



**HAL**  
open science

# La ricezione dell'Ariosto “visualizzato” tra letteratura delle immagini e filosofia morale

Stefania Modano

► **To cite this version:**

Stefania Modano. La ricezione dell'Ariosto “visualizzato” tra letteratura delle immagini e filosofia morale. Literature. Université de Lorraine, 2017. Italian. NNT : 2017LORR0205 . tel-01693807

**HAL Id: tel-01693807**

**<https://theses.hal.science/tel-01693807>**

Submitted on 26 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



# Università per Stranieri di Perugia

DOTTORATO DI RICERCA IN  
"Comunicazione della letteratura e della tradizione culturale italiana  
nel mondo"

CICLO XXVIII

La ricezione dell'Ariosto "visualizzato" tra letteratura delle  
immagini e filosofia morale.

La réception de l'Arioste « visualisé » entre littérature de l'image  
et philosophie morale.

Realizzata in cotutela con l'Université de Lorraine - Nancy



**Dottorando**

Dott. Stefania Modano

**Discussa il 26/10/2017 / Soutenue le 26/10/2017**

**Membri della commissione / Membres du jury**

**Direttrici di tesi / Directeurs de thèse :**

Per l'Università per Stranieri di Perugia:

Prof.ssa Floriana Calitti

Per l'Université de Lorraine – Nancy:

Prof.ssa Elsa Chaarani  
Prof.ssa Patrizia Gasparini

Prof.ssa Floriana Calitti  
Prof.ssa Elsa Chaarani  
Prof.ssa Patrizia Gasparini  
Prof. Jean-Luc Nardone  
Prof. Marcello Ciccuto  
Prof. Gabriele Pedullà

La ricezione dell'Ariosto «visualizzato» tra letteratura dell'immagine e filosofia morale.

|                   |      |
|-------------------|------|
| Indice.....       | p. 1 |
| Introduzione..... | p. 3 |

Capitolo primo: La ricezione dell'*Orlando furioso* “visualizzato” e “moralizzato” in Italia nel Cinquecento.

|   |        |
|---|--------|
| 1.1 L'impresa di Ariosto e la tradizione iconografica dell' <i>Orlando furioso</i><br>nel Cinquecento.....                      | p. 22  |
| 1.1.1 Edizione Zoppino: prima illustrazione sistematica del <i>Furioso</i> .....  | p. 32  |
| 1.1.2 L' <i>auctoritas</i> dell'edizione Giolito 1542.....  | p. 36  |
| 1.1.3 Edizione Rampazetto: indipendenza dal modello giolitino.....  | p. 45  |
| 1.1.4 Edizione Valvassori 1553: la prospettiva come strumento di lettura.....   | p. 47  |
| 1.1.5 Edizione Valgrisi 1556: l'immagine conquista l'intera pagina.....   | p. 48  |
| 1.1.6 Edizione De Franceschi 1584: dalle xilografie alle calcografie.....   | p. 61  |
| 1.2 Lettura pilotata: la novità delle allegorie dell'edizione Giolito (1542).....   | p. 78  |
| 1.2.1 Le allegorie dell'edizione Valvassori (1553).....   | p. 87  |
| 1.2.2 L'edizione Valgrisi 1556: le ottave d'argomento entrano nella storia delle<br>edizioni dell' <i>Orlando furioso</i> ..... | p. 113 |
| 1.2.3 L'allegoresi di Ruscelli.....   | p. 130 |
| 1.2.4 Funzione mnemonica delle allegorie e interazione con gli altri<br>elementi paratestuali.....                              | p. 137 |
| 1.3 Casi di vizi dal volto ferino.....  | p. 141 |
| 1.3.1 Ruggiero e la schiera di vizi nell'episodio dell'isola di Alcina.....   | p. 144 |
| 1.3.2 Una nudità imposta: Marganorre, l'uomo gigante contro le donne.....   | p. 177 |
| 1.3.3 Olimpia, Angelica e i mostri veri o presunti.....   | p. 179 |
| 1.3.4 La nudità di Orlando.....   | p. 193 |
| 1.3.5 Rinaldo e il furore della gelosia.....  | p. 209 |
| 1.3.6 Caligorante, Orrilo e l'orrido.....   | p. 213 |
| 1.3.7 Un nano assente.....  | p. 224 |

Capitolo secondo: Interpretazioni “visuali” e morali dell’*Orlando furioso*.

|   |        |
|---|--------|
| 2.1 Il carattere visuale e morale dell’ <i>Orlando furioso</i> : l’Ariosto «pittore» e «filosofo»<br>nel dibattito letterario del XVI secolo..... | p. 228 |
| 2.1.1 Il caso inglese: esempio di una doppia moralizzazione.....  | p. 235 |
| 2.1.2 Ludovico Dolce: l’Ariosto filosofo e teologo. L’ <i>Apologia</i> e il <i>Discorso</i> .....   | p. 239 |
| 2.1.3 La diatriba Giral-di-Pigna: il <i>Furioso</i> come classico moderno o come<br>“postclassico”? Implicazioni morali.....                      | p. 244 |
| 2.1.4 Il <i>Carrafa</i> di Pellegrino e le reazioni.....  | p. 255 |
| 2.1.5 Malatesta. Il romanzo come nuova “religione poetica”: l’ <i>Orlando furioso</i> e il suo<br>spirito riformato.....                          | p. 276 |
| 2.1.6 L’ <i>Orlando furioso</i> e le collezioni tardocinquecentesche.....   | p. 282 |
| 2.2 L’Ariosto «ovidiano» e l’Ovidio «ariostesco».....   | p. 291 |
| 2.3 Una lettura dell’ <i>Orlando furioso</i> allegorica e “visuale”: il caso di<br>Tommaso Campanella.....  | p. 310 |

Capitolo terzo: La ricezione dell’*Orlando furioso* “visualizzato” e “moralizzato” in  
Francia nel Cinquecento.

|  |        |
|--|--------|
| 3.1 La prima traduzione francese del poema ariostesco: un <i>Furioso</i> moralizzato.....  | p. 328 |
| 3.2 Elementi morali e visuali che hanno contribuito alla circolazione dell’ <i>Orlando furioso</i><br>in italiano, in traduzione francese e in castigliano in Francia..... | p. 335 |
| 3.3 Riuso simbolico-morale dell’Ariosto negli <i>Essais</i> di Montaigne.....  | p. 349 |
| Conclusioni.....   | p. 359 |
| Bibliografia.....  | p. 367 |

## Introduzione

«Ei ti dipinge una cosa sì bene che ti par d'averla davanti agli occhi»: così parla Pietro Aretino di Ariosto. L'*Orlando furioso*, come intuito presto non solo da Aretino, ma anche da molti trattatisti del Cinquecento, sembra essere un poema che si presta “naturalmente” ad essere tradotto in immagini.

La narrazione del poema di Ariosto, costruita su una grande efficacia visiva e una scelta sempre attenta alla “pittoricità” delle parole, ha certamente agevolato una certa “permeabilità” dell'opera a passare da un codice ad un altro, dalla parola all'immagine. Ma, pur partendo da questa particolarità del *Furioso*, la ricezione cinquecentesca dell'opera è da inquadrare all'interno di un processo più complesso che si articola nel diffuso interesse che la letteratura e le arti visive del Cinquecento avevano per il linguaggio delle figure, delle allegorie, dei simboli, e che è anche il riflesso di un periodo che oramai, e la quantità e qualità degli studi l'ha confermato, non può essere più liquidato soltanto con formule come “l'armonia” rinascimentale, la classicità “fiorentina” perché il secolo si muove tra luci e ombre e mostra tutto il fascino di un'epoca non riducibile a etichette, proprio perché il suo rinnovamento, la sua rinascita è “irrequieta”, come ha sottolineato Gennaro Savarese:

[...] l'esprimere «i pensieri per mezzo delle figure», come diceva Ruscelli, era stato veramente qualcosa di più della moda cortigiana alla quale pareva l'avessero abbassato i più superficiali tra emblematici e impresisti: era stato uno dei tanti termometri, ora più o meno veridico, dell'irrequietezza che serpeggiò lungo tutto il «Rinascimento inquieto», anche se il suo destino finale fu di fissarsi in codici meticolosi [...].<sup>1</sup>

E questa particolare attenzione all'uso delle icone, questa volontà di rendere il pensiero in forma visiva non è disgiunto dal discorso morale:

---

<sup>1</sup> G. Savarese, A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 7. Savarese è stato uno dei primi storici della letteratura ad interessarsi all' “iconologia letteraria” cfr. *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973 (poi di nuovo Roma, Bulzoni, 1990) e fino a Id., *Indagini sulle «arti sorelle». Sudi sulla letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G.P. Maragoni, Roma, Vecchiarelli, 2006. Da ricordare che proprio *Rinascimento inquieto* si intitola un famoso libro di Ezio Raimondi del 1965. Per quanto riguarda l'iconologia si ricorda il critico dell'arte tedesco, Aby Warburg, che ha inaugurato questo filone della storia dell'arte e che ci ha lasciato importanti riflessioni sulla valenza dell'immagine, sul paragone tra le arti e la cui fortuna e riscoperta negli ultimi anni è da rintracciare anche nel vivo interesse per l'immagine di tutta una parte della critica interessata agli studi visivi. Cfr. Id., *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke; con la collaborazione di C. Brink; edizione italiana a cura di M. Ghelardi, in Id., *Opere*, serie 2, Torino, Aragno, 2002; Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), a cura di M. Ghelardi, in Id., *Opere*, Torino, Aragno, 2004, rist. 2008. Altri studi importanti sull' “iconologia letteraria”, sul rapporto tra parola e immagine sono quelli di M. Ciccutto: Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990; Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.

Il terreno della «letteratura delle immagini», del «pensiero visivo», della tendenza astrattiva a condensare in «icone» di qualsiasi tipo il senso delle più svariate esperienze, fa quasi pensare ad una costante di specie, cioè ad un comune comportamento della specie umana, in epoche e civiltà pur diverse e lontane tra loro, nel rispondere figurativamente a certi stimoli della riflessione morale, dell'esperienza quotidiana, della vita religiosa, politica, ecc.<sup>2</sup>

Il successo di Ariosto è garantito anche da questa sua abilità a raccontare quasi “per immagini”, la qual cosa porta molti artisti a tradurre le storie del poema ariostesco in illustrazioni, dipinti, sculture, affreschi.

Il grande potere dell'autore del *Furioso* di riuscire a trascinare il lettore nel testo facendogli credere e *vedere* quello che la sua fantasia gli ha suggerito, è sottolineato, oltre che da molti suoi contemporanei, come vedremo, da un lettore d'eccezione di due secoli dopo, Ugo Foscolo. Secondo il poeta di Zante il lettore, soggiogato dalla tecnica dell'*entrelacement*, sembra quasi in balia della parola ariostesca. Se ne veda la descrizione in termini visivi:

Egli inebria la fantasia, vuole che quanto a sé piace piaccia anco a noi,  
che solo vediamo ciò ch'egli vede. – Palazzi aerei – Fate – l'anello che  
rende invisibile chi lo tiene – la lancia d'oro,

Ch'al fiero scontro abbatte ogni giostrante,

- il cavallo alato – la salita alla luna, e tante altre strane finzioni che negli altri poeti ci divertono e insieme ci muovono a compassione sulla credulità della moltitudine, vengono tutte rappresentate dall'Ariosto come se fossero creazioni fantastiche veramente della natura. Che si vi pensiamo alcun poco, non possiamo lor dar fede; pure, mentre leggiamo, è appena possibile di soffermarci a pensare. L'Ariosto ci padroneggia ognor più tra la sospensione nella quale ci tiene una serie tanto variata di casi, e per la confusione che questi producono nella memoria. Nell'istante medesimo che la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente, questo diventa secco ad un tratto, e subito dopo udiamo il mormorio di ruscelli di cui avevamo smarrito il corso, desiderando pur sempre di tornare a trovarlo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>3</sup> U. Foscolo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, in Id., *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria*, raccolti e ordinati da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. I, pp. 183-84. Altra famosa immagine è quello di Foscolo-Didimo che paragona le ottave del *Furioso* alle onde dell'oceano lunghe, inarrestabili esclamando «*Così vien poetando l'Ariosto!*»; cfr. *Viaggio sentimentale di Yorik. Notizia intorno a Didimo Chierico*, in Id., *Opere*, II, *Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di G. Lavezzi, E. Lombardi e M.A. Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 350. Per la bibliografia sull'ottava e la tecnica dell'*entrelacement* si rinvia alla nota 44 presente in 1.1.2 *L'auctoritas dell'edizione Giolito 1542*.

Con Foscolo siamo portati a pensare che sia già il testo dell'Ariosto ad avvicinarsi all'immagine, a costruire il "dipintivo": «la narrazione di un'avventura ci scorre innanzi come un torrente» ha già nella similitudine l'illustrazione, la tecnica narrativa tramutata in forma iconica, già *visibile* agli occhi del lettore.

La capacità ariostesca di raggiungere l'altezza di quel "visibile parlare" di dantesca memoria facilita l'operazione di ri-creare in forma visiva i personaggi, gli episodi, i luoghi del *Furioso*, si traduce, dunque, ben presto in una precoce illustrazione del poema e in opere artistiche ad esso ispirate:

Alla fortuna editoriale si affianca poi quella figurativa, notevole, non solo in termini di illustrazioni a stampa, ma anche di dipinti, maioliche, affreschi, sculture. [...] Ciò che tuttavia sembra essere passato quasi inosservato è che l'*Orlando furioso* è di fatto il primo testo della letteratura italiana ad avere influenzato largamente le arti figurative. Se infatti sono numerose e spesso pregevoli le illustrazioni, manoscritte o a stampa, dedicate alla *Commedia*, al *Decameron*, ai *Trionfi*, va rilevato però che questi stessi testi non hanno lasciato un segno altrettanto profondo sulle cosiddette arti maggiori.<sup>4</sup>

Questa floridezza, questa fertilità figurativa deve essere considerata anche come frutto della rapida "canonizzazione" dell'opera e, al contempo, acceleratrice di quel processo di inserimento dell'opera nel pantheon dei classici. Effettivamente si riscontra un incremento delle opere d'arte ispirate al *Furioso* dopo il grande successo di un'edizione, quella di Giolito del 1542, che favorisce questo processo anche attraverso una cura estrema dal punto di vista editoriale, insieme con la particolare attenzione a una lettura "morale" grazie, ad esempio, all'introduzione di allegorie, di interpretazioni allegorico-morali che andavano a giustificare i singoli canti. E, ancora, un'illustrazione sistematica del poema, molto più raffinata rispetto a quella proposta dall'edizione Zoppino 1530 e poi 1536 che incentiva gli artisti a rivolgersi con sguardo "nuovo" all'*Orlando furioso*, così come era successo ad altre opere del canone letterario italiano.

Le illustrazioni che accompagneranno le più belle edizioni cinquecentesche del *Furioso* non hanno una mera funzione estetico-ornamentale, ma anche e, soprattutto, esegetica.

---

<sup>4</sup> F. Caneparo, «Dove incomincian l'istorie». *L'Orlando furioso, le arti e la definizione del canone letterario*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, catalogo della mostra Villa d'Este a Tivoli 15 giugno-30 ottobre 2016, Milano, Officina libraria, 2016, p. 109. Si ricorda che il testo dell'*Orlando furioso*, così come la fortunata tradizione figurativa, non solo sono stati fonte degli artisti del Cinquecento e dei trattati d'arte del Cinquecento, ma eredità accolta da grandi artisti dei secoli successivi come Fragonard, Ingres, Delacroix, Doré, fino agli artisti contemporanei che hanno, anch'essi, sempre raccolto la sfida del *Furioso*; cfr. le illustrazioni di Mimmo Paladino in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Corrado Bologna, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.



L'immagine, infatti, svolge un ruolo fondamentale in quanto agevola la memorizzazione delle parti del testo selezionate e guida il lettore verso una precisa interpretazione proprio perché la pittura e la memoria artificiale sono due scienze molto simili che necessitano, entrambe, di luoghi e di immagini e, dunque, dipingiamo quando pensiamo a immagini collocandole in luoghi, come sosteneva Giovanni Fontana nel *Secretum de thesauro experimentarum ymaginationis hominum*.<sup>5</sup> Non solo: nella relazione tra parola e immagine, ha una importante funzione mediatrice quella che Lina Bolzoni ha studiato come arte della memoria:

Il ruolo che l'arte della memoria svolge nel mediare fra parole e immagini, nel creare ponti e modi di traduzione fra le une e le altre, non riguarda soltanto il costituirsi di un repertorio iconologico, ma investe tutti i meccanismi dell'arte, riguarda cioè da vicino la struttura dei suoi procedimenti: l'uso dei luoghi, la loro ordinata disposizione, il fatto che in essi si depositino i luoghi.<sup>6</sup>

Infatti, parlare di luoghi nel Cinquecento significa parlare di realtà complesse che indicano non solo luoghi fisici, reali e concreti, ma anche mentali, come quelli della memoria, della retorica e della topica. Tra i luoghi concreti fisici non abbiamo solo edifici, come quello della biblioteca e del palazzo.<sup>7</sup>

I luoghi sono anche le pagine stesse di un libro che assumono così un aspetto fisico, concreto, materiale. La parola «luogo» è davvero molto ricca e risente dell'influenza di diversi elementi:

Una molteplicità di fattori collabora, come si diceva, a costruire questo denso spessore di significati, e di suggestioni, che si coagula intorno alla parola «luogo»: l'antica tradizione della topica, intesa sia come raccolta di luoghi comuni, pronti all'uso, sia come metodo per produrre argomentazioni; le sue moderne rielaborazioni, da Rodolfo Agricola, a Giulio Camillo, a Pietro Ramo; la nuova sensibilità legata alla stampa e le nuove possibilità da essa offerte.<sup>8</sup>

Il testo è anche spazio che accoglie immagini e beneficia di questo dialogo: si può parlare, infatti, di un'interdipendenza fruttuosa, di un valore aggiunto alla lettura perché è più

---

<sup>5</sup> Su cui L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 191. Per il ruolo dell'immagine di memoria nel Cinquecento cfr. anche A. Torre, *Forme e funzioni dell'immagine di memoria nel Cinquecento: due casi*, in «Intersezioni», 29, 1, 2009, pp. 47-68.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>7</sup> *Ibidem*: «[...] nei documenti dell'Accademia Veneziana “luogo” è il luogo fisico, della biblioteca, del palazzo, ed è nello stesso tempo il luogo del diagramma, dell’“albero” in cui la singola disciplina, il singolo libro trova collocazione, secondo le regole di una ordinata classificazione».

