gonzaga cfr. anche ELISA MARTINI, *La caduta dei giganti. Un mito tra Pietro Aretino e Giulio Romano nella Mantova di Federico II Gonzaga*, in «Paragone», 102-103-104, 2012, pp. 141-153.

⁹ La bibliografia sulla fortuna del *Furioso* è quasi sterminata. Mi limito a segnalare pochi contributi utili a meglio inscrivere i poemi di Aretino nel panorama del genere: ALBERTO CASADEI, *La fine degli incanti*, Milano, Franco Angeli, 1997; KLAUS W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004; ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, *Forme e percorsi nei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004; GUIDO SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni

Pur nella loro incompiutezza, i poemi cavallereschi non possono essere relegati a esperimento – fallimentare – della prolifica penna aretiniana, sia per la lunga durata in cui l'esperimento si estenderebbe, sia perché rispetto alle altre opere dello scrittore non appaiono affatto isolati. La più nota interferenza è quella che dà il titolo a questo contributo: il «Quarto di Vergilio» è la patetica storia di Didone, che attraversa tanto la narrazione del *Dialogo* tra la Nanna e la Pippa, quanto i due poemi *Marfisa* e *Angelica*. L'episodio epico sollecita la fantasia di Aretino, che lo riversa dapprima nella forma del poema, meglio rispondente all'originale, poi nel contenitore comico della conversazione puttanesca, ancora secondo la prassi del raddoppiamento posta in rilievo da Romei per la produzione cavalleresca. A queste riprese si affiancano anche echi nell'Aretino sacro, che la critica ha acutamente illuminato¹⁰.

Situazioni e caratteri dei romanzi, insomma, non possono non suggestionare la fantasia poetica di uno scrittore sensibile alle dinamiche del mondo della stampa, ovvero alle richieste del pubblico dei lettori. La pervasività dell'immaginario cavalleresco risalta con grande evidenza da un dettaglio: nelle *Lettere scritte a Pietro Aretino* si legge un messaggio di Angelica Nucci, datato 12 gennaio 1550¹¹. La lettera è interessante per la vivacità espressiva che la contraddistingue, soprattutto nel passo in cui la donna denuncia le concittadine invidiose, con accenti che ricordano da vicino quelli delle comari delle *Sei giornate*¹². A rimandare al mondo dei romanzi è però un semplice dato onomastico: Angelica, la scrivente, è sposa di Medoro: è naturalmente un soprannome, che corrisponde a Girolamo Nucci. L'osservazione, se nulla dice sulla poetica del comico in Aretino, offre invece la misura della fortuna socialmente trasversale del *Furioso*.

Per restringere il campo ad Aretino, si può tornare al suo *alter ego* Pasquino (seppur parziale, con le limitazioni a cui si è accennato): è significativo che la personificazione della statua romana ricorra a introdurre l'*Astolfoida*, l'ultimo e più grottesco cimento aretiniano nel mondo dei cavalieri. L'opera è dedicata a Pasquino e Marforio; alla dedica seguono quarantuno versi di Pasquino ai lettori *Sopra l'Astolfoida del Divino Pietro Aretino*.

della Normale, 2006; «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del «Furioso»*, a cura di Massimiliano Rossi, Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2013; *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.

¹⁰ Su quest'episodio mi soffermo in un altro contributo di prossima pubblicazione, dove sono approfondite anche altre questioni a cui qui si fa cenno (il comico in *Marfisa* e *Angelica*, l'avvertenza di Pasquino ai lettori dell'*Astolfoida*). Fra i vari studi su questa ripresa virgiliana di Aretino segnalo GUIDO DAVICO BONINO, *Aretino e Virgilio: un'ipotesi di lavoro*, in «Sigma», IX, 1966, pp. 41-51; CLAUDIO MARANGONI, *Il Virgilio dell'Aretino*, in «Giornale storico», 509, 1983, pp. 524-546; LUCIANA BORSETTO, *L'Eneida tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1989; ROSALMA SALINA BORELLO, *Il quarto di Virgilio secondo l'Aretino*, in *Testo, intertesto, ipertesto*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 113-164; PAUL LARIVAILLE, *La «grande différence entre les imitateurs et les voleurs»*. *À propos de la parodie des amours de Didon et d'Enée dans les «Ragionamenti»*, in *Varia aretiniana*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 161-244; BRUNA CONCONI, *Ancora su Aretino lettore dell'Eneide. Il caso dei «Tre libri della Humanità di Cristo» tra Italia e Francia*, in *Rivoluzioni dell'antico*, a cura di Daniela Gallingani et alii, Bologna, Bononia UP, 2006, pp. 177-211; ÉLISE BOILLET, *Riscrittura sacra e riscrittura profana dell'Eneide in Pietro Aretino*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra riforma e controriforma*, Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvo, 9-11 novembre 2006, a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 227-242.