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

facile fissare nella memoria le storie, i personaggi, i luoghi che sono traducibili iconologicamente.<sup>9</sup>

La pittura e la poesia hanno una relazione profonda e il primo a svelarla è, secondo Plutarco, Simonide di Ceo, un poeta dell'età presocratica, padre fondatore dell'*ars memoriae*, secondo il quale la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante. Questo concetto viene poi ripreso e sigillato da Orazio con la nota formula dell'*Ars poetica*, 361, *ut pictura poësis*.<sup>10</sup> Bolzoni sottolinea l'importanza di questa intreccio tra parola e immagine, che «sembra già suggerito dal mito greco di origine», nell'arte della memoria:

L'arte della memoria [...] costruisce le sue immagini negli spazi dell'interiorità; esse sono legate da una fitta rete di rapporti sia con le immagini create dalle parole, evocate dagli scrittori e dai poeti, sia con le immagini sensibili, in particolare con quelle prodotte dalle arti figurative.<sup>11</sup>

Se da una parte nelle edizioni illustrate del *Furioso* sembra concretizzarsi questa famosa espressione, *ut pictura poësis*, che sottolinea l'affratellamento tra arte e letteratura, dall'altra emerge un rapporto molto complesso tra parola e immagine, rivelatore della loro diversa natura. La naturalezza, infatti, con cui gli artisti, gli illustratori, riescono a passare da un codice all'altro è in parte solo apparente: se da un lato abbiamo questa facilità di tradurre in immagini le storie del poema, favorita dall'icasticità delle parole uscite dalla penna del poeta, dall'altro l'illustratore si trova di fronte a delle difficoltà oggettive dovute alla copiosa presenza di personaggi impegnati in azioni che si susseguono rapidamente, che sono spesso nucleo propulsore di altre azioni, e di storie intricate che si alternano, che vengono sospese e riprese

---

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 219.

<sup>10</sup> Per la teoria dell'*ut pictura poësis* si veda lo studio, divenuto oramai un classico sull'argomento, di R. W. Lee, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, (1967), traduz. ital. Firenze, Sansoni, 1974 e poi Id., *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, con uno scritto di M. Maggi, Milano, SE, 2011; M. Maggi, *L'«ut pictura poësis»: il dialogo tra le arti*, in L. L. Cavalli Sforza (a cura di), *La cultura italiana*, 12 voll., Torino, Utet, 2009, vol. VII: *La cultura. Una vocazione umanistica*, a cura di C. Ossola, pp. 553-569; per l'*ut pictura poësis* nel Cinquecento vd. L. Bolzoni, «*Ut pictura poësis*» nel Cinquecento, in G. Arrighetti [et al.] (a cura di), *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, pp. 223-241; per una riflessione sull'*ut pictura poësis*, legata all'arte della memoria, vd. Ead., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit.; per l'evoluzione di questa formula nel tempo vd., ad esempio, l'articolo di S. S. Scatizzi, *Ut pictura poësis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «*Camenae*», 10, 2012, pp. 1-23. E poi ancora della vasta bibliografia ci limitiamo a rinviare a: R. J. Clements, *Picta poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960; R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Studi sul Rinascimento e l'arte moderna* (1970), traduz. ital., Torino, Einaudi, 1975; E.H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento* (1972), traduz. ital., Torino, Einaudi, 1978; G. Pozzi, *Sull'orlo del «visibile parlare»*, Milano, Adelphi, 1993; M. Fumaroli, *La scuola del silenzio: il senso delle immagini nel 17. secolo* (1994), traduz. ital., Milano, Adelphi, 1995; G. Savarese, *Indagini sulle «arti sorelle»*, cit.

<sup>11</sup> L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit., p. 190.

continuamente grazie alla tecnica dell'*entrelacement*. L'abbondanza e la frammentarietà della narrazione possono rappresentare degli ostacoli per l'illustratore che le deve convertire in immagine e gestire in uno spazio limitato.

L'illustratore che si deve cimentare nell'impresa di rappresentare l'*Orlando furioso* ha come punti di riferimento i lavori di chi l'ha preceduto per l'*Orlando innamorato* e quelle per l'*epos* carolingio e bretone; mentre la tradizione iconografica delle opere della tradizione classica e quelle di Dante, Petrarca e Boccaccio, invece, ha alla base i codici miniati, un esempio di altra tipologia.

Pochi sono stati i testi rinascimentali ad essere accompagnati da apparati illustrativi concepiti, disegnati e intagliati appositamente per quell'opera: un raro esempio è rappresentato dal *Libro chiamato Leandra. Qual tracta delle battaglie et gran facti de li baroni di Francia. Composto in sexta rima. Opera bellissima et dilectevole quanto alchuna altra opera di battaglia sia mai stata stampata. Opera nova* di Pietro Durante, impresso in Venetia per Iacobo da Lecho stampatore, 1508 a di 23 del mese di marzo, che presenta dei legni originali.<sup>12</sup> Era pratica comune, infatti, il riciclaggio delle vignette realizzate per l'edizione di un'opera per altri testi dello stesso genere, soprattutto per quanto riguarda l'editoria cavalleresca. Ne è un esempio significativo il poema di Boiardo, *L'Orlando innamorato/ L'inamoramento de Orlando*.<sup>13</sup> Di solito i legni utilizzati sono quelli delle edizioni di testi classici o di famosi poemi cavallereschi che vengono percepiti dal mercato editoriale come un potenziale successo, come ad esempio *Il Morgante* di Luigi Pulci che, nelle edizioni pubblicate fino alla metà del Cinquecento, presenta dei corredi illustrativi pensati appositamente per l'opera.

La risorsa rappresentata dalle illustrazioni dell'*Orlando furioso* non poteva che essere sfruttata anche per altri testi, soprattutto di cavalleria, in particolar modo alla metà del Cinquecento, per le "continuazioni" del poema ariostesco. Questa trasmigrazione di immagini dal *Furioso* ad altre opere può avvenire anche in direzione opposta: ad esempio quattro delle vignette del *Morgante* del 1545, stampato presso Comin da Trino, verranno usate, dal 1548 in poi, nei fascicoli del *Furioso* (con l'aggiunta dei *Cinque Canti*) Giolito e le silografie

---

<sup>12</sup> Si rinvia a F. Calitti, *Durante Pietro (Piero o Piero Antonio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, 1993, pp. 92-94; G. Bucchi, *Un poema cavalleresco "light": la Leandra in sesta rima di Pietro Durante*, in J. Bartuschat, F. Strologo (a cura di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo, 2016.

<sup>13</sup> Cfr. L. Degl'Innocenti, «*Ex pictura poesis*»: *invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, p. 299. Si utilizzerà il titolo con cui l'opera era nota dal Cinquecento, *Orlando innamorato*, anche se il titolo originale è da considerarsi *L'inamoramento de Orlando*, cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani; introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

dell'*Innamoramento di Ruggeretto*, verranno riusate per diverse stampe del *Furioso*, come ad esempio Rampazetto 1562, Ghedini, 1577, Conzatti 1672 e 1678. È necessario però specificare che quella che sembrerebbe la fortuna figurativa di altre opere è di nuovo, invece, un segnale, anche se indiretto, un riflesso della feconda fortuna figurativa del *Furioso*: le illustrazioni del *Morgante* e del *Ruggeretto* si ispirano, infatti, all'autorevole modello del *Furioso* giolitino del 1542. Degl'Innocenti ne sottolinea l'importanza ricordando che Giolito riutilizzerà le immagini, oltre che per le ristampe del *Furioso*, solo in rarissime occasioni, come per alcuni poemi di Ludovico Dolce, l'*Ulisse*, l'*Achille et l'Enea* e le *Prime imprese del conte Orlando*.<sup>14</sup>

L'*Orlando furioso*, quindi, presentato nella sua veste visuale e morale, operazione volta a favorire il processo di canonizzazione, ha avuto un ruolo centrale nel Cinquecento, influenzando sia opere precedenti che successive, non solo letterarie, ma anche artistiche, divenendo un modello non solo linguistico, letterario, retorico, ma anche bacino di sentenze morali, pronte ad essere sfruttate all'occorrenza, un testo "cornucopia". A contribuire all'immagine di un Ariosto morale c'è l'immenso lavoro sulla presentazione delle edizioni, sulla manifattura, sulla confezione, in cui nulla è lasciato al caso. Le edizioni vengono ben presto impinguate dall'integrazione di un importante apparato paratestuale, come tavole, vocabolari, allegorie, ottave d'argomento che, come ci ricorda Bolzoni ne orienta la lettura:

[...] se da un lato il *Furioso* diventa da subito un classico, e quindi un testo esemplare, dall'altro si va ben presto affermando il bisogno di controllarne gli effetti, di incanalare la ricezione entro canoni morali e religiosi accettabili. L'esemplarità, in altri termini, viene costruita.<sup>15</sup>

Tra i principali obiettivi da noi perseguiti vi è proprio lo studio di questa esemplarità costruita attraverso la disamina degli elementi che partecipano a questo processo e le motivazioni che vi sono dietro, un lavoro che non è disgiunto, naturalmente, dalla traduzione

---

<sup>14</sup> L. Degl'Innocenti, «*Ex pictura poesis*»: invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle *Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce*, cit., p. 301: «Protetto da un premonitorio privilegio (valido però soltanto in terra veneta), e ciononostante plagiato, imitato, emulato innumerevoli volte nei decenni seguenti, quel monumentale ciclo di immagini compare immancabilmente nella trentina di ristampe del poema firmate Gabriele Giolito; il quale tuttavia (da mercante «d'onore», oltreché «d'utile», qual era) non riutilizzò quei legni per altri testi salvo che in rarissime occasioni. La più significativa di esse è rappresentata da un trittico di poemi scritti negli anni '60 da Lodovico Dolce (1510-1568) e pubblicati postumi, sempre dal Giolito, tra 1570 e 1573: l'*Ulisse*, l'*Achille et l'Enea* e le *Prime imprese del conte Orlando*». Con le formule «d'onore» e «d'utile» L. Degl'Innocenti allude al noto saggio di A. Quondam «*Mercanzia d'onore*» «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in A. Petrucci (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977 che conduce una fine analisi su Giolito e sui suoi collaboratori a partire dagli *Annali* bongiani.

<sup>15</sup> L. Bolzoni, *Introduzione*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 10.

in immagine del poema. È proprio da questa stretta relazione che emergono i risultati più importanti, nuove strade da percorrere in un campo già molto indagato da illustri studiosi. Interessante non è lo studio delle singole parti, ma della loro interazione, un'interazione che può rivelare punti di convergenza o di divergenza, come ricordato ancora da Bolzoni:

E il gioco di rinvii tra paratesto e immagini è di grande interesse: si possono ben misurare i punti in cui entrambi interagiscono, ma anche in quelli in cui divergono, nel tentativo di costruire una griglia interpretativa, quasi un osservatorio che sia capace di guidare (e di proteggere) l'occhio de lettore.<sup>16</sup>

La nostra tesi parte proprio da una riflessione su questo grande potenziale del *Furioso*, su questa sua facilità a passare da un codice verbale a uno iconico, da uno linguistico a uno figurativo, che si traduce nel Cinquecento in edizioni arricchite da bellissime illustrazioni, per poi proseguire secondo un itinerario più preciso: la problematica presa in considerazione è il discorso morale all'interno di questo vasto campo di studi della letteratura delle immagini. L'obiettivo è quello di condurre una ricerca sull'Ariosto «visualizzato» in direzione del discorso morale, un Ariosto «moralizzato» in alcune forme di «visualizzazione». L'analisi è stata condotta sia sulle principali edizioni illustrate del Cinquecento, Zoppino 1536, Giolito 1542, Valvassori 1553, Valgrisi 1556, De Franceschi 1584, dove, in seguito a una riflessione sulle singole componenti, immagini, allegorie, ottave d'argomento, viene mostrato l'effetto morale che viene dalla loro interazione, attraverso l'analisi del concetto di «vizio dipinto», sia sui trattati di retorica e poetica del Cinquecento in cui emerge che ad Ariosto veniva riconosciuta questa intima comunione tra una lettura “morale” del *Furioso* e la capacità dell'autore di renderla in immagine attraverso la parola. Sono state poi studiate forme di riutilizzo dell'opera in questa direzione da parte di due illustri lettori, due grandi filosofi, Montaigne e Campanella. A partire da queste riflessioni, in cui è emersa una stretta relazione tra Ovidio e Ariosto, si è scelto di dedicare un paragrafo a questa forma di “parallelismo morale”, che si traduce in un “parallelismo visuale”, nel travestimento di un classico alla maniera ariostesca, adottando ad esempio lo stesso formato e una veste editoriale pressoché identica a quella del *Furioso*.

Si tratta, quindi, di un'analisi sull'*Orlando furioso* in cui confluiscono gli studi sul discorso etico, sulla trattatistica morale (imprescindibili gli studi di Amedeo Quondam) e quelli che si occupano di letteratura dell'immagine del Cinquecento (punti di riferimenti importanti

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

gli studi di Gennaro Savarese, di Lina Bolzoni). Gli studi di Quondam<sup>17</sup> si sono rivelati strumenti essenziali per il concetto di morale laica nel Rinascimento, che ha punti di riferimento capitali tra gli Antichi, per i “ritratti” dei moralisti italiani, per l’impatto che hanno avuto libri come *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528), *Il Galateo* di Giovanni Della Casa (1558), *La Civil conversazione* di Stefano Guazzo (1574), che Quondam definisce «forme diverse, ma correlate e coerenti nel definire il campo proprio e costitutivo di questa distintiva etica dei costumi del *vir bonus* in quanto gentiluomo». <sup>18</sup> Queste opere ben rappresentano l’etica moderna che, secolarizzata e mondana, come fa notare Quondam, ha luoghi precisi di riferimento, da una parte la corte, l’accademia, il salotto, dall’altra la famiglia e la casa:

Questa è l’etica moderna: [...] se non parla mai di Dio e della sua Chiesa, parla sempre dei rapporti con se stessi e con gli altri, e ha come suoi luoghi di riferimento la corte, l’accademia, il salotto da una parte; e la famiglia e la casa, dall’altra. Cioè pertiene all’universo delle relazioni interpersonali, secolarizzate e mondane, sotto il segno delle differenze e delle circostanze, da governare ciascuna nel modo che è suo proprio, in casa e fuori casa: *domi e foris*.<sup>19</sup>

Si tratta di un’etica che prende la forma di codici comportamentali, di pratiche identificative e distintive dei protagonisti della scena culturale. L’etica moderna si intreccia con l’estetica moderna e pertiene all’*homo ethicus*, che è anche *homo aestheticus*. Formare al bello e al buono, categorie reversibili, «fattori connotativi di “costumi”, “maniere”, “società”, “mondo”, “conversazione”», significa «formare con le parole», perché, riprendendo le parole di Quondam, «le lettere, come la virtù (nei termini indicati da Platone), possono e debbono essere insegnate e imparate». <sup>20</sup>

Insegnare attraverso le parole e apprendere sono due sfere strettamente legate all’*ars memoriae*: sicuramente utilizzare parole efficaci che hanno una stretta parentela con l’immagine o utilizzare direttamente immagini che dialogano con la parola, favorisce il processo di interiorizzazione di concetti, codici comportamentali, virtù. Gli studi sulla morale sono stati messi, infatti, in comunicazione con quelli sulla letteratura delle immagini, a partire da Savarese,<sup>21</sup> a quelli di Bolzoni e della sua équipe, che hanno lavorato a lungo sulla traduzione

---

<sup>17</sup> A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007; Id., *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il mulino, 2010; Id., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Il mulino, 2013.

<sup>18</sup> Id., *Forma del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., pp. 45-46.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 60; 200.

<sup>21</sup> G. Savarese, A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, cit.; G. Savarese, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.

figurativa dell'opera, sulla sua ricezione, sugli effetti degli altri paratesti sulla diffusione dell'opera, sui lettori. Le prime tappe del percorso scelto per questa tesi hanno visto l'utilizzo dei materiali messi a disposizione nel volume di Gabriele Pedullà, *Ludovico Ariosto*,<sup>22</sup> in cui sono stati pubblicati i più famosi commenti all'*Orlando furioso* nel XVI secolo, le allegorie, le ottave d'argomento che hanno permesso la "visualizzazione" concreta del concetto di "canonizzazione" dell'*Orlando furioso*, elaborato da Javitch.<sup>23</sup> Questi elementi paratestuali sono stati ripresi in parte nella collezione digitale *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini*, progetto facente parte del Ctl, Centro per l'Elaborazione Informatica di Testi e immagini nella Tradizione Letteraria della Scuola Normale, nato il 14 settembre del 2000, sotto la direzione di Lina Bolzoni e che a partire dal 1 gennaio 2016 si è riconfigurato come Centro di supporto al progetto ERC «Looking at Words Through Images» (PI Lina Bolzoni), comprendente finora le edizioni Zoppino 1536, Giolito 1542, Valvassori 1553, Valgrisi 1556, di cui è possibile fruire on-line le illustrazioni e i paratesti (illustrazioni, allegorie, ottave d'argomento, lettere dedicatorie), e una ricca galleria che raccoglie le opere d'arte ispirate all'*Orlando furioso*, testimonianza dell'enorme fortuna figurativa dell'opera non solo nel Cinquecento, ma anche nel corso dei secoli.<sup>24</sup> Tra gli studi più importanti, punti cardinali dell'iter intrapreso, ci sono ad esempio «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, *Le sorti d'Orlando. Illustrazione e riscritture del Furioso*, *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*,<sup>25</sup> che illustrano proprio il grande successo dell'*Orlando furioso* a partire dal Cinquecento, fino ai giorni nostri, mostrando come sia stato recepito, letto, riletto, interpretato, reinterpretato, usato e riutilizzato non solo in letteratura, ma anche nelle arti figurative, teatro, opera, cinema, televisione, e nel corso dei secoli.

Nell'intento di studiare la fortuna dell'*Orlando furioso* visualizzato, ma soprattutto moralizzato nel XVI secolo, in Italia e in Francia, accanto allo studio dei saggi che si erano già occupati dell'argomento, si è proceduto al reperimento delle fonti primarie attraverso lo spoglio dei cataloghi cartacei e on line e l'inventario delle principali edizioni del XVI secolo dell'*Orlando furioso*, per poi passare all'analisi di alcune di queste. Grazie a questo lavoro sulle edizioni, coadiuvato dagli studi dei maggiori esperti di Ariosto, è stata indagata la ricezione

---

<sup>22</sup> G. Pedullà, *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2009 e 2011.

<sup>23</sup> D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso* (1991), traduzione italiana di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999.

<sup>24</sup> Cfr. A. Torre, *Il Furioso on the Web. Un archivio digitale delle illustrazioni cinquecentesche del poema*, in «Italianistica», 3, 2008 e <http://orlandofurioso.org>. Sito di riferimento: <http://www.ctl.sns.it/>

<sup>25</sup> L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*». Ricezione del Furioso tra immagini e parole, cit.; D. Caracciolo, M. Rossi (a cura di), *Le sorti d'Orlando, Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 2013; L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2014.

dell'*Orlando furioso* visualizzato e moralizzato in Italia nel Cinquecento, ricostruendo innanzitutto la tradizione iconografica del poema nel Cinquecento e analizzando l'evoluzione degli elementi che la caratterizzano (paragrafo 1.1 *L'impresa di Ariosto e la tradizione iconografica dell'Orlando furioso nel Cinquecento*): le illustrazioni, con il passare del tempo, infatti, assumono sempre più importanza e diventano così complesse da dover essere lette secondo una prospettiva precisa che regola il cronotopo della narrazione.

Passo successivo è stato l'analisi degli altri elementi presenti nelle edizioni che hanno influito sulla sua diffusione (paragrafo 1.2 *Lettura pilotata: la novità delle allegorie dell'edizione Giolito (1542)*), considerati in relazione alle illustrazioni: allegorie, brevi paratesti che danno una lettura simbolico-allegorico-morale di ciascun canto, argomenti/ottave d'argomento, ottave che offrono un breve riassunto del canto e che ne favoriscono la memorizzazione, accennando anche ad altri elementi come note a margine che facilitano la lettura e guidano il lettore nella labirintica narrazione.

Sono stati analizzati, infine, alcuni fenomeni della visualizzazione e della moralizzazione dell'opera ariostesca nel XVI secolo, soffermandosi soprattutto sulle forme in cui entrambi i processi sono coinvolti, a partire, ad esempio, da alcuni «vizi dipinti» nelle edizioni del Cinquecento in cui si ha un *Furioso* moralizzato attraverso una forma di visualizzazione (paragrafo 1.3 *Casi di vizi dal volto ferino*).<sup>26</sup> Verificare in alcune edizioni del XVI secolo la presenza nelle illustrazioni, nelle allegorie, negli argomenti di alcune figure quali nani, animali o giganti come, ad esempio, Erifilla, la gigantessa del canto VII, simbolo dell'avarizia, ha permesso di studiare uno dei frutti del dialogo immagine-testo, aprendo così la strada all'analisi dell'impatto morale che poteva avere sul lettore la rappresentazione visiva di un vizio, accompagnata dalla sua interpretazione morale nel paratesto o anche in uno dei tanti e famosi commenti cinquecenteschi. Le principali illustrazioni prese in considerazione sono quelle delle edizioni che si trovano nella collezione digitale del Ctl e che sono state già molto studiate dall'équipe di Bolzoni. La ricchezza e la complessità delle immagini, però, hanno permesso di continuare a problematizzare alcune questioni e a ragionare su alcuni punti, come ad esempio la presenza dell'unicorno nella vicenda di Ruggiero e Alcina o del rospo e della lupa associati a Erifilla.

L'illustrazione è tutto quanto presente nel cosiddetto “paratesto”, dunque, non è soltanto elemento decorativo, ma ha un forte impatto sul pubblico e contribuisce al processo di canonizzazione, all'ingresso del poema ariostesco tra i grandi classici della modernità. Quella

---

<sup>26</sup> A partire da suggestioni provenienti da uno studio precedente (tesi di Laurea Magistrale dedicata al gigante come *topos* letterario).



che è un'esigenza moralizzatrice, volta a neutralizzare i passi problematici, così da giustificare ed evitare al poema di incorrere in una forma di censura che gli avrebbe precluso la legittimazione e lo status di classico, è evidente in alcuni trattati di arte e retorica del Cinquecento. A partire dalla metà del secolo, infatti, l'accesa *querelle* letteraria che animava il periodo, fa del poema ariostesco, soprattutto in contrapposizione a quello di Tasso, uno spazio in cui si scontrano le principali posizioni sulla concezione della poesia, sulla definizione dei generi letterari, condizionate dalle ricadute che avevano avuto i principi della *Poetica* aristotelica. In questo campo molto battuto, su cui hanno scritto in molti, ci si è ritagliati un piccolo spazio, un piccolo percorso da seguire, che mira a scovare un Ariosto dipintore e moralista, filosofo, teologo o semplicemente poeta attento alla morale (2.1 *Il carattere visuale e morale dell'Orlando furioso: l'Ariosto «pittore» e «filosofo» nel dibattito letterario del XVI secolo*). In questo caso la prospettiva adottata è diversa: non ci si è concentrati tanto sulle varie voci, sui differenti filoni di pensiero che hanno animato la diatriba che ha caratterizzato la seconda metà del Cinquecento, ma sul ruolo di Ariosto, sull'immagine morale o "immorale" che ne viene dipinta dai sostenitori e dai detrattori, sul legame tra l'abilità ariostesca di rendere in forma visiva le storie e i personaggi che popolano la sua opera e l'utilità morale, sulle forme «visualizzate» di difesa e di accusa (per descrivere la perfezione o le imperfezioni del modello ariostesco, il poema viene spesso trasformato in qualcosa di visualizzabile, come ad esempio un palazzo).

La lettura di alcuni dei trattati di poetica e retorica del Cinquecento, supportata da alcuni saggi ad essi dedicati, ha permesso di notare che veniva rintracciato uno stretto legame tra Ariosto e Ovidio, usato per fini diversi, dai sostenitori del *Furioso* per l'affiliazione a uno dei grandi classici dell'antichità, come una sorta di garanzia legittimante le scelte del poeta e dai detrattori come argomento probante a sostegno della tesi della non aderenza di Ariosto alle regole aristoteliche. Da qui la scelta di dedicare un paragrafo al legame tra Ariosto e Ovidio, un rapporto che può essere definito biunivoco, in quanto l'indagine prevede due direzioni: da una parte il rapporto Ariosto-Ovidio, dall'altra Ovidio-Ariosto. Il processo di assimilazione avviene non solo quindi nella direzione che va da Ariosto a Ovidio, ma anche nella direzione contraria: il *Furioso*, nel Cinquecento, famoso e riconoscibile anche grazie alla veste editoriale con cui viene presentato, al lavoro svolto dai curatori, diviene modello non solo per le pubblicazioni di opere cronologicamente successive, ma anche per la ripubblicazione di opere precedenti. Nei due volgarizzamenti delle *Metamorfosi*, uno frutto del lavoro di Dolce (1553) e uno dell'Anguillara (1561), si può notare una perfetta assimilazione al romanzo ariostesco che trasforma l'opera di Ovidio in una sorta di poema estense, ripensata secondo gli ideali

cortigiani. Si è provato, quindi, a riflettere sui motivi che sono alla base di questa stretta relazione rintracciata e quasi ostentata nel Cinquecento.

Un'altra prospettiva interessante nello studio del poema ariostesco, adottata ad esempio da Carlo Alberto Girotto, che si è occupato di alcuni esemplari postillati del *Furioso* (su cui 1.1) è quella che dà grande rilevanza alla ricezione, allo sguardo del lettore. Le tecniche di fruizione possono dire tanto dell'universo Ariosto, dei suoi lettori e degli ambienti culturali in cui l'opera circolava. Questo è un ambito di studio ben lungi dall'essere esaurito, che continuerà a portare i suoi frutti nei prossimi anni, come sottolineato da Girotto stesso, che parla di una «ricezione particolarmente estesa, e probabilmente, ancora tutta da puntualizzare nei suoi molteplici risvolti».<sup>27</sup>

L'*Orlando furioso*, infatti, ha avuto un tale successo nel Cinquecento e si è diffuso con tale forza, penetrando in ogni ambiente, coinvolgendo persone di estrazione sociale diversa, anche quelle di umili origini, che trova immediata risonanza anche entro bacini culturali più umili.<sup>28</sup>

Il poema ariostesco è riuscito ad unire quindi contesti fra loro lontani se non addirittura inconciliabili. In situazioni differenti, in luoghi diversi, in modi diversi (ad esempio la lettura ad alta voce in pubblico o la lettura privata) persone separate dalle invalicabili linee divisorie della piramide sociale potevano essere accomunate dalla stessa lettura, quella del poema ariostesco. Naturalmente, però, si hanno diversi livelli di ricezione: differenti potevano essere i fini per cui si leggeva il poema e diverso poteva essere il livello di appropriazione del testo. “Tutti” potevano leggere il poema, ma alcuni si fermavano solo a una lettura più superficiale del testo, non recependo la complessità dell'opera, intrisa di riferimenti letterari, storici, filosofici e solo pochi raggiungevano un livello di coscienza più acuto delle diverse stratificazioni di significato del poema.

Nell'edizione Guerra 1568 viene sottolineata proprio questa diffusione “virale” del poema ariostesco. Ma se la lettura è riservata a tutti, non per tutti è previsto lo stesso livello di appropriazione del testo: «Vediamo tutto il giorno aversi in mano il suo leggiadro poema da ogni sorte di persone, et vediamo ciascheduno cavarne gusto eguale a sua capacità».<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> C. A. Girotto, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso* in Lina Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 375.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 374.

<sup>29</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di m. Lodovico Dolce, et nuove allegorie di m. Thomaso Porcacchi a ciascun canto*, Venezia, Domenico Guerra et Giovanni Battista Guerra, 1568, p. 3.

Questa diffusione capillare del poema ci conferma il grande interesse che si nutriva nei confronti di quest'opera, tanto amata quanto osteggiata sin dalla prima circolazione. Molto famose sono le parole di Trissino «Col Furioso suo che piace al vulgo» (*Italia liberata dai Goti*, Libro 24, 1547), il quale riteneva i romanzi, “categoria” nella quale faceva rientrare l'*Orlando furioso*, generi letterari popolari, bassi, non adeguati all'intelligenza acuta dei dotti stimolata da un'unica poesia narrativa possibile, quella che imitava l'*epos* classico.

Anche Giovan Battista Pigna ci mostra come il poema fosse diffuso sia tra gli ignoranti che tra i dotti, facendo notare, poi, come i versi del *Furioso* risuonassero per le strade, persino tra i fanciulli.

Che gli ignoranti a caso possano ritrovar quello che li scienziati non hanno saputo con istudio ritrovare, più volte se n'è veduto la prova, ed ora il medesimo si vede, perciocché, cantandosi i versi del *Furioso* per le strade, i fanciulli apparano molti cominciamenti dei canti, come che egli siano a ciò più commodi.<sup>30</sup>

Bernardo Tasso, nella lettera a Varchi, parla del grande diletto che si può trarre dal recitare il poema, considerato, ad esempio, ristoro di un pellegrino stanco che lo usa appunto per alleviare la fatica del lungo cammino. Le parole di Ariosto invadono così i campi e le strade.

non è dotto, né artigiano, non è fanciullo, fanciulla, né vecchio che d'averlo letto più d'una volta si cotenti. Non son'elleno le sue Stanze il ristoro che ha lo stanco peregrino nella lunga via, il qual' il fastidio del caldo, e del lungo camino, cantandole, rende minore? Non sentite voi tutto di per le strade, per li campi andare cantando? Io non credo ch'in tanto spazio di tempo, quant'è corso dopo che quel dottissimo Gentiluomo mandò in mano degli uomini il suo Poema, si sian stampati, né venduti tanti Omeri, né Virgili, quanti Furiosi [...].<sup>31</sup>

E di nuovo Giovan Battista Pigna sottolinea come, nonostante la presenza di numerosi «mordittori» dell'Ariosto, il poeta sia sulla bocca di tutte le persone più dotte:

Perocché non sono stato in alcuna città che favellato non ebbi con persone dotte del *Furioso* del nostro messer Lodovico, le quali, tirandone prima fuori il Domenichi, e di lui e di V.S. affezionatissimo, quasi tutte, chi in una cosa e chi in un'altra, il riprendono. E benché varie e molte siano le riprensioni, e fatte in più luoghi particolari, a me

---

<sup>30</sup> G. B. Pigna, *I Romanzi*, a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, p. 166.

<sup>31</sup> B. Tasso, *Lettera a M. Benedetto Varchi*, 6 marzo 1559, in Id., *Lettere*, ristampa anastatica dell'ed. Giolito 1560, a cura di A. Chemello, II, Bologna, 2002, pp. 543-544; o in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1196.

pare però che tutte a questo s'indirizzino, ch'egli non abbi seguitato le vestigia degli antichi poeti.<sup>32</sup>

Nella risposta di Giraldi, viene messo addirittura in evidenza questo generale «consentimento» nei confronti di Ariosto che coinvolge l'intera nazione e varie età, e soprattutto non solo il «volgo».<sup>33</sup> E conclude allargando ulteriormente il pubblico del *Furioso*: la stima verso questo poeta viene non solo da persone di lingua italiana e, d'altra parte, le critiche sono soltanto frutto dell'invidia.<sup>34</sup>

Anche nel *Carrafa* di Pellegrino ci si sofferma sul suo successo mondiale:

Car. Questo a me par gran cosa, chè l'Ariosto è pur uomo di tanta fama, non solo in Italia ma quasi nel mondo tutto, poiché il suo Orlando è stato tradotto in tante lingue che non solo la spagnuola, la francese e la tedesca, ma altre insino alla arabica (se vero è quel che si dice) è stata vaga di cantarlo o di ragionarlo, il che non è avvenuto (per quel ch'io sappia) di nessun altro libro nell'età nostra e forse nelle passate.<sup>35</sup>

Ulteriore conferma in Caburacci:

Io veggio l'opera sua essere maneggiata dai vecchi, letta dai giovani, havuta cara da gli uomini, pregiata dalle Donne, tenuta cara dai dotti, cantata da gl'indotti, star con tutti nelle Città, andar con tutti in villa, farsi vedere in Hispagna, esser celebrata in Franza<sup>36</sup>

Persino Tasso, che aveva fatto scelte diverse rispetto ad Ariosto, deve ammettere che la fama del poeta non è direttamente proporzionale all'aderenza ai princìpi aristotelici. E gli esempi di Ariosto e Trissino ne sono la prova:

---

<sup>32</sup> G. B. Pigna, *Lettera di Messer Giovambattista Pigna a Messer Giovan Battista Giraldi*, 25 luglio 1548, in G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 246.

<sup>33</sup> G. B. Giraldi Cinzio, *Risposta di Giovan Battista Giraldi a Messer Giovambattista Pigna*, in *ivi*, p. 251: « Né bisogna dire che questo sia stato parere solo del volgo, perché (lasciando stare i signori ed i principi che si tengono sempre non altrimenti accanto l'Ariosto che facesse Alessandro il Magno Omero), né il Conte che fu innanzi l'Ariosto, né l'Ariosto, per parlare ora di costor due, furono uomini del volgo, ma nobilissimi gentiluomini, e bene intendenti delle cose greche e delle latine; e se l'uno e l'altro d'essi, avendo a scrivere in questa lingua fatti di cavalieri erranti, hanno giudicato che questo sia il lodevole modo di scrivere, e in ciò hanno consumata la loro età, non dobbiamo noi reputare, che solo il volgo sia di questa opinione, ma i savi ed i dotti».

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 252: « Solo voglio dire per conclusione che mi pare troppo gran presunzione quella d'alcuni che veggendo che non pure la gente della nostra favella, ma oltre la spagnola, la francese e le altre più barbare, la greca medesima, ha tanto stimate le virtù di questo scrittore, che l'ha fatto parlare con le sue voci (la qual cosa non sarebbe se non fossero degni di loda i suoi componimenti), si vogliono essi tenere tanto giudiziosi e tanto savi ed intendenti, che vogliano far parere tutti gli altri senza giudizio, sciocchi ed ignoranti».

<sup>35</sup> C. Pellegrino, *Il Carrafa ovvero dell'epica poesia*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Roma, Laterza, 1970, pp. 317-318.

<sup>36</sup> F. Caburacci, *Trattato dove si dimostra il vero, et novo modo di fare le Imprese, Con un breve discorso in difesa dell'Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in Bologna, per Giovanni Rossi, 1580, p. 80. Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione enunciati nella nota finale dell'*Introduzione*.