¹¹ *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2003-2004, 2 voll., II, p. 310.

¹² «Dapoi che per mano di Messer Tarlato s'è visto tal lettera, io son più perseguitata dalla cresciuta malivolenza di queste sì belle, che non sono le streghe da i frati piagnioni, ma Iddio mi ha fatto grazia, che io le cognosco, e sono forzate a fingere d'onorarmi per forza, e io penso che le si stimino che io abbi dispiacere di quello che io mi rido», *ibidem*.

Il cavalleresco si intreccia, dunque, su più livelli con le altre opere di Aretino, ma anche con l'immagine dell'uomo Aretino, tanto inscindibilmente connessa con la sua produzione letteraria. L'interazione è ovviamente reciproca: se è vero che il mondo dei cavalieri non è confinato entro i poemi (e anzi condiziona il mondo reale: il nome di Medoro per Girolamo ne è la prova), è altrettanto vero che nelle ottave confluiscono caratteri e motivi non propriamente cavallereschi. In alcuni casi si tratta di *topoi* desunti da generi letterari bassi, cioè comici secondo la gerarchia tradizionale che nella seconda metà del secolo si farà più stringente. L'esempio più evidente è quello della novella, destinata alla collocazione ai piani bassi nella scala della letteratura. L'innesto di novelle nel tessuto nel poema non è una novità, anzi la prassi ariostesca quasi lo promuove a uso consueto. Ciò che invece distingue le digressioni narrative nei poemi di Aretino è il loro carattere aperto: le storie non si chiudono, invano il lettore attende il nuovo libro per sapere che cosa ne sarà dei personaggi sospesi.

La presenza di Pasquino suggerisce di valutare le interazioni con la forma della pasquinata: il confronto merita uno sviluppo più ampio di quello adatto a questa sede. Mi limito a riprendere il comune richiamo al vero, che si conferma come marchio aretiniano: non a caso la verità campeggia nell'impresa dell'editore amico Marcolini nella cui ideazione Aretino ha parte fondamentale¹³. Il catalogo marcoliniano, oggetto di importanti studi recenti¹⁴, è, come si sa, piuttosto ridotto e connotato da una chiara identità: soprattutto nel sodalizio con Aretino (prima del ritorno dal viaggio a Cipro nel 1548), Marcolini fa scelte che Amedeo Quondam non esita a definire «militanti»¹⁵, tese alla promozione del libro moderno. Il catalogo di Marcolini comprende un solo poema, *Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, e comunque stampato (in due edizioni) durante la cosiddetta seconda fase dell'editore, nel 1550 e poi nel 1553. Al poema, così come alla novella rappresentata solo dalla spicciolata di Da Porto del 1540, che pure sembrano incontrare il favore dei lettori negli anni di maggior attività della stamperia veneziana, il forlivese concede uno spazio assai limitato.

I poemi di Aretino non escono dai torchi di Marcolini, forse anche perché non approdano a una forma conclusa, un libro completo come le altre opere della coppia Aretino-Marcolini; ma come forte contrassegno delle intenzioni dell'autore fanno leva sul vero. Nella *Marfisa* il primo verso sintetizza nel paradosso la natura stessa del genere: «D'arme e d'amor veraci fizioni / vengo a cantar con semplice parole». Il romanzo è fittizio per definizione, ma anche in questo caso Aretino non rinuncia a sbandierare la propria intenzione di aderire al vero.

La prima ottava anticipa la ripresa dell'episodio virgiliano che avrà poi uno sviluppo importante nella vicenda. Ai due versi sopra citati segue la dichiarazione di quello che non sarà oggetto del discorso:

¹³ La marca di Marcolini rappresenta la Verità inseguita dalla Menzogna e salvata dal Tempo; il motto *Veritas filia temporis* è di paternità aretiniana.

¹⁴ Il primo importante studio sull'editore forlivese si deve ad AMEDEO QUONDAM: *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 497, 1980, pp. 75-116. Lo stesso autore è tornato sull'argomento: ID., «*Mercanzia d'onore*» «*Mercanzia d'utile*». *Produzione letteraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 51-104. In anni più recenti sono apparsi vari contributi nell'ambito del *Progetto Marcolini* (dal 2005): cfr. *Un giardino per le arti. «Francesco Marcolino da Forlì», la vita, l'opera, il catalogo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei, Bologna, Editrice Compositori, 2009; FRANCESCO MARCOLINI, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2013.

¹⁵ AMEDEO QUONDAM, *Le ragioni di un catalogo*, in *Un giardino per le arti*, cit., pp. 127-132: 129.

tacendo come in ciel nascano i tuoni,
 gli error di Cinzia e 'l faticar del Sole,
 perché 'l secreto de le gran cagioni
 de l'alme cose a noi celar si suole
 e stassi in maestà de la natura:
 ella il fece, ella il sa, ella n'ha cura¹⁶.

Il quarto verso dell'ottava corrisponde perfettamente a virgiliano «canit errantem lunam solisque labore» (*Aen.*, I, 742); è il canto di Iopa alla corte di Didone. Nel poema di Aretino gli argomenti dell'aedo sono respinti in nome della verosimiglianza dichiarata all'inizio: il mito della creazione e l'ordine del cosmo sono questioni che non possono essere indagate dall'io narrante del poema, se egli intende attenersi alla veracità delle finzioni cavalleresche. Sul vero infatti il poeta torna anche nella seconda ottava, dove il termine è posto in rilievo a fine verso¹⁷.

Nel passaggio dall'epico al romanzo le narrazioni mitiche del cantore sono respinte, mentre esse resistono ma rovesciate in senso comico nel *Dialogo*. Nella seconda giornata si colloca l'episodio che induce appunto la Pippa a denunciare di plagio la madre, ai danni dell'*Eneide*. Il furto però non riguarda soltanto il quarto libro, come rileva la fanciulla, giacché anche la prima parte della vicenda è un calco virgiliano. Iopa vi assume le vesti di un «valente ribichista»¹⁸, che non esita a riprodurre, pur nel ben più svilente scenario della Roma contemporanea, gli stessi aulici canti dell'illustre precedente: cantò

De la nimicizia che ha il caldo col freddo e il freddo col caldo; cantò perché la state ha i di lunghi e il verno corti; cantò il parentado che ha la saetta col tuono e il tuono col baleno, il baleno col nuvolo e il nuvolo col sereno; e cantò dove sta la pioggia quando è il buon tempo e il buon tempo quando è la pioggia; cantò de la gragnuola, de la brina, de la neve, de la nebbia; cantò, secondo me, de la camera locanda che tiene il riso quando si piagne, e di quella ch[e] tiene il pianto quando si ride; e in ultimo cantò che fuoco è quello che arde il culo de la lucciola, e se la cicala stride col corpo o con la bocca.

L'atteggiamento della Nanna è irridente, come sempre, nei confronti delle ambizioni letterarie, in una *climax* che culmina con l'espressività scurrile volta a smascherare la pretesa di mettere in canto misteri inattingibili (e, a suo giudizio, non interessanti). Le chiacchiere del ribichista in effetti concorrono a ingannare la malcapitata vittima del novello Enea, perché contribuiscono all'illusione di vivere un'avventura eroica al fianco di un degno cavaliere. Non solo le parole del traditore sono false, ma anche il canto dell'aedo, come rivela l'attenzione con cui lo scrittore nel poema evita di ripeterne gli argomenti. Si tratta infatti di «secreti», come comprende la Pippa: di «secreto» si parla anche nella prima ottava della *Marfisa*. L'episodio di matrice epica all'interno del dialogo è desublimato al punto che risuona di echi pasquineschi. I doni del sedicente barone romano all'ingenua che gli si concede portano sulla scena oggetti e personaggi della satira di Pasquino:

Una mitrea di broccatello che sua Santità portava in capo il di de la Cenere; un paio di scarpe

¹⁶ *Marfisa*, I, 1, 3-8.

¹⁷ Ivi, 2, 1-4: «Canto la donna invitta et immortale / che, subito ch'al ciel s'alzò Ruggiero, / l'ira e 'l duol nel cuor suo fu tanto e tale / che dubbia seco4 a raccontarlo il vero».