[...] veggendosi che l'Ariosto, il quale, partendo dalle vestigie degli antichi scrittori e le regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovenisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino all'incontro, che i poemi d'Omero religiosamente si pensò d'imitare, e d'osservare i precetti d'Aristotele, mentovato da pochi, letto da pochissimi, muto nel teatro del mondo e morto alla luce, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato si ritrova.<sup>37</sup>

Altri segni della fama dell'Ariosto, confermata anche dal fenomeno del numero delle stampe e delle traduzioni, ci vengono da quanto evocato in altre opere. Guarini dice, infatti, «Fu mai poeta, che conseguisse maggiore applauso dell'Ariosto? Celebrato da tutte le nazioni, tradotto in tutte le lingue, stampato le *migliaia* delle volte»<sup>38</sup> e nell'anonimo *Giudicio* dell'edizione Gobbi del 1580 viene sottolineato il numero elevato di copie del poema ariostesco, ma anche la cura, l'attenzione dei vari editori nel costruire “*Furiosi*” mirati, pensati per le diverse tipologie di lettori:

Il Furioso di M. Lodovico Ariosto che fin qui tante volte da tanti in tante forme è stato dato alla Stampa, è opera così ben da voi conosciuta (Benigni Lettori) che non v'ha alcun grado di persona, grande, mezzano, o picciolo, non v'ha alcun dotto, né mezzanamente versato negli studi, né alcuno ignorante, il quale pur che sappia leggere, non prenda gusto, et dilettaione in questo poema.<sup>39</sup>

Viene fatta una distinzione tra i lettori, dotti e non colti, e la conseguente differente fruizione e ricezione, una che è apprezzamento non solo semplicemente del contenuto, ma anche a livello estetico, che prevede una coscienza della concezione filosofico-morale che attraversa il poema, l'altra che rimane più legata al contenuto, a delle storie famose, conosciute, divenute familiari grazie al canale orale attraverso cui i cantari popolari erano trasmessi.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 136.

<sup>38</sup> G. B. Guarini, *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese In difesa del Pastorfido, Contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia. Al Sereniss. Prencipe il Signor Don Vincenzio Gonzaga*, in Firenze, per Filippo Giunti, 1593, p. 288. Il corsivo è mio.

<sup>39</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso. Con gli argomenti in ottava rima di Lodovico Dolce, et con le allegorie a ciascun canto di Thomaso Porcacchi*, in Venetia, appresso Horatio de Gobbi, 1580, c. 2r (*Giudicio fatto sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*). Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione enunciati nella nota finale dell'*Introduzione*.

<sup>40</sup> *Ivi*, c. 3r: «Riconoscono essi dotti l'imitatione, et quante felicità habbi detto autore havuto in saper tanto soavemente et con tanta leggiadria spiegare i suoi concetti. Et coloro che non sono dotti, riconoscono la bellezza delle favole et delle inventioni, et si compiacciono nella dolcezza de' nomi, e lo vanno per ogni parte cantando».

Dunque, anche se si smarrissero tutti i poemi, il *Furioso* potrebbe continuare a vivere grazie alla cospicua presenza di persone che l'hanno imparato a memoria. Difatti, il *Furioso* si sente ovunque, non solo in ambienti elitari:

[...] se voi praticate per le Corti, se andate per le strade, se passeggiate per le piazze, se vi ritrovate ne' ridotti, se penetrate ne' Musei, mai non sentite altro che o leggere, o recitar l'Ariosto. Anzi, che dico Corti, che dico Musei? Se nelle case private, nelle ville, ne' Tugurij stessi et nelle capanne ancora si trova et si canta continuamente il Furioso. Lascio stare, che non sia scuola, né studio, né Academia, dove non faccia conserva di questo mirabil poema, ma diciam pure delle inculte villanelle, et delle rozze pastorelle; qual di loro è, che essendo ignorante d'ogn'altra cosa, et fin quasi del proprio nome, non sappia con tutto ciò qualche stanza del Furioso, et con rustici accenti, per render più grata la pastura al suo gregge, non la canti ad ogn'ora fin tra le selve più dense et più ripiene d'horrore?<sup>41</sup>

E più avanti viene ribadito che, tra chi canta il *Furioso*, accompagnato da uno strumento, c'è chi non sa neppure leggere:

A che io soggiungerò ancor questo che mi son più d'una volta meravigliato di veder sino alla ciurma dell'infima plebe così studiosa di questo poema, che molti fra lor vi sono i quai, non sapendo leggere, né appena combinare, voglion pur tutto il giorno distratiare i versi del Furioso, et impararne qualche stanza a mente per poterla poi biscantare su la ribeca, o su'l gravicembalo.<sup>42</sup>

Inoltre Malatesta, l'autore del dialogo *Della nuova poesia*, ci testimonia una pratica particolare di lettura. Nelle osterie non poteva mancare il poema dell'Ariosto, molto amato dagli osti e dagli avventori. Qui uno dei personaggi del dialogo, incontra un oste che risponde utilizzando i versi di Ariosto. In attesa della fine della pioggia per poter ripartire, l'uomo chiede di avere in prestito il libro, ma si ritrova poi a dover pagare questo servizio, il piacere della lettura. Constatando che tutti gli osti hanno il poema ariostesco, inizia a pensare che forse questa usanza di far pagare la lettura esista veramente:

Andando io a Venetia, passato c'hebbi Ravenna e Primara, fui io assalito da grossissima pioggia, per la quale dismontato all'hosteria di Magnavacca, trovai quivi una masnada di briganti, fra i quai era l'hoste, che leggendo un libro, non si degnò pur di alzare il viso, per mirarmi; non che, pur farmi accoglienza, come nelle hosterie si suol fare a

---

<sup>41</sup> G. Malatesta, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, dialogo, in Verona, per Sebastiano delle Donne, 1589, p. 138. Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione enunciati nella nota finale dell'*Introduzione*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 147.

forastieri che vi vanno. Et perché stavo digiuno et famelico, domandai subito da far collatione, et da rinfrescar i cavalli, a che mi fu risposto con quel verso dell'Ariosto.

In casa non ci è biada, pan, né vino.

[...] Onde pregai l'hoste, che di gratia mi imprestasse alquanto il suo libro et egli, aventatomelo così dispettosamente, e col viso delle armi, togliete, mi disse; era questo il Furioso, il quale io lessi con piacere, e molto soavemente mi passai più di un'ora di tempo che durò quella pioggia: la qual cessata, et volendo io rimontare accavallo, l'albergator con un ceffo da cani mi disse che io lo pagassi, richiedendomi tuttavia non so che somma di Giulii, et io, che da lui non havevo pigliato cosa alcuna, tutto attonito lo richiesi di che gli dovevo tanti danari, et egli la metà me ne dovette, rispose, per questo tempo che havete goduta l'hosteria, della qual a me ne corre ad ogn'ora la pigione, e l'altra metà sarà per lo piacer, che io privandone me stesso, vi ho dato col Furioso.<sup>43</sup>

Dopo aver mostrato, quasi toccato «con mano la gran diletatione, che traggono del Furioso sino alle genti basse, et della infima nota»,<sup>44</sup> il personaggio Sperone Speroni fa notare come il successo del *Furioso* tra gli ignoranti, possa essere usato dai detrattori dell'Ariosto, come prova dell'imperfezione del poema. Sia i dotti che le persone non istruite sanno discernere, quasi naturalmente, tra buono e cattivo, bello e brutto. La differenza tra questi è il grado di coscienza: gli ignoranti percepiscono la distinzione senza però saperne spiegare le ragioni, gli uomini di cultura invece sanno distinguere con consapevolezza:

Atteso che un assenso così generale non è altro fuor che una tacita, anzi pur troppo espressa sentenza di quella gran savia ch'errar non può mai, ciò è della Natura, la quale, essendo madre universale et indifferente di tutta l'humana spetie, et non volendo, pur quanto è in sé, dimostrarsi matrigna a niuno, infuse negli huomini un certo lume, per lo quale come diceva Tullio, ognun di loro sa discernere nelle Arti, et nelle altre cose la bontà, et perfettione, et così il vitio, et mancamento di quelle, et sanno dir, questo è bello et ben detto, quest'altro no; avenga poi, che per non haver essi l'intelletto essercitato e dottrinato, non sappiano allegar causa, né fondamento della opinion loro, il che fare vien solo riserbato alli dotti<sup>45</sup>

Abbiamo un Ariosto, insomma, letto e amato, almeno secondo i trattati e le edizioni dell'*Orlando furioso* del Cinquecento, praticamente da tutti, colti e analfabeti, italiani e non. E anche chi non lo ama particolarmente è comunque costretto ad ammetterne la gloria, seppur inquinata dall'essere apprezzato anche dal «vulgo» ignorante.

---

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 145-47.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 149.

Infine, sono stati prescelti due lettori d'eccezione, due filosofi-letterati, di due contesti geografici e culturali diversi, Tommaso Campanella (2.3 *Una lettura dell'Orlando furioso allegorica e morale: il caso di Tommaso Campanella*) e Montaigne (3.3 *Riuso simbolico-morale dell'Ariosto negli Essais di Montaigne*), in quanto nelle loro letture si sono rivelati fondamentali sia la componente morale che quella "visuale". Anche questa volta la questione è stata trattata adottando un differente punto di vista, sfruttando gli studi precedenti, per "testare" l'attenzione di due grandi filosofi verso un *Furioso* morale e visualizzabile, verso un Ariosto pittore di vizi e virtù.

La terza parte della tesi, l'ultima, è stata dedicata alla ricezione del *Furioso* in Francia nel Cinquecento (3.1 *La prima traduzione francese del poema ariostesco: un Furioso moralizzato*; 3.2 *Elementi morali e visuali che hanno contribuito alla circolazione dell'Orlando furioso in italiano, in traduzione francese e in castigliano in Francia*): questo è un campo solo tratteggiato, abbozzato, ma l'aver delineato questa complessa storia francese del *Furioso* nel Cinquecento ha portato già alcuni risultati, una conferma di una diffusione dell'opera all'estero favorita proprio dagli elementi paratestuali che accompagnavano le principali edizioni del Cinquecento e un grande interesse, quindi, per un Ariosto morale e illustrato. Da qui si potrà partire per ulteriori approfondimenti: continuare ad esplorare l'importanza del ruolo del *Furioso* in Francia attraverso il punto di vista dei lettori, grazie all'analisi di edizioni italiane e francesi presenti sul territorio francese, che porterebbe a un'indagine sui loro interessi e sulle modalità d'appropriazione del testo, potrebbe aprire nuovi e interessanti orizzonti di ricerca.

Il 2016 è stato un anno particolarmente fecondo per quanto riguarda gli studi sull'*Orlando furioso*: varie mostre e vari convegni sono stati organizzati per omaggiarlo in un'occasione speciale, il cinquecentesimo anniversario della *princeps* del 1516.<sup>46</sup> Questo prova che nuove prospettive di ricerca sono ancora possibili e che c'è ancora molto da dire su un classico tanto amato e tanto studiato, come l'*Orlando furioso*.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Per le iniziative organizzate dal Comitato Nazionale ed eventi collegati per il quinto centenario della prima edizione del *Furioso* il sito <http://www.furioso16.it/>

<sup>47</sup> Per la trascrizione dei testi cinquecenteschi citati, dove non è stata usata un'edizione moderna, è stato necessario agire sul testo, con dei minimi criteri di ammodernamento, per garantirne la leggibilità anche a un pubblico non strettamente specialistico. La punteggiatura è stata normalizzata, adeguandola all'uso moderno e anche aggiungendo o eliminando dove necessario per rendere la lettura più scorrevole. Anche per i segni diacritici è sembrato opportuno adeguarli all'uso moderno. L'uso delle maiuscole e delle minuscole segue la forma moderna. La maiuscola è stata conservata nel caso di parole che esprimono un concetto astratto, vizi o virtù. Sono state sciolte le abbreviazioni, senza riportare la parte aggiunta tra parentesi quadre ([ ]) e sono state separate o unite le parole secondo l'uso moderno. Si è agito sulla distinzione tra u e v secondo la prassi moderna. Si è conservata l'h etimologica. L'alternanza tra «e» e «et» è stata conservata, la nota tironiana & è stata sciolta in et. Le grafie -tia/-tio/-tie/-tti e i suffissi -antia e -entia sono stati conservati. Il plurale -ij è stato sostituito con la forma -ii.



## Capitolo primo

### La ricezione dell'*Orlando furioso* “visualizzato” e “moralizzato” in Italia nel Cinquecento.

#### 1.1 L'impresa di Ariosto e la tradizione iconografica dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento.

Un primo connubio tra immagine e parola che sembra fare da volano – quasi una *praefiguratio* – per quella che sarà la straordinaria e fortunata tradizione figurativa dell'*Orlando furioso* è già l'impresa che accompagna la prima edizione dell'opera, quella del 1516.

Come per molta della società letteraria, lo stesso Ariosto era cosciente del grande potere dell'immagine, soprattutto con la sua interazione con la parola, di cui la moda dell'impresistica è segnale evidente. L'*editio princeps* del 1516, in quaranta canti, stampata a Ferrara da Giovanni Mazzocco di Bondeno in circa 1300 esemplari, presenta al colophon la celebre xilografia raffigurante uno sciame d'api fatte fuggire da un tronco con il fumo, accompagnata dal motto «Pro bono malum»,<sup>1</sup> il male in cambio del bene o il male a vantaggio del bene, il fumo nero invece del dolce miele. Questa espressione, come ci fa notare Alberto Casadei,<sup>2</sup> è di chiara reminiscenza biblica. Nella *Vulgata*<sup>3</sup> la troviamo certamente due volte: in *Genesi*, 44.4 in cui Giuseppe riprende i suoi fratelli per aver rubato una coppa preziosa:

---

<sup>1</sup> Sull'impresa ariostesca vd. M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 161-167; R. Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, in «Modern Language Notes», 103, 1, 1998, pp. 172-186; M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 317-320; A. Casadei, *Il «Pro Bono Malum» ariostesco e la Bibbia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 173, 1996, pp. 566-568; poi in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-151, consultabile anche on line in Banca dati «Nuovo Rinascimento». <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/casadei/pro-bono.pdf>; G. Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, in «Albertiana», 5, 2002, Leo Olschki Editore, 2002, pp. 141-164; L. Spagnolo, *Variantistica ed ecdotica dell'Orlando Furioso*, in «Tipofilologia», 1, 2008, pp. 61-87; per le xilografie vd. C. Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 111-118; Per la questione delle api nell'emblema vd. P. Sisto, «*Legato son, perch'io stesso mi strinsi*». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 23-45; Mentre sulla presenza di figure serpentine nel *Furioso*, vd. F. Brancati, «*In serpente scorza*»: *presenze serpentine nell'Orlando furioso*, in «Carte romanze», 4, 2, 2016, pp. 175-205. In C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. 284-285 l'ingratitude è associata a serpenti, che sono anche nella cornice di Ariosto, vipere e ippopotamo; è rappresentata infatti come «Donna vestita del colore della ruggine; tenga in seno un serpente in modo di accarezzarlo, in capo avrà la testa dell'Ippopotamo [...]», o «Donna vecchia, che nella man destra tiene due unghie d'Ippopotamo, altrimenti cavallo del Nilo per mostrare quanto sia cosa abominevole l'ingratitude. [...]», o «Donna vestita di edera, tenendo in mano due vipere, l'uno maschio e l'altra femina, et il maschio tenga la testa in bocca della femina. [...]».

<sup>2</sup> Vd. A. Casadei, *Il «Pro Bono Malum ariostesco e la Bibbia»*, cit.

<sup>3</sup> *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*. Editio electronica. Plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michael Tweedale; Londini, 2005. <http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>

Jamque urbem exierant, et processerant paulum: tum Joseph arcessito  
dispensatore domus,  
Surge, inquit, et persequere viros: et adprehensis dicit: Quare  
reddidistis *malum pro bono*?

e in *Geremia* 18.20 in cui il Profeta si rivolge ai suoi nemici, incolpandoli:

numquid redditur *pro bono malum*,  
quia foderunt foveam animae meae?  
Recordare quod steterim in conspectu tuo  
Ut loquerer pro eis bonum,  
et averterem indignationem tuam ab eis.

E nella vulgata *iuxta Hebraeos*<sup>4</sup> abbiamo lo stesso sintagma, ma con delle variazioni nella disposizione delle parole, o delle sue varianti.

*Salmi* 34.11-12:

surgentes testes iniqui  
quae nesciebam interrogabant me  
<sup>12</sup>reddebant mihi mala pro bono  
sterilitatem animae meae

*Salmi* 37.21:

et qui reddunt malum pro bono adversabantur mihi  
quia sequebar bonum;

*Salmi* 108.4-5:

pro eo quod eos diligebam adversabantur mihi  
ego autem orabam  
<sup>5</sup>et posuerunt contra me malum pro bono  
et odium pro dilectione mea.

---

Si deve considerare che prima della versione sisto-clementina, non si può parlare di una versione più autorevole della Vulgata. Non si sa effettivamente quale versione avesse consultato, letto Ariosto, e quindi non si può ricavare la fonte certa, ma il dato importante che rimane è la copiosa serie del sintagma attestata nella Bibbia (anche se non proprio con lo stesso ordine).

<sup>4</sup> È stato consultato *Psalterium Iuxta Hebraeos Hieronymi*, edited with introduction and apparatus criticus by J. M. Harden, B.D., L.L.D., London, Society for promoting Christian knowledge, 1922.

Per quanto riguarda l'espressione «Pro bono malum», Masi<sup>5</sup> ci ricorda che l'interpretazione più antica, addirittura l'unica fino ai primi del Novecento, la vedeva riferita al cardinale Ippolito d'Este,<sup>6</sup> fratello del duca Alfonso, data la misera riconoscenza mostrata per il capolavoro letterario a lui dedicato.