¹⁸ PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 220. Sull'episodio cfr. PAUL LARIVAILLE, *La «grande différence entre les imitateurs et les voleurs»*, cit. e NATALIA D'AVENA, «Una aemulatio... a degrado» e la rivalutazione letteraria di Pietro Aretino, in «Linguistica e letteratura», 26, 2001, pp. 99-111.

con lavori di nastro d'oro, le quali teneva in piedi quando Gian Matteo gliene basciuccava; il pastorale di papa Stoppa, volsi dir Lino; la palla de la gugia, una chiave strappata di mano al sanpietro guardiano de le sue scale, una tovaglia del tinello secreto di Palazzo e non so quante reliquie di santa sanctorum, le quali la sua proposopea, secondo lo sbiaffar suo, aveva scampate di mano dei nimici¹⁹.

Il racconto è condotto all'ombra beffarda di Pasquino, come avviene più esplicitamente per i poemi eroicomici.

Il proclama di verità risuona con particolare enfasi in *Orlandino* e *Astolfoida*, appunto le varianti comiche della narrazione cavalleresca. Mentre nella *Marfisa* il poeta si mantiene entro il perimetro dell'ambigua formula «veraci fizioni», nell'*Orlandino* la finzione è smascherata impietosamente. L'irridente voce narrante ha la stessa lucidità della Nanna nel cogliere l'illusione da cui i più si lasciano ottenebrare e con la protagonista dei dialoghi condivide anche la schiettezza di linguaggio. Il poema comincia con questi versi:

Le eroiche pazzie, li eroichi umori,
le traditore imprese, il ladro vanto,
le menzogne de l'armi e de gli amori,
di che il mondo coglion si inebria tanto,
i plebei gesti e i bestiali onori
de' tempi antichi ad alta voce canto,
canto di Carlo e d'ogni paladino
le gran coglionarie di cremesino²⁰.

Il mondo si inebria delle armi e degli amori (esattamente le prime parole della *Marfisa*, sulla scorta ariostesca) alla stessa stregua della sfortunata amante di cui la Nanna racconta alla Pippa: «imbriacata de la ciarlia e de la galanteria del suo oste»²¹. Come la sua controfigura femminile, l'Aretino eroicomico rivendica la patente di verità. L'argomento domina le prime dieci ottave dell'*Orlandino*, perché su di esso si costruiscono i ritratti, appunto sinceri, delle dame e dei cavalieri. L'effetto comico scaturisce dal ribaltamento in caricatura degli eroi della tradizione, già da questa prima presentazione. Per due volte ricorre il nome di Aretino; dapprima è una ritrattazione delle bugie della *Marfisa*, poi l'orgogliosa proclamazione di verità.

Per colpa tua, cronichista ignorante,
nulla tenensis, vescovo Turpino,
drieto carotte ci caccia il Morgante
et il Boiardo <e 'l> Furioso divino;
per le ciacchere tue e fole tante
fa dir Marfisa al gran Pietro Aretino,
vangelista e profeta, [e] tal bugia
che un monsignor se ne vergognaria.

Questo è la verità! Non dice fola,
come ser Pulci, il Conte e l'Ariosto,
il mio sol Aretin, che pel ciel vola
con quel lume che 'l sol da mezzo agosto;
e Turpin se ne mente per la gola,

¹⁹ PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, cit., pp. 219-220.

²⁰ *Orlandino*, I, 1. Sulla questione del vero in questo esordio cfr. NICOLA CATELLI, *Un Ariosto di più e un quinto vangelo*, in «*Parodiae libertas*». *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 41-54: 44.

²¹ PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, cit., p. 220.

e ve lo voglio far veder tantosto.
 State dunque ad udir, o spensierati,
 i ladri gesti de i guerrier pregiati²².

Il tema è anche nell'*Astolfoida*, ma in forma più concentrata e senza riferimenti in terza persona all'autore. Il *topos* del vero si fonde qui con quello della novità, su palese calco ariostesco: «Dirò d'Astolfo, l'uomo del buon tempo, / cose non mai più in penna o in pennello»²³. Le ottave 3 e 4 invece tornano sui motivi consueti della sincerità dell'autore e della indegnità degli ipocriti:

Falsi i poeti e l'istorici vani
 di Troia e Tebe, di Sparta e Tesaglia
 son presso a l'opra ov'io caccio le mani;
 a dir de' paladin, se 'l ver mi vaglia,
 son le buggie un abbaiar de cani.
 Io in pace dirò più che in battaglia,
 de' cronichisti mendaci al dispetto,
 de' paladin di Francia il vero schietto.