Nel 1928, invece, la prospettiva cambia: Alfonso Lazzari<sup>7</sup> riferisce queste parole sempre ad un'esperienza personale dell'Ariosto, ma legata alla sua storia d'amore con la Benucci. In effetti, i simboli usati da Ariosto, sono legati all'amore in due emblemi consecutivi degli *Emblemata* di Andrea Alciato,<sup>8</sup> ma qui le api non sono le vittime, bensì animali che pungono come vipere Cupido che vuole prendere il miele, a simboleggiare la coesistenza in amore di due sentimenti che sembrerebbero contrapporsi, dolore e piacere (*Dulcia quandoque amara fieri*).<sup>9</sup>

Diversi passi biblici (ma non *Genesi* 44.4) confermerebbero, invece, il significato di una denuncia verso l'ingratitudine umana, in quanto descrivono situazioni in cui chi è nel giusto si deve difendere dai nemici falsi e disconoscenti.

Secondo quanto fatto notare ancora da Masi,<sup>10</sup> nello stesso *Furioso*, nell'ottava di Bradamante,<sup>11</sup> e in un'altra opera di Ariosto, *I cinque canti*,<sup>12</sup> viene ribadito il legame con l'ingratitudine.

---

<sup>5</sup> G. Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, cit., pp. 141-142: «L'interpretazione più antica, rimasta l'unica fino ai primi anni del Novecento, riferiva il motto all'ingratitudine degli Estensi nei confronti del poeta: già nel *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (composto nel 1551 e pubblicato nel 1555), Paolo Giovio scrisse che l'Ariosto aveva fatto incidere quelle illustrazioni "volendo forse che s'intendesse com'egli era stato maltrattato da qualche suo padrone, come si cava dalle sue Satire"; tale lettura venne poi ribadita dal versificatore del *Dialogo* gioviano, Gabriello Simeoni, e accolta quindi nel commento del *Furioso* di Pietro Papini, e negli *Studi ariosteschi* del Salza». Per la citazione di Giovio si rinvia a P. Iovii, *Opera*, to. IX, a cura di E. Travi, M. Penco, Roma, Libreria dello Stato, 1984, p. 418.

<sup>6</sup> M. Menegatti, *Ippolito I d'Este, dedicatario della prima edizione del Furioso*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, cit., pp. 27-39.

<sup>7</sup> A. Lazzari, *Ludovico Ariosto nell'intimità*, in «Il Diamante», 20 maggio 1928, p. 5.

<sup>8</sup> Sul grande giurista, erudito e umanista si veda R. Abbondanza, *Alciato (Alciati) Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1960, vol. II, pp. 69-77.

<sup>9</sup> Si veda l'edizione moderna ultima di A. Alciato, *Il Libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, pp. 459-464; Emblema LXXXIX (*Le cose dolci talvolta divengono amare*) e XC su un idillio di Teocrito quasi uguale (*Fere simile ex Theocrito*) vicino al topos della lirica cinquecentesca di derivazione petrarchista sull'ossimoro amore/amaro con una possibile accezione morale sull'abitudine riproduttiva delle api senza accoppiamento. Le api rappresenterebbero la Castità, una virtù che uccide il vizioso Cupido. Gli *Emblemata* di Alciato, insieme all'*Iconologia* di Ripa, sono uno dei testi cardine della riflessione cinquecentesca sul connubio tra parola e immagine. La forma dell'emblema e il nesso immagine/vignetta e motto hanno evidenti risvolti pedagogici proprio per la loro forza della memorabilità e dell'efficacia visiva, ma anche perché sono da considerarsi una sorta di codice cifrato di una comunità che ne conosce le allusioni, i simboli. L'impresa, che ha un enorme successo tra l'aristocrazia europea, è una sorta di carta d'identità, un'autocertificazione del proprio carattere, della propria storia e delle personali aspirazioni di vita, politiche e letterarie.

<sup>10</sup> G. Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, cit., p. 148.

<sup>11</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, con commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli (Bur-Classici ADI), 2012, canto XLIV, 45, vv. 1-6 – che sarà sempre questa.

<sup>12</sup> Id., *Cinque canti*, canto V, 46, vv. 1-4.

L'interpretazione del motto legata all'ingratitudine è, inoltre, avvalorata da Tasso nei *Dialoghi*: «[...] né lasciamo il vaso de le pecchie portato da l'Ariosto co 'l detto PRO BONO MALUM, perché i poeti sono simili a l'api, cacciati da l'ingratitudine e dal fumo de l'altrui ambizione».<sup>13</sup> D'altronde il paragone poeti-ape è ben consolidato nella tradizione classica e classicistica, se non altro per l'uso dell'immagine dell'ape per la metafora sull'imitazione. Non possiamo però non nutrire dei dubbi circa l'interpretazione del “pro bono malum” come un rimprovero agli Este, dato che l'opera era stata scritta per omaggiarli.<sup>14</sup>

Il motto è presente sia nell'edizione del 1516, sia in quella del 1521, sia in quella definitiva del 1532. Nella prima edizione il motto si trova a c. 2v, diviso tra i quattro angoli di una cornice lineare in cui è reiterata otto volte l'immagine di una mazza e di una scure avvolti da una serpe e lo sciame che fugge da un ceppo di albero sotto cui c'è il fuoco è nel riquadro. Nell'edizione del 1521 si trovano la cornice con il motto e il riquadro occupato dalle parole «ORLANDO FVRIOSO DI LVDOVICO ARIOSTO NOBILE FERRARESE RISTAMPATO ET | CON MOLTA DILIGENTIA | DA LVI CORRETTO ET | QVASI TVTTO FORMATO DI NVOVO ET AMPLIATO | CON GRATIE ET PRIVILEGII» a c. 1r e l'immagine delle api e il motto a c. 260v. Nell'edizione del 1532 il motto, disposto sotto la parola FINIS è a c. 246v e un'incisione in legno che illustra due vipere arronciolate e una mano che viene dall'alto che impugna delle forbici, cinta da un cartiglio con la scritta biblica «dilexisti·malitia(m)·sup(er)·benignitatem» a c. 248 r. Quest'ultima frase è estratta da un salmo:

dilexisti malitiam super benignitatem  
iniquitatem magis quam loqui aequitatem<sup>15</sup>

Riscontriamo un legame forte a livello tematico tra il motto di Ariosto e queste parole, che per Fahy<sup>16</sup> sono del tipografo dell'edizione 1532, Francesco Rosso, che effettivamente riutilizzerà la xilografia delle serpi in molte stampe successive al *Furioso*. Si potrebbe ipotizzare

---

<sup>13</sup> T. Tasso, *Il conte ovvero de l'imprese* (1594), a cura di B. Basile, Roma, Salerno editrice, 1993, p. 166. Nel *Dialogo* le parole sono pronunciate dal Conte. *Il conte ovvero de l'imprese* del 1594 è l'ultimo dialogo di Tasso e testimonia il fascino esercitato sullo scrittore dalla cultura iconologica sia antica (dai geroglifici egiziani considerati archetipi della simbologia delle imprese) che moderna e contemporanea in voga tra i nobili gentiluomini e cardinali. Il dialogo dopo l'edizione Guasti del 1858 ha avuto un'edizione autonoma (Basile) da cui si cita e sulla quale si basa anche Giovanni Baffetti (T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, pp. 1109-1213). Sul dialogo tassiano si vedano almeno, oltre all'*Introduzione* di Basile all'edizione anche G. Arbizioni, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno editrice, 2002.

<sup>14</sup> Per una rassegna delle interpretazioni dell'impresa da parte dei principali critici e commentatori del poema nel Novecento cfr. G. Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, cit.

<sup>15</sup> *Psalmi*, 51.5; p. 583.

<sup>16</sup> Cfr. C. Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, cit.

che Francesco Rosso e Ariosto avessero deciso di comune accordo di inserire questa frase che andava a riconfermare e rinsaldare il tema del motto. Abbiamo, infatti, il tema dell'ingratitude e quello della malizia – le serpi potrebbero far pensare ai cortigiani falsi e invidiosi.

In tre esemplari (a c u),<sup>17</sup> però, alla fine del testo del poema, invece di esserci la parola «FINIS.» e il motto «PRO BONO MALUM», c'è una piccola silografia muta raffigurante una pecora che allatta un cucciolo di lupo. Le parole cedono il posto, quasi fossero interscambiabili, all'immagine. Fahy dimostra come a questa immagine sia associato, di nuovo, il tema dell'ingratitude: il cucciolo infatti ripagherà la caritatevole pecora divorandola. Questo può essere dedotto da un epigramma dell'*Antologia greca* tradotto in latino da Ariosto:

Foetum invita lupae, sed iussu nutrit herili,  
et sua lacte suo pignora fraudat ovis;  
scilicet ut meritam bene de se perdat adultus:  
mutare ingenium gratia nulla potest.<sup>18</sup>

L'ingratitude, propria sia della natura dell'uomo che degli animali, è simboleggiata dal lupo che, per istinto, sarà portato a mangiare la pecora nonostante lo abbia allevato e dal villano che accende il ceppo per allontanare le api che, invece, potrebbe aver costruito proprio lì il loro alveare.

Dobbiamo distinguere tra elementi, frutto dell'ingegno dell'autore, ed elementi che hanno fonti precise: l'impresa delle api è concepita da Ariosto, con una chiara allusione alla propria esperienza personale, sull'insoddisfazione per la poca attenzione rivolta al suo ruolo di poeta e di conseguenza alle sue opere, ma non necessariamente da parte del cardinale Ippolito – un elemento quindi strettamente dipendente dal poema –; la cornice con il motto di biblica memoria, con le scuri, le mazze e le serpi che sono materiale esopico, non è strettamente legata al poema, ma può essere presa in prestito e riutilizzata da altri testi. Luigi Spagnolo<sup>19</sup> rintraccia come fonte che ha ispirato Ariosto nel costruire questa immagine dell'ingratitude, oltre alla risorsa biblica e a quella esopica, alcuni distici dei *Carmina moralia* di Iacopo da Benevento della seconda metà del XIII secolo in cui la poca o mancata riconoscenza è resa attraverso degli elementi della vita dell'uomo e del mondo animale:

Accipiet donum donat quicumque libenter, salva pace tua, non ea vera puto.  
Educat en aliquis puerum, qui, cum sit adultus Atque sui iuris, negligit officium,

---

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 19-31.

<sup>18</sup> L. Ariosto, *Lirica latina*, 35, [*De lupo et ove*], in Id., *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

<sup>19</sup> Vd. L. Spagnolo, *Variantistica ed ecdotica dell'Orlando Furioso*, cit., pp. 61-87.

Proque bono quandoque malum vir reddit amico, Et pro melle solet fel quoque sepe dari.

Cetera dicta placent; michi tantum displicet istud: Nam multi tribuunt, qui nichil accipiunt.

Seminat agricola; nil sepe recolligit inde: Ex vicio terre contigit illud enim.

Ergo quis sterili semen iactabit in agro, In quo spes fructus et labor ipse perit?

Tempore presenti donator munera perdit: Tollere quisque cupit, nec dare vult alicui.

His verbis, fili, studeas apponere curam Et super hoc animum certificabo tuum.

Multi vero faciunt quod dicis, alumne, Qui mala pro caris reddere sepe solent.

Est quedam volucris, cuculum qui nutrit; at ipse Ingratus rostro cedere gestit eam.

Emissis plumis, galinam deserit anser: Irritus effectus sic labor eius erit.

Siquis alit corvum, sua semina iactat arene: Primum furari ceperit ille sibi.

Noli serpentem, tibi fili dico, nutrire, Mordebit quoniam te prius ipse malus:

Eius natura sibi sic dictante maligna, Hoc meritum reddit cui bene fecit ei.

Ad se cuncta trahit natura: dat atque secundum Morem cuique genus imperiosa suum.

Nonne canis, fili, si tu bene feceris ipsi, Te sequitur semper, diligit atque timet?

Quanquam sit cesus, si, nate, uocaueris ipsum, Verberis oblitus, illico currit amans.

Dona tributa sibi non obliuiscitur unquam: Quedam bona natura non sinit esse malum.

(vv. 228-263)

E ci spiega<sup>20</sup> come questo legame che vi ritrova risieda nel tema che qui viene proposto, quello di un'irricoscenza insita nella natura umana e in gran parte del regno animale.

In questi distici, tra gli animali ingrati vi è il cuculo. Questa stessa associazione è presente anche in Ariosto. Nelle *Rime (Egloghe)* Ariosto si occupa di una questione che aveva interessato proprio i suoi anni: nel 1506 era stata sventata da parte del duca Alfonso I e dal cardinale Ippolito la congiura di Giulio e Ferrante d'Este. Questi ultimi erano figli illegittimi di Ercole I: la madre del primo era Isabella d'Arduino e del secondo Eleonora, figlia di Ferdinando d'Aragona. Nel testo di Ariosto il pastore Melibeo dice che Iola/Giulio è figlio di Emofilo,<sup>21</sup> e non di Eraclide/Ercole I.

Emofil, tra ' pastori orrida lue,  
più giotto a' latronecci ed omicidi  
ch'al pampino le mie capre o le tue,  
fe' come il cucco l'ova in gli altrui nidi,  
avendo dal patron la ninfa in cura: miser  
pastor che l'agna al lupo affidi!  
Contempla le fatezze e la statura  
di Iola, ed indi Emofil ti racorda,

<sup>20</sup> L. Spagnolo, *Variantistica ed ecdotica dell'Orlando Furioso*, cit., p. 65: «Eccetto il cane, fido compagno, gli altri animali citati hanno, secondo l'autore, una natura ingrata. Ma all'inizio si parla di un figlio irricoscete, che da adulto restituisce fiele in cambio del miele ricevuto. *Pro bono malum, pro melle fel*. Si noti l'*adultus* in clausola al v. 30, come nell'epigramma latino dell'Ariosto sul lupo e la pecora (v. 3). Da questi versi emerge un'idea 'genetica' dell'ingratitude: vi sono persone e animali che, spinti dalla loro indole, danneggiano i propri benefattori».

<sup>21</sup> Il nome, che significa «amante del sangue», allude a una personalità violenta.

e così il ramo all'arbor rafigura.  
Pon mente come l'un con l'altro accorda  
l'invida mente e l'ostinata rabbia,  
d'oro, di sangue e d'adulteri ingorda.  
(vv. 70-81)

Emofilo viene paragonato al cuculo: infatti «fe' come il *cucco* l'ova in gli altrui nidi, avendo dal patron la ninfa (Ardeusa/Isabella d'Arduino) in cura». Anche qui, l'uomo, traditore ingrato, viene paragonato a un uccello che per Iacopo da Benevento sembrava ben rappresentare l'ingratitude, e a un lupo a cui il pastore affida ingenuamente l'agnello. Giulio, quindi, non è un vero estense come Fereo/Ferrante. Tirso gli rimprovera l'empio desiderio di uccidere persone del suo stesso seme: «Oh desir empio! oh scelerata speme / ch'al nefario pensier Fereo condusse, / di spegner tre con lui nati d'un seme! // Dirai ch'egli d'Eraclide non fusse, / se ne la ripa di Sebeto amena / la castissima Argonia gliel produsse?» (vv. 103-108). Melibee non può negare che Fereo/Ferrante è figlio di Eraclide/Ercole I (e di Argonia/Eleonora d'Aragona), ma anche se viene dall'eletto grano, è solo loglio o sterile avena. Qui l'ingratitude è vista da Ariosto come conseguenza di un traviamiento morale. In questo modo la colpa dei due sembra "alleggerita", attenuata da tale giustificazione.

Dunque, il significato di «pro bono malum», anche se univoco, legato cioè all'ingratitude, può però essere stato ispirato o riferito a diversi elementi, a un fatto storico, quello della congiura di Giulio e Ferrante, all'esperienza personale di Ariosto come poeta-cortigiano, ai problemi che aveva avuto sia con il cardinale Ippolito (e infatti non fu più a suo servizio dopo l'estate del 1517) che con il duca Alfonso che gli affidò il gravoso incarico di commissario ducale della Garfagnana tra il 1522 e il 1525, o a un'altra esperienza personale, o a una riflessione morale sull'innata ingratitude umana, che parte da una lettura veterotestamentaria o esopica<sup>22</sup> o, ancora, di Iacopo da Benevento.

Per quanto riguarda, invece, l'impresa delle api, la fonte potrebbe essere rintracciata, secondo Casadei,<sup>23</sup> in una similitudine dell'*Eneide* (XII.587-92), che a sua volta riprende Apollonio Rodio (*Argonautiche* 130-sgg.), ma le api vengono allontanate con il fumo non da un tronco d'albero come in Ariosto, ma da un tufo pieno di buchi, di nascondigli («latebroso in pumice»). Sia nell'*Eneide* che nelle *Georgiche* abbiamo la presenza del fumo usato

---

<sup>22</sup> G. Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, cit., p. 157: «E allora: che cosa hanno a che fare boscaioli (o riferimenti al loro lavoro, all'uso di scure e maglio) e serpenti col motto "pro bono malum"? La risposta si trova, a mio avviso nel *corpus* delle favole esopiche e nelle innumerevoli riscritture cui esse diedero luogo nell'Antichità e nel Medioevo». Per approfondire questa questione, per la tradizione latina e volgare originata da Esopo, e il legame con l'Ariosto cfr. G. Masi, *I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel Furioso*, cit., pp. 157-164.

<sup>23</sup> Vd. A. Casadei, *Il «Pro Bono Malum» ariostesco e la Bibbia*, cit., p. 568.

dall'apicoltore per scacciare le api. E qui troviamo anche il riferimento all'albero: ci viene detto, infatti, che «Saepe etiam effosis, si vera est fama, latebris/ sub terra fovere larem, penitusque repertae/ pumicibusque cavis exesaeque arboris antro» (IV.42-44). In questi versi si parla, quindi, sia di porose pomici che dell'antro di un albero consumato, quindi è probabile che Ariosto vi si sia ispirato. Considerare le opere virgiliane come risorsa dell'Ariosto ci porta a virare l'interpretazione dell'impresa verso una linea meno pessimistica: "pro bono malum" sarebbe allora frutto di una saggezza popolare. L'apicoltore che è costretto a cacciare le api con il fumo per raccogliere il miele diventerebbe l'emblema di un male necessario, ma passaggio obbligato per ottenere il bene.

Un'altra possibile interpretazione dell'impresa potrebbe essere legata alla fatica della scrittura del poeta che poi viene ricompensata con il frutto che ne nasce, il dolce miele della poesia. Nel 1539 era uscito postumo, il poemetto in versi sciolti di Giovanni Rucellai, *Le Api*, parafrasi virgiliana con commenti diretti. Vi troviamo scritto che «Spesso ancor l'api, se la fama è vera, cavan sotterra l'ingegnose case ... o nell'aride pomici e ne' tronchi aspri e corrosi delle antiche querce». Con l'aride pomici risuona non solo l'eco di Virgilio, ma anche di Catullo: *Cui dono lepidum novum libellum arida modo pumice exolitum?* («A chi dono il nuovo elegante libretto appena levigato con cura dalla ruvida pietra pomice?»). Come Catullo aveva dedicato il suo *libellum* levigato dalla pietra pomice a Cornelio Nepote, così Ariosto aveva fatto con il cardinale Ippolito d'Este. La fatica e il duro lavoro avevano ripagato Ariosto con il prodotto, l'opera come lascito, eredità dell'intera umanità.<sup>24</sup>

L'immagine delle api, in questo caso sotto forma di impresa, in dialogo con la parola, con il motto «pro bono malum», caratterizza il *Furioso* fin dalla sua prima diffusione. La storia

---

<sup>24</sup> A sottolineare la complessità di significati legati alle api, si ricorda anche la presenza di questi insetti in un appassionato lettore di Ariosto, Campanella (su cui 2.3), che le loderà in quanto imitatrici del Sole che forniscono la sacra luce delle candele, nel commento al distico «De Sole et api»: «Luce fugat tenebras, cera dum vesti ab igne/accensas faculas, aemula Solis apis». G. Formichetti, *Campanella critico letterario. I Commentaria ai Poëmata di Urbano VIII (Cod. Barb. Lat. 20137)*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 38. Campanella si occupa del commento ai carmi del Papa e poi al distico «De Sole et api». Le poesie di Maffeo Barberini ben si prestavano ai suoi principi di poetica e al suo programma pedagogico della letteratura e della poesia in particolare e il furor poetico. Nel commento al distico «De Sole et api», Campanella prima di tutto esalta l'efficacia e la validità dei componimenti brevi capaci di sintetizzare dottrina vasta come gli antichi epigrammi, poi abituale attacco ai poeti «edonistici» e lode delle api emule del Sole. Ma anche in tempi pagani, ricorda Formichetti, l'ape ha avuto la sua importanza e Campanella cita la sua terra calabrese dove in era pre-cristiana veniva coniata una moneta nella quale l'insetto era accoppiato con la dea Giunone. Da non dimenticare, inoltre, «l'interpretazione virgiliana dell'apparizione di uno sciame d'api come auspicio favorevole sull'arrivo di Enea» (p. 39). Di nuovo un'esaltazione della *brevitas* e della pregnanza concettuale è nel commento all'epitaffio sul cane Macrone. E Virgilio, Ariosto, Cicerone, Socrate sono i modelli a cui riferirsi. *Commento a Epithaphium Canis*, c. 128v: «Farram debent tamen pauca, sic faecundari, ut parum dicant, ac multa/significant, quod Ariostus pulcre expressi, cum Zerbinum Orlandi/Orlandi arma suspendentem honorifice introducit (Scrisse nel verde ceppo in breve carne/”Armatura d'Orlando paladino”/Quasi che dir volesse, “Non la mova/chi star non puote con Orlando a prova”»)» (p. 95).



della circolazione dell'*Orlando furioso* è, in effetti, anche una storia di immagini: delle illustrazioni si trovano già in edizioni precedenti la stampa definitiva del poema, l'edizione del 1532, stampata da Francesco Rosso da Valenza a Ferrara in circa 2750 esemplari, che era stata attentamente curata, vigilata dall'autore, sia a livello testuale che iconografico, con l'inserimento di un bellissimo ritratto xilografico e con un'impresa "d'autore".

Sicuramente nel Cinquecento, tra le edizioni principali per l'aspetto iconografico del poema vi sono, dopo l'edizione Zoppino 1530 e poi 1536, l'edizione Giolito 1542 (in entrambi i casi i nomi degli illustratori e degli incisori non sono noti), l'edizione Valgrisi 1556 (l'attribuzione delle xilografie è ancora incerta), l'edizione in quarto grande De Franceschi 1584 con un notevole corredo illustrativo (51 incisioni calcografiche a tutta pagina dell'incisore padovano Girolamo Porro, con la collaborazione di Giacomo Franco), ma già in stampe precedenti all'edizione Zoppino sono presenti illustrazioni, anche se non secondo un progetto organico. L'edizione Zoppino è importante, infatti, non tanto per la qualità delle immagini, ma perché fa da ponte tra le edizioni poco curate che la precedono e quelle sempre più raffinate che la seguiranno.

Nell'edizione non autorizzata del 1524, stampata a Milano per Augustino da Vimercato alle spese di Messere Io. Iacobo e fratelli de Legnano ci sono due xilografie a tutta pagina, una, collocata nel frontespizio, sotto il titolo in rosso, raffigurante un castello turrito sullo sfondo e quattro personaggi con la corona, di cui uno a cavallo, l'altra raffigurante un cavaliere, probabilmente Orlando a cavallo, e nell'ultimo foglio due xilografie che sarebbero adatte a qualsiasi romanzo cavalleresco, non riferite nello specifico alla materia del *Furioso*. Erano comparse già in altre opere: ad esempio il cavaliere in armi era stato già utilizzato nel *Buovo d'Antona*<sup>25</sup> agli inizi del Cinquecento e riciclato per altre opere, come *La vendetta di Falconetto historiata*.<sup>26</sup>

Nell'edizione veneziana del 1525<sup>27</sup> di Alessandro Bindoni e Mapheo Pasini compagni c'è una piccola stampa in legno, non specifica, sotto il sonetto *Alo eccellente messer Ludovico*

---

<sup>25</sup> *Buovo dantona novamente stampato et correpto*, Impresso in Pesaro: per Hieronymo Soncino, 1511 a di XX di Decembrio.

<sup>26</sup> In *Vendeta de Falconeto historiata nouamente stampata*, Impresso ne la inclita cita de Milano: per Iohanne de Castelliono: [Giovanni Giacomo Da Legnano e fratelli], 1512 adi vii de zugnio), in-4, è presente l'illustrazione del cavaliere con il volto verso sinistra. L'immagine è consultabile su [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imagen.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imagen.htm). In *Qui incominza le battaglie de Falconeto*, (Impresso in Milano: per Augustino de Vicomercato: alle spese de Ioanne Iacobo & fratelli de Legnano, 1521 adi V de aprile), in-4, è presente l'illustrazione del cavaliere con il volto verso destra, nella stessa posizione dell'illustrazione dell'edizione Vimercato 1524. L'immagine è consultabile su [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imagen.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imagen.htm)

<sup>27</sup> La stessa xilografia, molto generica, nell'edizione del 1530, presente nell'esemplare posseduto alla Biblioteca Apostolica Vaticana. *Orlando furioso di Ludovico Ariosto nobile ferrarese, nuovamente ristampato et con molta diligentia da lui corretto et quasi tutto riformato. Con gratie et privilegi*; Vinegia, per Francesco di Alessandro

*Ariosto da Ferrara* da Giovan Battista Dragonzino da Fano; nell'edizione veneziana del 1526, in ottavo, pubblicata «ad istanza del provido huomo sisto libbraro al libro» è presente una xilografia divisa in quattro riquadri che traducono in immagini la follia del cavaliere Orlando, nell'edizione descritta nei canti XXI e XXII. Questi elementi isolati non destano molto interesse per il valore artistico, ma sono comunque un segnale dell'attenzione al potenziale visivo della parola ariostesca, che crescerà esponenzialmente negli anni a venire.

Seguire la tradizione iconografica dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento è particolarmente interessante proprio perché in questi anni migliorano e si affinano notevolmente le tecniche per illustrare il libro, ma anche per il numero cospicuo di edizioni illustrate, l'80% di quelle catalogate. La fortuna dell'*Orlando furioso* durante il Cinquecento è, infatti, davvero notevole: abbiamo circa 150 edizioni,<sup>28</sup> prevalentemente pubblicate a Venezia. L'*Orlando furioso*, nella sua versione definitiva del 1532, può essere considerato un vero e proprio *best-seller*, l'opera più letta della letteratura moderna italiana. Normalmente la tiratura di un'edizione di letteratura non devozionale era di un migliaio di copie circa; del poema ariostesco, invece, abbiamo circa 3000 copie (furono stampate 1500 copie della *princeps* del 1516). Già la seconda versione del poema del 1521, fu pubblicata almeno 5 volte. Tra il 1524 e il 1590 abbiamo una nuova edizione quasi ogni anno e molto più spesso abbiamo più di un'edizione, ad esempio negli anni 1542, 1543, 1549, 1551, 1554 abbiamo dalle tre alle cinque edizioni e nel 1556, data della *princeps* valgrisisina (Valgrisi, dopo aver avuto la conferma dell'interesse verso questo poema, pubblicò altre diciassette edizioni tra il 1556 e il 1579), ben otto edizioni. L'editore Giolito poi contribuisce enormemente alla diffusione (e “canonizzazione”) dell'opera: tra il 1542 e il 1560 verranno pubblicate ventisette edizioni e una traduzione spagnola (nella premessa alla traduzione spagnola – 1553 – viene sottolineata

---

Bindoni et Mapheo Pasini, 1530. Frontespizio in rosso e nero, inciso, con la nota cornice in cui è distribuito il motto «pro bono malum» ai quattro angoli. Nella prima carta di guardia è presente la nota manoscritta in inchiostro rosso: «Edizione di somma rarità come tutte quelle dell'Orlando anteriori al 1532. Non trovo fatta menzione che del solo esemplare Grenvilliano ora nel Museo Britannico. Ebbi il presente, in vecchia e rozza legatura, dal Comm. Carlo Lozzi per £ 18. Ha un difetto nel C.º XXX. Gaetano Ferrajoli». Il difetto si dovrebbe riferire alla carta del canto XXX non integra (lacerata nella parte superiore). Per Gaetano Ferraioli (Ferrajoli), Roma, 25 dicembre 1838 – Roma, 2 febbraio 1890, cfr. G. F. Vercellone, *Gaetano Ferraioli (Ferrajoli)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol. 46, pp. 425-427. Notizie sull'esemplare Grenvilliano: esemplare appartenuto al bibliofilo The right Honourable Thomas Grenville (1755-1846), politico britannico e bibliofilo. A c. 1v è presente la piccola immagine incorniciata (mm 57x34) con un gruppo di cavalieri a cavallo a destra e uno a sinistra, posposta al sonetto «a lo eccellente messer Ludouico Ariosto da Ferrara» di Giovan Battista Dragonzino da Fano. A c. 2C8v l'impresa ariostesca delle api.

<sup>28</sup> Per i dati che seguiranno e in generale per la questione della fortuna editoriale dell'*Orlando furioso* cfr. G. Agnelli e G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll.; E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando Furioso*, in «Schifanoia», 3, 1987, pp. 104-115; G. Fumagalli, *La fortuna dell' «Orlando furioso» nel secolo XVI*, «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», 20, 3, 1912, pp. 133-497; D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso* (1991), cit.

l'importanza dell'opera che doveva essere tradotta non solo in spagnolo, ma in tutte le lingue) e altre due edizioni sono commissionate ad altri editori. Le pubblicazioni crescono fino al finire degli anni sessanta del Cinquecento, per poi diminuire negli anni successivi: tra il 1530 e il 1569 aumentano in maniera costante, ma poi subiscono un leggero decremento tra il 1570 e il 1589 a cui fa seguito un declino rovinoso nell'ultimo decennio del Cinquecento: se si considera infatti che tra il 1560 e il 1569 vennero stampate ventotto edizioni, fra il 1580 e il 1589 diciassette e fra il 1590 e il 1599 solo sei (un numero che continua a diminuire con la venuta del nuovo secolo). Ne abbiamo almeno 113 dal 1540 al 1580, un numero sicuramente importante. E ancora più interessante è il fatto che la maggior parte delle edizioni sia fornita di immagini, un elemento fondamentale che ha permesso questo dilagante successo, una fama dettata non solo da elementi interni al poema, ma anche da elementi esterni.

Lo studio delle illustrazioni delle edizioni del Cinquecento diviene, dunque, anche uno dei modi di studiare i cambiamenti rivoluzionari che interessano la storia dell'industria tipografica e il ruolo che hanno nella diffusione e ricezione dell'opera.

#### 1.1.1 Edizione Zoppino: prima illustrazione sistematica del *Furioso*.

La prima illustrazione del poema, concepita secondo un progetto coerente e puntuale risale al 1530, prima dell'edizione definitiva del 1532. Si tratta dell'edizione non autorizzata curata da Zoppino – l'editore “volgare”<sup>29</sup> Niccolò d'Aristotele de' Rossi, originario di Ferrara, attivo tra il primo e il secondo quarto del Cinquecento prima a Bologna, poi a Venezia, e anche a Milano, Pesaro, Ancona, Perugia. Le xilografie sono state poi riusate con l'aggiunta di altre matrici, nell'edizione del 1536 (more veneto 1537). Zoppino aveva già pubblicato l'*Orlando furioso* sei anni prima, nel 1524. L'edizione in quarto del 1530, in quaranta canti, presenta, sul frontespizio, il primo ritratto dell'autore, dallo stile non molto raffinato, ripreso poi dall'edizione veneziana in quarto Bindoni e Pasini del 1531 e dall'edizione in ottavo Bindoni Pasini del 1533, e componenti che alludono all'impresa ariostesca presenti nell'edizione del 1521 e utilizzati in varie edizioni degli anni Venti, come il motto in inchiostro rosso e l'immagine dell'accetta e della mazza incrociate e una serpe che sembra quasi un laccio che le lega nel punto d'incontro. Il corredo illustrativo dei canti è abbastanza semplice, non complesso

---

<sup>29</sup> Dal titolo del saggio di L. Baldacchini, *Un editore “volgare”: Niccolò d'Aristotele de' Rossi, detto lo Zoppino (1503-1544)*, in *L'Europa del libro nell'Umanesimo*, atti del XIV congresso internazionale, Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2004, pp. 233-244.

nella sua struttura, e tenta di raccontare in immagine gli episodi introducendo degli elementi che favoriscano un'interpretazione non ambigua della rappresentazione. Le quaranta xilografie, che occupano circa lo spazio di un'ottava (sono mm 32x60, tranne quelle dei canti I, III, IV e V, leggermente più grandi), sono disposte all'inizio di ciascun canto, ad eccezione di quella del diciannovesimo, che entra all'interno della narrazione. Rispetto all'edizione del 1530, l'edizione Zoppino 1536 sarà arricchita da nuove immagini, conformemente alla scelta di Ariosto di aggiungere altri canti al suo poema. Secondo una nuova disposizione (la xilografia ad esempio che nel 1530 è associata al canto XL, nell'edizione 1536 è associata al canto XLVI), ritroveremo le xilografie dell'edizione precedente (che vengono dalle stesse matrici dell'edizione Zoppino del 1530), tranne quella del canto IX, che non verrà utilizzata, accompagnate da altre sei xilografie: nuove sono le matrici dei canti IX, X, XXXIII, XXXVII, XLIV, XLV. La matrice del canto XL è la stessa del canto precedente: abbiamo quindi la stessa xilografia ripetuta due volte, per due canti diversi. Ci si dovrebbe interrogare sulla priorità cronologica tra questa edizione, che viene iniziata alla fine del 1536 per poi essere conclusa nel gennaio dell'anno successivo, e quella di Alvise de' Torti, che riporta la data di dicembre 1536, in quanto caratterizzata da una serie di xilografie molto vicine a quelle di Zoppino.<sup>30</sup>

Ci sono anche altre novità introdotte in questa edizione: il frontespizio presenta il ritratto di Ariosto di profilo, secondo il modello dell'edizione del 1532, con una cornice caratterizzata da due legni, rappresentanti figure del Quadrivio, quello di sinistra con la Geometria e la Matematica, quello di destra con un astrologo, usati da Zoppino anche nell'edizione del 1533 delle *Metamorfosi* di Ovidio (uno dei tanti segni del parallelismo riconosciuto tra le due opere) e due legni, sulla parte superiore e inferiore, che citano l'impresa di Ariosto dei serpenti, di cui uno con la lingua tagliata.

L'edizione del 1532 (1 ottobre 1532), stampata a Ferrara da Francesco Rosso da Valenza, non è illustrata, ma presenta questa importante componente figurativa, che avrà un successo immenso e che sostituirà quel primo rozzo tentativo dell'edizione Zoppino: il ritratto di profilo dell'Ariosto realizzato su un modello disegnato da Tiziano,<sup>31</sup> che aveva conosciuto Ariosto in uno dei suoi viaggi a Ferrara. Verrà riutilizzato in quasi tutte le edizioni seguenti, ma anche in altre opere, ad esempio nei frontespizi di diverse edizioni del *Negromante*, tra cui quella pubblicata a Venezia presso Bindoni e Pasini, quella pubblicata da Zoppino nello stesso anno e ancora nel 1538. Il ritratto viene riprodotto davvero tantissime volte, sia in maniera

---

<sup>30</sup> Suggestioni importanti su questa questione in C. A. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 17.