Dir male e dire il ver genera sdegno,
 sogliono dir[e] gl'ipocriti e piangioni;
 chi ben dice e mal fa di morte è degno,
 come fanno i cagnacci ipocritoni.
 A' buon sozii l'orecchia a grattar vegno,
 non a gli adulator, non a' poltroni.
 Non è vizio più pregno di veleno
 ch'ornar di lode chi di biasmo è pieno²⁴.

Il discorso si sposta dall'autore ai lettori, che sono infatti al centro dei versi successivi. Vi si definisce il pubblico ideale dell'opera comica: «i buon compagni allegri e spensierati»²⁵; non manca comunque neppure qui l'autopromozione di Aretino come quarto dei grandi del cavalleresco, e anzi come primo per fedeltà al vero: «Il Pulcio fiorentin lodò Morgante / e l'Ariosto in ciel pose Rugiero, / lodò Gradasso il Boiardo galante»²⁶. Nell'*Orlandino*, oltre ai versi iniziali (I, 3), la menzione dei poeti del genere cavalleresco è anche nel secondo canto: «State, di grazia, trium virium, cheti, / Boiardi, Ariosti <et> Aretini»²⁷.

Con *Orlandino* e *Astolfoida* si entra nel comico a tutti gli effetti; è utile quindi a questo punto analizzare gli espedienti messi in atto nelle due opere. Le vicende si sovrappongono parzialmente, giacché l'*Astolfoida* approda a un esito grottesco assai più spinto rispetto all'*Orlandino*.

La prima scena dell'*Orlandino* è la rappresentazione del banchetto, cara alla tradizione canterina: occasione ottimale per presentare tutti i paladini con l'ottica deformante del grottesco. La retorica dell'iperbole si presta analogamente al serio e al faceto, cosicché i campioni di valore, mutato il segno del genere letterario, giganteggiano nel vizio. Ai cavalieri sono poste in bocca le stesse parole che nelle narrazioni di duelli, ma ora l'interlocutore non è l'eroe del campo avversario, bensì il cappone, il fagiano o la pernice. Non mancano neppure le liti interne, per puro gusto del dispetto; anzi proprio da un'aggressione gratuita a colpi di spalla di montone nascerebbe l'ostilità di Gano,

²² *Orlandino*, I, 3 e 9.

²³ *Astolfoida*, I, 2, 1-2.

²⁴ Ivi, 3 e 4.

²⁵ Ivi, 6, 8.

²⁶ Ivi, 12, 1-3.

²⁷ *Orlandino*, II, 5, 5-6.

all'origine del tradimento e dunque della rotta di Roncisvalle, secondo l'inserito eziologico che trova posto nelle ottave riservate al banchetto²⁸. Già in questa prima scena è evidente che il comico agisce su più livelli: dapprima riguarda la situazione in sé; in questo caso, il ridicolo nasce dall'adozione del registro cavalleresco in contesti potentemente desublimati, come la sfida lanciata da Rinaldo a «madamma pernice, alta e divina»²⁹, o il tramortimento di Gano sotto il colpo della spalla di montone, assunto a movente del momento più tragico della saga carolingia.

Ma c'è anche subito un comico di parole, che assume aspetti differenti. Sul piano più immediato, il comico si concreta nel linguaggio più basso, sessualmente connotato oppure di taglio scatologico. Fra gli altri, il Danese è «sciocco coglion»³⁰, per esempio. In altri momenti la retorica si fa più complessa: l'ottava 29 è tutta un'enumerazione, in stile burlesco; colpisce però che essa assolva al motivo dell'ecfrasi topico nel poema e spesso sfruttato a fini encomiastici. Vi si descrive la giornea che sarà il premio per il miglior bugiardo:

Eravi grili, gatti, topi e piche,
priapi et anni, vulve larghe e strette,
tafani, zanzale, farfalle e formiche,
gli aloch', i barbagianni e le civette,
di mellon fiori, di zuche e d'ortiche,
fino a le calze da far le borsette;
eravi teste, braccia, pesci e ucelli,
vari sì come son vari i cervelli³¹.

Nell'*Astolfoida* lo schema dell'enumerazione di animali è addirittura protratto per quasi due ottave (III, 28 e 29, 1-6) e si collega questa volta non alla retorica ecfrastica, ma a un altro genere che pure riscuoteva grande fortuna: quello delle imprese. Sono elencati gli animali che saranno sorteggiati per figurare come simbolo di ciascun paladino.