<sup>31</sup> Il ritratto è sulla stampa che è sul sito *Edit 16*, CNCE 2566: [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ima.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm)

fedele all'originale – tanto da non poterlo distinguere da quest'ultimo e da non poterlo riconoscere come copia –, o in maniera più libera, meno vicina all'originale, richiamato magari solo per la scelta della posizione di profilo, spesso impreziosito da cornici molto ornate, molto curate nel dettaglio. Nell'edizione del 1532, il ritratto è adornato da una ricca cornice secondo il gusto antichizzante del rinascimento ferrarese, costituita da trofei d'armi, centauri, cavalli marini, su uno sfondo nero. Dobbiamo a Francesco De Nanto la realizzazione dell'inquadratura del ritratto (e anche del titolo),<sup>32</sup> forse realizzato già precedentemente per un'altra edizione. L'autografia del ritratto ci è confermata dalla lettera, datata 27 febbraio 1588, che Giovanni Maria Verdizzotti, allievo di Tiziano, aveva scritto ad Orazio Ariosto:

ora vede V.S. quanto amo e stimo questo parente, del quale le mando un ritratto in carta stampata di due copie che mi donò già l'eccellentissimo Tiziano che le dipinse, e fece questo disegno nel primo libro che si stampò del suo Furioso, o per dir meglio, nelle prime edizioni.<sup>33</sup>

Anche Pigna, nei *Romanzi*, dice che «l'Ariosto, dipinto di mano dell'eccellentissimo Tiziano pare che ancor sia vivo» e Prospero Viani riconosce la grandezza dei due, o meglio la “stessa grandezza” dei due, uno nel campo artistico e l'altro in poesia, asserendo queste parole: «pittore e poeta spaventosamente grandi, e degni d'esser insieme».<sup>34</sup>

Anche se l'edizione Zoppino non è da considerare per la qualità artistica delle illustrazioni (non può vantare l'intervento di un artista del calibro di Tiziano), è però importante per l'attenzione che riserva all'immagine e alla sua relazione con la parola: le xilografie interrompono il fluire del testo, ma allo stesso tempo interagiscono con questo grazie ad accorgimenti grafici e comunicativi, ad esempio, sono scritti i nomi dei personaggi così da agevolare la comprensione dell'immagine. L'importanza data dallo Zoppino alle immagini sembrerebbe vivere anche a scapito del nome su cui ricade la scelta riservata alla parte critico-esegetica delle *Notazioni*, affidata a un suo collaboratore, Marco Guazzo,<sup>35</sup> il quale, certamente,

---

<sup>32</sup> Si possono visionare sulla stampa che è sul sito *Edit 16*, CNCE 2566.

<sup>33</sup> La lettera è conservata presso la Biblioteca Comunale Ariosteana, Ferrara, BCAF, (Ms. Cl. II, 463), poi ripubblicata in G. M. Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di Giuseppe Venturini, “Scelta di curiosità letterarie”, CCLXV, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.

<sup>34</sup> Viani aveva scritto la Prefazione delle *Satire* per il quarto centenario ariosteo. Nel 1875, infatti, il Comitato ferrarese aveva deciso di pubblicare le *Satire* autografe di Ariosto. Si tratta di un'edizione in-8 grande di soli 250 esemplari. Le litografie, eseguite dal litografo bolognese Guido Wenk, sono precedute da un ritratto dell'Ariosto secondo il disegno di Tiziano.

<sup>35</sup> Si veda voce di Giuseppe Girimonti Greco, *Guazzo Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. 60, pp. 530-534. Sul correttore dello Zoppino, già colpito nella quinta delle *Satire* di Ercole Bentivoglio e sul lavoro compiuto sul *Furioso* si veda A. Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 129, 153-155, 157

non potrà mai raggiungere il fascino e l'alto profilo, anche editoriale, dei grandi curatori dell'opera ariostesca. D'altra parte l'attenzione riservata a questa edizione è chiaramente leggibile in *Alli lettori Nicolò d'Aristotele ferrarese detto Zoppino*, dove l'editore dichiara di essersene occupato con tanto zelo, stando attento a fornire ai lettori un testo corretto, al contrario di quello presentato da altri curatori. La motivazione che lo spinge è di ordine morale, l'amore per un autore che è un uomo virtuoso:

L'amore ch'io a tal opera porto, et mentre l'alma con questo debil corpo mio unita sera, quello indissolubile fia, lo quale da l'obbligo per la somma virtute che nel autore chiarissimamente si vede al tutto diriva, essendo io per prop[r]ia natura li uomini virtuosi sforzato con tutte le forze mie amare, a giusta pietà mi spinge questa vedendo con tanti et vari modi di fogli forme et littere stampata: anzi per meglio dire più che lazzerata, con caritativo zelo mosso m'ha a sueggiar tutte le posse mie per ridurla come fatto ho, in tal perfettione quanta meritar la veggio, non risparmiandomi né a spesa né a fatica di sorte alcuna in ciò necessaria, corretissima ve la ripresento, co[n] spera[n]za appresso li lettori fare acquisto di una no[n] picciola benivolenza, a me più ch'ogn'altra cosa grata, et da l'opera in brieve grandissima laude riportare, cioè che per sé tacendo quelli che con vero giudizio veder la vorrà non altro che dignissime parole per lei in onor mio spender potrà.<sup>36</sup>

Per quanto concerne la ricezione, il ciclo zoppiniano viene ripreso da diversi editori veneziani, tra cui Benedetto de' Bendonis del 1537 (1538 more veneto), e ancora Alvise de Torti 1539, Domenego Zio 1539, Pietro Nicolini da Sabbio 1540, Niccolò Bascarini 1543 (le figure sono di dimensioni superiori rispetto alla fonte, più definite, ma dal tratto più spigoloso), non solo per l'*Orlando furioso*, ma anche per rifacimenti dialettali o altre opere. Viene utilizzato, ad esempio, negli anni '30, per la *Marfisa* di Pietro Aretino e per l'*Astolfo Borioso* di Marco Guazzo che, in realtà, viene pubblicato tre mesi prima del *Furioso* ma che, nella ristampa del 1531, offre un nuovo apparato iconografico. L'opera all'inizio non si dichiara come continuazione vera e propria dell'*Orlando furioso*, ma nel '49 il frontespizio dichiara esplicitamente che la storia racconta i fatti dopo la morte di Ruggiero.<sup>37</sup> Anche i *Tre primi canti*

---

e Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 28-35, 41-43, 64n dove lo scrittore-guerriero, pur essendo considerato «mediocrissimo», merita «una qualche attenzione» da parte dello studioso, non soltanto per una attenta riflessione sulla prima e lenta diffusione del *Furioso*, quanto, piuttosto, su un'imitazione attardata del poema di Boiardo.

<sup>36</sup> Si riporta la trascrizione della c. A2v come sul sito <http://orlandofurioso.org/> (Progetto Ctl dell'Università Normale di Pisa).

<sup>37</sup> Per un'analisi dei casi di riutilizzo delle immagini dell'edizioni Zoppino cfr. C. A. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, cit., pp. 13-30; L. Degl'Innocenti, «Ex pictura poesis»: invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce, cit., pp. 299-316; A. Torre, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in *Tra mille carte vive ancora. Ricezione*

*di Marfisa*, continuazione del poema ariostesco che si focalizza sul personaggio di Marfisa, vengono stampati da Zoppino. Non è da escludere, quindi, che la scelta del riuso di una parte delle xilografie sia da attribuire all'Aretino e al suo editore, un'acuta strategia editoriale che mirava a fare del poema di Aretino una continuazione del poema ariostesco a tutti gli effetti, sia dal punto di vista del testo che dell'immagine, come ha rivelato Girotto:

Tale ripresa entro l'opera dell'Aretino, che all'epoca alternava la propria collaborazione tra, appunto, lo Zoppino e l'allora emergente Francesco Marcolini, rivela probabilmente una coscienza del rilievo acquisito da queste xilografie, che in certo modo fornivano a questo esperimento cavalleresco aretiniano – che è, si ricordi, una giunta al *Furioso* centrata sulla figura di Marfisa – una sorta di patente editoriale di genere e di continuazione ortodossa del poema ariostesco: di qui l'ipotesi, forse non peregrina, che la scelta di corredare la *Marfisa* di queste xilografie sia da ripartire equamente tra l'Aretino e il suo editore.<sup>38</sup>

#### 1.1.2 L'*auctoritas* dell'edizione Giolito 1542.

La lussuosa edizione in quarto di Giolito, curata da Ludovico Dolce, dotata di un ricco apparato paratestuale, il cui formato lo differenziava da altri libri dello stesso genere, monopolizzerà il mercato dell'*Orlando furioso* per tantissimi anni diventando un vero e proprio *best-seller*.

Giolito aveva puntato a realizzare un prodotto esclusivo e innovativo che doveva essere protetto, dato anche che vi aveva investito ingenti capitali: il privilegio, ottenuto il 16 dicembre 1541, dalla durata decennale, si riferiva ai materiali curati dal collaboratore Dolce, alle due cornici usate per le due serie in-4 e in-8, al corredo iconografico, che accompagnava le allegorie di ciascun canto e forse anche alla serie delle iniziali xilografiche, "parlanti", dalla tematica mitologica, grande innovazione giolitina. Il privilegio («a Gabriel Gioli[to] per alcuni intagli novi, con li quali ha ornati il Petrarca,<sup>39</sup> et il *Furioso*, et molti altri libri sotto le pene alli

---

*del Furioso tra immagini e parole*, cit., pp. 255-279; F. Caneparo, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Niccolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 165-172; per l'Astolfo di Marco Guazzo e, in particolare, per la ristampa del 1531, A. Carocci, *L'ottava rima illustrata*, in *Iconologie letterarie in tipografia*, Atti del Congresso dell'ADI, *La letteratura italiana e le arti*, Napoli, 07-10 settembre 2016, in corso di stampa.

<sup>38</sup> C. A. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, cit., p. 19.

<sup>39</sup> Legate al privilegio le illustrazioni dei *Trionfi* di Petrarca e forse anche il frontespizio utilizzato, a partire dal 1544, in tutte le edizioni in-4 di Petrarca, stampate da Giolito.

contrafacenti contenute nelle loro supplicatione») <sup>40</sup> era stato richiesto dal Giolito come forma di protezione legale, così da poter usare quei materiali per vari anni per diverse edizioni di determinati titoli, ma la richiesta deve essere considerata anche come parte del progetto di Giolito, del suo piano editoriale che prevedeva la preparazione e l'organizzazione delle serie illustrative per una produzione seriale, con un intento "pratico" che porterà all'invenzione delle collane editoriali. <sup>41</sup>

Tra il 1542 e il 1560 Giolito pubblica ventotto edizioni dell'*Orlando furioso* e una traduzione in castigliano: 26 edizioni giolitine, 14 in-4 e 12 in-8, 2 stampate nel 1536 rispettivamente a nome di Giovanni Giolito, da Cravoto e Robi, <sup>42</sup> e l'altra a Venezia da Bindoni <sup>43</sup> e, infine, la traduzione del poema in castigliano del 1553. Tra queste, come possiamo vedere, non figurano solo edizioni pregiate in quarto, ma anche in ottavo per accontentare le diverse fasce dei lettori: le edizioni in quarto pensate per lettori più esigenti, ricchi, di elevata condizione economica, sociale e culturale e le edizioni in ottavo, destinate a lettori di uno status sociale più basso, dotati della stessa passione per il poema degli altri lettori, ma non della stessa disponibilità economica. A un diverso formato corrispondeva un uso distinto dei caratteri: per il formato in-4 veniva prediletto il carattere tondo, che sarà poi sostituito, come per il formato in-8, con il carattere corsivo; per il formato in-8 vengono usati il carattere gotico o semigotico

---

<sup>40</sup> Vd. I. Andreoli, *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato». L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, in Silvia Fabrizio-Costa (a cura di), *Autour du livre ancien en Normandie, Intorno al libro italiano antico in Normandia*, Bern [etc.], P. Lang, 2011, p. 57n.

<sup>41</sup> A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 114: «Gabriele Giolito portava a compimento l'invenzione della collana editoriale, proposta già ravvisabile allo stato embrionale in iniziative precedenti, e portava così a maturazione un tipo specifico di funzione autoriale, che sarebbe divenuta specifica dell'editore in quanto tale. Nella collana editoriale, infatti, nasce l'arte di dare forma comune a una pluralità di libri, creando una concatenazione nelle letture, una proposta che possa anche (ma non obbligatoriamente) includere intenti educativi o comunque formativi, ma che certamente sia volta a creare un dialogo con il pubblico, tale da orientare e rendere fedeli gli acquirenti».

<sup>42</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con una apologia di m. Lodovico Dolcio contra a i detrattori dell'autore, et un modo brevissimo di trovar le cose aggiunte. E tavola di tutto quello ch'e contenuto nel libro. Aggiuntovi una breve expositione de i luoghi difficili*. Se vendeno in Tridino: dal nobile messer Ioanne Giolito alias de Ferrariis. Et in Turino da Iacobino Dulci detto Cunni, 1536 (Stampato in Turino: per Martino Cravoto et Francescho Robi de Saviliano compagni: ad instantia del nobile messer Ioanne Giolito alias de Ferrariis de Trino, 1536 adi XX di Zenaro); Edit 16, CNCE 2595. Cfr. A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, cit., p. 45: «Dopo il lungo periodo della produzione libraria a Trino e a Pavia, Giovanni Giolito muove la sua iniziativa verso la capitale del Piemonte, Torino. Anche in questo caso, però, è solo la sua attività imprenditoriale a diramarsi, diretta e organizzata da Trino. Il 24 ottobre 1534 viene infatti ratificata con atto notarile a Trino una convenzione tra Giovanni Giolito e un gruppo di tre soci, formanti un'impresa tipografica. Si tratta di tre tipografi Eustache Hébert, Francesco Robi e Martino Cravotto, attivi a Torino già da tempo, e che qui stipulano un contratto per stampare libri per Giovanni».

<sup>43</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto con la nova giunta, et le notationi di tutti gli luoghi, dove per lui è stato tal opra ampliata: come nella nova tauola nel fine per ordine vedere si puole*. In Vinegia: ad instantia di m. Gioanni Giolito de Ferrari, stampato in Vinegia, per Augustino di Bindoni, 1536). Edit 16, CNCE 2592.



fino alla metà del Cinquecento circa, che verrà poi abbandonato in favore del carattere corsivo; per formati più piccoli veniva adottato il carattere romano o tondo. Anche la scelta della carta parla del destinatario: di Giolito, ad esempio, è molto noto il frequente utilizzo della carta azzurra, pratica molto diffusa dagli anni quaranta, per esemplari di dedica o per destinatari importanti. Gli esemplari del poema ariostesco in carta azzurra sono quelli delle edizioni del 1543, 1544, 1549, 1551 e 1554.

Insomma, per ogni tipologia di lettore, un *Furioso* studiato ad hoc. L'ipotesi di una destinazione differenziata dei formati è inoltre confermata dal fatto che si sia conservato un numero più alto di esemplari in quarto: forse proprio perché più preziosi, sono stati trattati con più cura e attenzione nelle biblioteche private; quelli in ottavo, invece, non solo sono pervenuti a noi in numero minore, ma anche in condizioni peggiori. Le edizioni probabilmente non erano ad alta tiratura data l'esigenza di essere al passo con nuove curatele: i lettori volevano, infatti, sempre l'edizione "più aggiornata". Per quanto riguarda formati minori utilizzati per le edizioni del poema ariostesco, troviamo anche in-12, in-16 (le uniche due edizioni in questo formato sono quelle stampate dal lionese Rouillé), in-24, adottati però solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento, dagli anni 1556-1565. Dobbiamo però considerare che il numero di copie è davvero limitato: la notevole lunghezza del poema, l'introduzione delle immagini per ogni canto, la mole considerevole dei paratesti costituivano un ostacolo per la realizzazione di formati piccoli.