A conferire l'effetto comico è dunque la sapiente regia della voce narrante, sia con l'*inventio* di situazioni paradossali, sia con le evoluzioni stilistiche. La presenza dell'io autoriale emerge con maggior rilievo nei paragoni anacronistici, che hanno lo scopo di avvicinare il racconto ai lettori, ancorandolo al loro vissuto o comunque al noto. Vanno in questa direzione i richiami a Bartolomeo Colleoni (I, 37, 7-8) e alla Zaffetta (I, 41, 7-8).

Nell'*Astolfoida* la rassegna dei personaggi precede il loro ingresso in scena e si protrae fino all'ottava 31; anche in questo caso il comico si ottiene caricaturizzando gli eroi consegnati dalla tradizione, ma si avverte una maggior resistenza degli elementi seri nella descrizione. Valga a titolo esemplificativo il passo riservato a Isabella e Olimpia: «Quanto Isabella, Olimpia fusser belle / chi d'amor sente il puote imaginare; / chi l'assimiglia al sol, chi a le stelle, / chi a la luna alor che chiara appare»³². Come si vede, non ci sono tratti deformanti nelle due figure femminili. Ciò non implica maggior indulgenza nei confronti del mondo cavalleresco (né tanto meno minor misoginia), anzi i paladini sono ancor più grotteschi, dissacrati in atti bestiali.

A renderne la vigliaccheria spesso si affaccia l'immaginario infantile, che stride vistosamente con la materia trattata. Berlinghieri ferito nel duello con l'Arcifanfano invoca: «O Dio! O babbo dolce!

²⁸ Ivi, I, 25 e 26.

²⁹ Ivi, 20, 2.

³⁰ Ivi, 23, 2.

³¹ Ivi, 29.

³² *Astolfoida*, I, 31, 1-4.

O mamma bella»³³. Ulivieri rifiuta di battersi al posto di Astolfo argomentando: «Perché la mamma mia non ne fa più; / se ne facessi non faria più me»³⁴. I paladini regrediscono all'infanzia, sia negli atteggiamenti sia in alcune scelte linguistiche: per esempio, ricorrono con discreta frequenza i suffissi di alterazione, in senso spregiativo («animalaccio», «bufalon», II, 16, 3 e 8) ma anche diminutivo («asinin», «muletto», II, 18, 7). La regressione nel comportamento si manifesta in ogni circostanza, poiché proprio su questo poggia la comicità del testo.

Si possono isolare alcune tendenze, sfruttate più intensamente o in maniera più degna di attenzione. Colpisce per esempio l'esibita negazione del primo valore cavalleresco: l'onore. Il motivo è enunciato almeno due volte con toni gnomici; nell'*Orlandino* Astolfo affida la sua morale per nulla dignitosa a un distico: «Vo' prima ch'ognun dica "qui fuggì / Astolfo, uomo da ben", che "qui morì"»³⁵. Nell'*Astolfeida* Berlinghieri legittima la sua fuga con una massima generalizzante, che estende il proprio utile a un sistema universale di valori: «senza vita l'onore non val covelle»³⁶. Come gli ideali cavallereschi si concretano in *topoi* letterari, così il loro ribaltamento produce motivi narrativi che animano il racconto. All'amicizia indissolubile, da cui discende la schiera dei novelli Eurialo e Niso, corrisponde qui la schermaglia tra i cavalieri per scaricare sul compagno l'invisa incombenza. Tanto Berlinghieri quanto Astolfo tentano di farsi sostituire da altri nel duello con l'Arcifanfano e in entrambi i casi il cavaliere richiesto del servizio ricusa senza scrupoli.

In altri casi l'eroicomico adotta gli stessi strumenti espressivi del poema serio, applicandoli però a referenti di basso livello. Il duello per esempio è descritto in un'ottava di azione, in cui la voce narrante segue la dinamica dello scontro, dando conto degli attacchi e delle difese dei due; ma proprio la fedeltà nel racconto del momento ne pone in risalto l'aspetto ridicolo. Ugieri infatti colpisce il nemico con una testata nel petto: egli figura quindi grottescamente basso rispetto al gigante avversario, ma da ciò non si ricava l'impressione di disperato eroismo, bensì di ridicolo³⁷. Il colpo vincente è uno sgambetto, dunque una vistosa infrazione al codice cavalleresco. La «gran bontà dei cavalieri antiqui» è smascherata proprio nella *performace* suprema della singolar tenzone.

Un procedimento retorico notoriamente ricco di valenze letterarie è la similitudine. A questa figura Aretino dedica attenzione nel *Dialogo*, con una considerazione esplicita delle interlocutrici; la Comare paragona il mestiere della ruffiana al ragno:

S'avviene che i disegni le sieno guasti, rifacciagli come egli rifà le tele che se gli rompano; e si

³³ Ivi, II, 5, 1.

³⁴ Ivi, 11, 5-6.

³⁵ *Orlandino*, I, 40, 7-8.

³⁶ *Astolfeida*, II, 8, 6. Il termine «covelle» è oggetto di osservazioni metalinguistiche nelle *Sei giornate*. Nel *Ragionamento* l'Antonia ne rimprovera alla Nanna l'uso, non conforme alla parlata moderna: «Di "nulla", se vuoi favellare alla moderna» (PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, cit., p. 83), mentre nel *Dialogo*, che è posteriore di due anni, la Nanna anticipa l'obiezione e difende la propria parlata schietta: «To' su questa: una sibilla, una fata, una beffana che insegna a cinguettare ai pappagalli, mi dimandò non ier l'altro quel che vuol dire "anfanare", "trasandare", "aschio", "ghiribizzo", "merigge", "trasecolo", "mezza moscia", "sdrucchiola" e "razzola"; e mentre io le chiariva le cifere, l'andava scrivacchiando: e mo' se ne fa bella come fosse sua farina. Ma io, che vivacchio a la schietta, non me ne curo; e non mi dà noia se "covelle" è più goffo che "nulla"» (ivi, p. 166); ancora, nella *Seconda giornata*, il termine ricorre nel linguaggio di una vecchiaia, di cui la Nanna commenta: «Ella è la lingua del suo paese; e se vò dir la verità, ti pare udir una di quelle vecchierelle dal tempo antico, le quali favellano a la buona e come si dee» (ivi, p. 256). La vecchierella in questione è una mezzana che sconciamente vanta le grazie della fanciulla a un vecchio cliente.

³⁷ Nella parodia cavalleresca il pensiero va al *Morgante*, espressamente suggerito nell'*Astolfeida*, dove l'Arcifanfano paragona Astolfo accanto a sé a un fiaschetto: «Deh, s'io ti lego a cintola, bambino, / parrammi avere a canto un fiaschettino», II, 17, 7-8.

come il ragno sta tutto un dì paziente per tarpare una mosca, così la ruffiana dee stare queta e fissa per carpire altrui; e veduto il bello, lanciassi al suo utile nel modo che il ragno si scaglia a lo animaletto dato ne le sue reti; e se bene la caccia è pochina, non importa: purché si becchi un boccone, basta. E quando la ruffiana s'imbatta ad alloggiare a discrezione, mercé de la menchionaria di qualcuno, sugga il sangue de le borse, come sugge il ragnatelo quel dei mosconi presi da lui. Il ragno vegghia, e la ruffiana è desta; il ragno, ad ogni pelo che dà ne le maglie, corre; e la ruffiana senza indugio apre a chi le tocca pur la porta: sempre buscando, come anche sempre busca il ragno³⁸.

La similitudine piace alla Balia che commenta: «Io non credo che la natura, che fa le cose da le quali toglie le simiglianze, sapesse come te trovare le similitudini»³⁹. Persino nelle agiografie l'autore pone in risalto le proprie similitudini, giungendo al paradosso di comparare la realtà divina a se stessa, per difetto di altri termini. Nel poema poi la similitudine è uno degli strumenti retorici più naturali a partire dagli archetipi classici. Nell'*Astolfoida* Aretino compone un'ottava in cui è racchiusa una similitudine modulata secondo i dettami canonici della figura:

Chi ha mai visto un giovenco novello,
che 'l maniscalco a terra lo distende
con funi e lacci per far bove quello,
mentre la bestia grida e 'l cielo offende,
corre a soccorso il popolo israello,
e ' testicoli poi li batte e incende,
così par l'Arcifanfano a guardare,
ch'empie di tuoni il ciel col suo mugliare⁴⁰.

L'apertura fa appello all'esperienza del lettore, con una formula che ricorre spesso nelle similitudini; il termine di paragone è tratto dal regno animale, come capita nelle più tipiche comparazioni epiche, a partire dal modello omerico; l'oggetto del confronto è strutturalmente chiuso nel distico e segnalato dal «così» a inizio verso; persino il solito turpiloquio qui è accantonato in favore di un più referenziale «testicoli»; a amplificare l'eco solenne del passo contribuisce il richiamo, non richiesto sul piano narrativo, al popolo d'Israel, che veicola la suggestione di un rito sacro e antico; l'Arcifanfano che urla il suo dolore viene quasi a figurare un titano ribelle che sfida il cielo. La statura letteraria dell'ottava però stride grottescamente con il suo argomento: la castrazione del pagano. La violenza, sessualmente connotata, qui è trasferita nei modi espressivi alti, mentre in molti altri passi del testo il comico deriva dall'adozione del registro triviale in riferimento alla sfera sessuale o scatologica. La risata nell'*Astolfoida* per lo più scaturisce dal pecoreccio, dal basso corporeo. Valga a siglare il tono di fondo dell'opera la battuta pronunciata, significativamente, dal re Carlo:

Salomone, Turpin, Namo et Ottone,
vechi impazzati ch'han beuto a iosa,
dissero al guercio figlio di Milone:
«Et anco noi sapiamo far qualcosa!»
«Trar corregge,» rispose il re Carlone,
«in letto profumando l'amorosa»⁴¹.

³⁸ PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, cit., p. 329.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Astolfoida*, II, 31.

⁴¹ *Ivi*, III, 19, 1-6.

Il comico nei poemi di Aretino è anche questo, soprattutto nell'ultima opera, ma non si modula su quest'unica nota. Si è offerta una sintetica (e inevitabilmente incompleta) campionatura delle differenti articolazioni degli esiti comici in particolare nei due poemi parodici rispetto al motivo cavalleresco tradizionale. Le ottave di materia romanza rimangono una prova incompleta di Aretino, ma due osservazioni inducono ad assegnare anche a questo settore della produzione aretiniana la giusta considerazione.

Il primo rilievo, che si ricava più estesamente del *corpus* degli scritti di Aretino, concerne l'impronta che la materia cavalleresca lascia nell'immaginario dello scrittore e, forse ancor più vistosamente, in quello dei suoi personaggi che più realisticamente riproducono sulla pagina il mondo di uomini e donne cittadini, popolari, estranei ai circoli letterari e suggestionati appunto dai racconti di dame e cavalieri recepiti attraverso canali diversi (teatro, narrazione orale, stampe popolari, ma anche immagini...). La Nanna, la Pippa, la Comare, la Balia parlano di Morgante, di Orlando, di Angelica.

La seconda osservazione riguarda invece direttamente i poemi di Aretino. Soprattutto in *Orlandino* e *Astolfeida* il profilo del poeta tende ad assumere i tratti dell'irriverente e osceno flagello dei potenti; ma la costruzione delle ottave eroicomiche non è affatto questione da illetterati: in continuità con la restante produzione aretiniana vi si sottolinea il principio del vero ed emerge la consapevole sperimentazione delle potenzialità del genere letterario, con audaci interferenze tra forme diverse.

A conclusione di questi rapidi sondaggi, valga un'ultima immagine, quasi al termine di quello che possiamo leggere dell'*Astolfeida*. A complicare la professione di sincerità più volte ribadita nel poema⁴² e affidata anche alla voce di Pasquino nell'introduzione ai lettori, l'autore chiama come teste della verità di quanto sta raccontando proprio Pasquino, insieme con Turpino. Eppure il secondo è già stato presentato in questi termini: «Fu Turpin capellano e cancelliero / e confessor di Carlo e cronichista; / se mai de' paladini scrisse un vero, / aveva poi cento menzogne in lista»⁴³, poco sopra era additato come un «vecchietto»⁴⁴ in odor di rimbacillimento e infatti sarà vittima di un'umiliante episodio di dileggio da parte dei paladini⁴⁵. L'altro testimone, Pasquino, è garanzia di verità: l'amore per il vero è infatti il principio che consente l'identificazione Pasquino-Aretino; ma qui appellarsi a lui come teste suona impunemente audace, giacché non si vede come la statua romana possa avere voce in capitolo nelle vicende dei paladini, che secondo quanto detto nel poema stesso si svolgono a Parigi a Natale.

⁴² Oltre ai passi già citati, si noti anche l'*explicit* del primo canto: «cantarò il ver senza menzogne e fole» (I, 42, 8).

⁴³ Ivi, 21, 1-4.

⁴⁴ Ivi, III, 23, 7.

⁴⁵ Ivi, 36 e 37.