L'attenzione alle dimensioni, alla veste editoriale, ma anche il grande numero delle edizioni, la grande diffusione e il grande successo del filone carolingio, grazie ai cantari, sono elementi che ci confermano il successo del poema, letto da un pubblico di diversa appartenenza sociale, che aveva il proprio *Furioso* e che si avvicinava al testo secondo differenti pratiche di lettura. Tra le più diffuse modalità vi era quella ad alta voce, accompagnata talvolta dalla musica e già a metà Cinquecento testimonianze di penetrazione anche nei ceti più bassi, proprio per la cantabilità e la capacità dell'ottava di imprimersi nella memoria, per la struttura metrica, sono accertate.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Sul metro dell'ottava, sulla scommessa di Ariosto di coniugare intento lirico e capacità narrativa, si vedano almeno G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241, M. C. Cabani, *La tecnica della ripresa nell'ottava ariostesca*, in Ead., *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, pp. 9-60, M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, F. Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Cariti, 2004 e, in particolare, sulla tecnica dell'*entrelacement* e sul ritmo dell'ottava M. Praloran, *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253, F. Calitti, *Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 300-309 e, ancora, più di recente F. Tomasi, *Entrelacement*, in A. Izzo (a cura di),

Sicuramente la lettura ad alta voce, la musica, le immagini favorivano la memorizzazione del testo: veniva infatti recitato e cantato da persone di varia estrazione sociale anche nelle strade, nelle piazze. Per paradosso, il testo mandato a memoria poteva sopravvivere anche senza la presenza fisica del libro, come dice anche Malatesta:<sup>45</sup>

Né io voglio stare a dir, che in tutti i concerti, e in tutte le musiche non par quasi, che si sappia cantar con altre parole, che con queste dell'Ariosto, ma affermarò ben tanto, che la dolcezza di tal poema è sì fatta, che la sua dilettaione non induce fastidio giamai, anzi quasi novo ambrosia degli animi nostri, sempre è più soave al secondo gusto, che al primo, ben che mille, e più volte l'ora si gusti. Onde nasce, che infiniti huomini allettati da questa soavità non si contentan di assaporar solamente quell'opera, che voglion anco, come convertirsela in propria sostanza, imprimendolasi talmente nella memoria che, se hoggi fusse perduto il *Furioso* del tutto, non mancherebbon le schiere degli huomini, che lo serbano a mente da capo a piede di parola in parola.<sup>46</sup>

Tra i personaggi illustri, importanti lettori ai quali Giolito invia una copia ci sono il Delfino di Francia Enrico II, che è il dedicatario della lettera che accompagna l'edizione, e Pietro Aretino che mostra di aver apprezzato con una lettera di ringraziamento, datata primo giugno 1542:

A Messer Gabriel Iolito. Il *Furioso* d'oro e figurato, del quale la nobile vostra cortesia mi ha fatto dono, mi è suto in due gradi grandemente grato: l'uno per amor di chi l'ha composto, l'altro per conto di colui che l'ha fatto imprimere più tosto da principe che da libraio. Onde la memoria di sì famoso autore ve ne è molto tenuto, imperò che per voi è non pur ridotto ne la propria perfezione, ma illustrato con l'eccellenze di quegli ornamenti di cui egli è dignissimamente degno. Or aviatene allegrezza tra voi medesimo, imperò che in così alta spesa appare il merito de le fatiche altrui, la riverenza che dimostrate a quelle e la generosità de l'animo vostro. Onde si può dire che fate mercanzia più d'onore che d'utile. Di Vinezia, il primo di giugno 1542.<sup>47</sup>

---

*Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2017. Sulla musicalità e le trasposizioni in musica del poema ariostesco si vedano C. Cavicchi, *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, atti del convegno internazionale di Alti studi Rinascimentali, Ferrara, Istituto di Studi sul Rinascimento, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011, pp. 263-289 e i due contributi più recenti ai quali si rinvia anche per la bibliografia precedente: A. Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 134-139 e G. Genovese, *Il Furioso in musica nel Cinquecento*, in Id., *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017, pp. 119-145.

<sup>45</sup> Cfr. G. Gullino, *Malatesta, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2007, vol. 68, pp. 16-18.

<sup>46</sup> G. Malatesta, *Della nuova poesia o vero delle difese del Furioso del signor Giosepe Malatesta*, In Verona, Sebastiano delle Donne, 1589, p. 139, su cui G. Genovese, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.

<sup>47</sup> P. Aretino, *Lettere. Libro secondo*, a cura di F. Erspamer, Milano, Fondazione Pietro Bembo, 1998, pp. 740-41.

Il fatto poi che Giolito abbia dedicato l'opera al futuro re Enrico II, destinatario dell'esemplare pergameneo,<sup>48</sup> ci dice molto sulla figura dell'editore, profondo conoscitore delle logiche del mercato, dotato di una fine intelligenza imprenditoriale. Giolito aveva intuito la fama di cui avrebbe goduto l'opera presso la corte francese, nella quale Caterina de' Medici,<sup>49</sup> che aveva sposato Enrico di Valois nel 1553, aveva un ruolo preminente. Un'altra testimonianza, ricordata da Andreoli,<sup>50</sup> di questo legame creato da Giolito è la presenza, in un altro esemplare<sup>51</sup> pergameneo del *Furioso* del 1542, sul contropiatto superiore, tinto in porpora, di un ritratto in medaglione, ritagliato da un'incisione, di Francesco di Valois, fratello di Enrico, figlio di Francesco I, e delle armi del Delfino miniate nel verso della pagina di guardia. Le xilografie di questo esemplare sono state colorate con grande attenzione e accuratezza.

La dedica di Giolito al Delfino è importante perché presenta l'opera come un "nuovo" classico, un classico moderno, che era stato in grado di eguagliare i poemi antichi e che rispondeva al criterio di guida morale per i lettori. È un punto di svolta fondamentale per la ricezione del *Furioso*: chi leggeva il testo poteva trarre insegnamento dal poema, vi poteva ricavare "linee guida" per una vita retta, discernendo le azioni da seguire da quelle da evitare. Questa strategia favorisce il processo di canonizzazione dell'opera ed è indice dell'insinuarsi di una nuova concezione della letteratura e di un mutamento nel gusto del pubblico. Nella dedica emerge la funzione morale delle immagini create dalla penna di Ariosto:

Qui la prudenza et la giustitia d'ottimo precipe; qui la temerità et la trascuragine di no[n] savio re acco[m]pagnata co[n] la tirannide; qui l'ardire et la timidità; qui la fortezza et la viltà; qui la castità et la impudicizia; qui l'ingegno, et la sciocchezza; qui i buoni et i rei consigli sono in modo depinti et espressi, ch'io ardisco dire, che no[n] è libro veruno, dal quale et con più frutto et con maggior diletto imparar si possa quello, che per noi fuggire et seguitare si debba.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Già nella collezione del console Joseph Smith, ora alla British Library.

<sup>49</sup> Alla futura regina, Giolito dedica l'edizione del 1546 del Decamerone.

<sup>50</sup> I. Andreoli, *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato»*, cit., p. 54n.

<sup>51</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto, novissimamente alla sua integrità ridotto ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene [...]*, in Venetia, Apresso G. Iolito di Ferrarii, 1542.

<sup>52</sup> *Lettera al Delfino di Francia, Enrico di Valois*, in L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542. Consultabile sul sito dedicato all'*Orlando furioso e alla sua traduzione in immagine*.

<http://www.orlandofurioso.org>

Anche le immagini che accompagneranno l'edizione risponderanno allo stesso principio: acquistano importanza in quanto *imagines agentes*, che non solo hanno il compito di essere una sorta di summa visiva del canto, ma che rientrano anche nel complesso mondo dell'*ars memoriae* e hanno una funzione morale, seguendo quella linea esegetica che caratterizza le allegorie di Dolce. Sono poi di una bellezza straordinaria, come testimoniato anche da Vasari nelle *Vite*:

Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de libri, mise negl'Orlandi furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli.<sup>53</sup>

Assistiamo effettivamente a un bel salto di qualità rispetto al ciclo zoppiniano, sia a livello artistico che nella sua funzione di guida interpretativa del testo. L'innovazione delle illustrazioni dell'edizione Giolito consiste in un diverso uso dello spazio grazie alla prospettiva che permette la rappresentazione di due o più episodi (ma comunque pochi) per ogni canto. Stéphane Lojkin ci dice che le illustrazioni dell'edizione Giolito potrebbero essere definite prevalentemente di tipo performativo,<sup>54</sup> ma non totalmente dato che hanno degli elementi anche del tipo narrativo. Queste, infatti, sviluppano «d'jà au second plan un deuxième épisode qui tend à narrativiser la représentation».<sup>55</sup>

Le scene illustrate vengono collocate su diversi piani prospettici secondo una logica volta prevalentemente a prediligere gli episodi più importanti, indipendentemente dalla successione temporale, a discapito di quelli secondari (anche se non esclusi totalmente), delle digressioni, degli episodi d'amore. L'illustratore, di fronte a una fonte letteraria che ha una struttura centrifuga, risponde con la chiarezza e la semplicità. Anche la lettura ne viene condizionata: il lettore, che si vede restituire il testo secondo questi principii, percepisce il testo

---

<sup>53</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568, Primo Volume della Terza Parte, p. 309; o G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-87, V, p. 21.

<sup>54</sup> S. Lojkin, *Le Roland furieux de l'Arioste : littérature, illustration, peinture (XVIe-XIXe siècles), Les gravures performatives* <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriostePerformance.php>: «Le plus ancien type sémiologique de gravure qu'on rencontre est le type performatif. La gravure représente la performance du héros: son combat face à un autre chevalier, ou à un adversaire moins attendu (monstre ou fée), ou bien la récompense qui lui est accordée (bénédictio, acceptation, consécration). [...] L'espace d'une gravure performative obéit à une logique qui n'est pas géométrale, mais symbolique. Il n'y a pas de profondeur de champ (ou très sommaire), pas de spectateurs, pas de théâtralisation. Dans les configurations les plus simples, cet espace symbolique s'ordonne soit selon une confrontation, un *agon* (il est alors scindé en deux par un axe de symétrie vertical, parfois carrément avec deux fonds distincts) soit comme réunion, comme communion, par exemple autour du banquet: c'est alors la disposition respective des personnages qui fait sens. [...] la disposition de l'espace n'imité pas un espace réel, ni même vraisemblable, mais agence des éléments de signification».

<sup>55</sup> Ivi, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriosteScene.php>

più “pulito e disciplinato”, in linea con i criteri con cui è stata concepita l’immagine. Viene ridotta la presenza delle figure femminili; Angelica, ad esempio, viene rappresentata quasi sempre in secondo piano e in azioni non legate all’amore e l’unica protagonista ritenuta, allo stesso livello delle figure maschili, degna di comparire come protagonista nelle illustrazioni è Bradamante. Questo, ovviamente, non ci stupisce: è una donna, ma dissimula per gran parte del romanzo la sua identità, fingendo di essere un uomo e così della guerriera viene sottolineato l’atteggiamento virile più che la storia d’amore con Ruggiero. Inoltre, viene data rilevanza agli eroi e alle eroine, intenti in numerosi duelli – vi sono dedicate ben 22 illustrazioni – o comunque in altre imprese eroiche. La materia epico-cavalleresca, se poteva essere considerata superata nella realtà, non lo era in letteratura ed aveva un ruolo importante nella sua funzione di creatrice di modelli etico-morali.

La successione illustrazione – allegoria (parte curata da Ludovico Dolce, oltre anche all’*Espositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili*) – testo non è fissa: sembra che sia la *mise en page* a regolare l’ordine degli elementi dello schema e non un’organizzazione concettuale a determinare l’impostazione della pagina. La presenza dell’illustrazione, insieme con l’allegoria, impone una sosta della lettura.

Non sappiamo chi siano stati l’illustratore e l’incisore, ma sicuramente hanno avuto un impatto importante sui contemporanei (testimonianza di alto rango è quella già citata delle *Vite* di Giorgio Vasari), rappresentando una fonte a cui ispirarsi in pittura – famosissime le ceramiche di Giacomo Mancini, maiolicaiio attivo a Deruta, realizzate intorno al 1545. Caneparo ci parla del vassoio da acquereccia di Mancini come caso degno di nota in quanto testimonianza dell’influenza non solo delle illustrazioni dell’edizione Giolito, ma delle illustrazioni associate alle allegorie:

Illustrazioni e allegorie costituiscono un binomio inscindibile nella mente del lettore, abituato a vedere le une a fianco alle altre; non stupisce dunque ritrovare questo connubio nella traduzione in immagine del poema, in particolare negli affreschi e, in forma ancora più esplicita, nella maiolica [...] Particolarmente interessante a questo proposito è il vassoio da acquereccia realizzato alla metà degli anni quaranta da Giacomo Mancini, detto il Frate, che propone una fedele traduzione a colori della quarta illustrazione giolitina. Il manufatto in sé è ben noto agli studi, ma l’aspetto che qui importa sottolineare è la didascalia, erroneamente ritenuta finora una mera nota esplicativa del pittore. In realtà si tratta di una fedele trascrizione della prima parte della quarta allegoria del Dolce, completata dal pittore con alcuni versi di sua invenzione. La didascalia testimonia lo stretto legame fra parola e figura, familiare e implicito nella mente del lettore e osservatore rinascimentale, abituato a leggere i versi ariosteschi accompagnati da

allegorie e altrettanto uso a osservare le due facce di un piatto di maiolica, l'una deputata ad accogliere le figure, l'altra le parole.<sup>56</sup>

Il corredo illustrativo giolitino, nonostante la comparsa di altre importanti illustrazioni, che segnano significativamente la tradizione iconografica dell'*Orlando furioso*, non viene dimenticato e rimane vivo nella mente dei lettori: come ci ricorda Anna Langiano,<sup>57</sup> viene ripreso in moltissime edizioni del poema ariostesco, ad esempio nell'edizione Valvassori 1548, in quella lionese del 1553 di Bartolomeo Honorati, in quella veneziana in ottavo nel 1565 di Alessandro de Viano, in quella del 1577 degli eredi di Pietro Deuchino, in Zanfretti 1582, in quella in ottavo del 1596 di Misserino, ma anche in molte edizioni del poema di Boiardo.

Le immagini del *Furioso* vengono riutilizzate ancora per l'edizione del 1549 del *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso fatti per la signora Laura Terracina*<sup>58</sup> e per alcune opere di Dolce, come ad esempio l'edizione del 1572<sup>59</sup> dell'*Achille et l'Enea di messer Lodovico Dolce. Dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a' quella dell'Eneide di Vergilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima. Con argomenti, et allegorie per ogni canto: et due tavole: l'una delle sentenze; l'altra de i nomi, et delle cose piu notabili [...]* Aggiuntovi nel fine una oratione del s. Andrea Menechini. *Sopra le lodi della poesia, et de' fautori delle virtù.* L'*Eneide* veniva proposta quasi fosse la continuazione dell'*Iliade* e i due poemi venivano avvicinati al *Furioso* perché proposti in una traduzione che seguiva il modello metrico delle ottave e l'organizzazione in canti del poema ariostesco.

Questo riuso dei legni dell'*Orlando furioso* ci porta a riflettere sull'evoluzione del valore assunto dalle immagini che acquistano vita propria. Non sono più strettamente legate al testo che le ha ispirate, ma essendo diventate simboli, emblemi, immagini topiche, espressione di determinati stati d'animo, sensazioni, e anche una sorta di specchio dei personaggi dell'epica antica, possono essere reimpiegate per altre opere e riproposte al lettore. Giolito puntava a riproporre alcuni tra i più importanti testi della letteratura volgare, mettendoli in relazione tra loro, puntando alla rielaborazione di un'attraente veste grafica.

---

<sup>56</sup> F. Caneparo, *Di molte figure adornato: l'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 371.

<sup>57</sup> A. Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del Furioso nelle arti: traduzioni possibili*, in «Cahiers d'études italiennes», 17, 2013, consultato il 5 novembre 2016, <http://cei.revues.org/1363>

<sup>58</sup> S. Pezzini, *Laura Terracina, Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando furioso [...]*, scheda n. 9, in L. Bolzoni, C. A. Girotto (a cura di), in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, *Il catalogo della mostra Donne cavalieri incanto follia, viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 40-41.

<sup>59</sup> Già pubblicato nel 1570. *L'Achille et l'Enea di messer Lodovico Dolce dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Vergilio ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1570.

Anche i due frontespizi, molto ricchi nei dettagli, con la marca della Fenice, racchiusa, nell'edizione in-4, in un medaglione sostenuto da due personaggi allegorici, forse le due muse Uranio ed Erato, all'interno di una struttura architettonica ornata da putti, mascheroni, trofei, con un cartiglio al centro con il titolo, e posta, nell'edizione in-8, al centro del complesso architettonico, sotto al cartiglio con il titolo tenuto da due erme di profilo, influenzeranno l'editoria del tempo: il primo frontespizio verrà ripreso, copiato fedelmente con l'unico cambiamento della marca tipografica, da Antonio Blado nel 1543 a Roma e da Giunti nel 1544 a Firenze, insieme anche con la serie xilografica (a Firenze non era valido il privilegio veneziano). Un'altra scelta di Giolito che diventerà "di tendenza" nell'universo tipografico europeo è quella della serie delle iniziali dette "parlanti" in quanto la lettera è la stessa con cui inizia il nome del personaggio mitologico che l'accompagna. La serie delle iniziali e la marca della Fenice erano già presenti nell'edizione del 1539 dei *Commentari* di Galeazzo Cappella.

Le xilografie dei canti VI, VII, VIII, dedicati all'episodio di Ruggiero sull'isola della maga Alcina, in cui sono stati eliminati quegli elementi passionali caratterizzanti la storia tra i due e invece esaltati gli elementi che sottolineano le virtù eroiche e morali di Ruggiero, ispireranno la decorazione di Palazzo Torfanini a Bologna, realizzata dal pittore modenese Nicolò dell'Abate negli anni 1548-1550.<sup>60</sup> Il pittore rappresenterà Ruggiero che arriva da Alcina (l'incontro dei due è posto in primo piano, a differenza di Giolito che sceglierà di porvi lo scontro tra Ruggiero e la gigantessa Erifilla), la fuga e l'arrivo al palazzo di Logistilla, prediligendo un'interpretazione allegorico-morale dell'episodio. Gli affreschi sopravvissuti, ora conservati alla Pinacoteca di Bologna, costituivano parte di un ciclo di otto scene. Dall'edizione Giolito, oltre a questa attenzione alla moralità dell'episodio, riprenderà il tipo di narrazione delle xilografie, caratterizzata da simultaneità e continuità e anche proprio alcuni degli elementi rappresentati. L'artista però conserverà sempre una certa autonomia rispetto al modello, concedendosi delle libertà sia per quanto riguarda la forma che il contenuto.

---

<sup>60</sup> Di cui si parlerà in maniera più approfondita nel paragrafo 1.3.

### 1.1.3 Edizione Rampazetto: indipendenza dal modello giolitino.

L'edizione Rampazetto del 1549, adesso molto rara (l'unico esemplare noto è alla Biblioteca Ariostea di Ferrara, Edit 16, CNCE 2652.), è molto importante in quanto presenta alcune illustrazioni dagli elementi originali che si allontanano dall'autorità rappresentata dall'edizione Giolito. L'attenta analisi di Andreoli<sup>61</sup> fa notare che le immagini possono essere reiterate (le vignette dei canti IX, I e IV vengono "riciclate" per i canti XVII, XXVII, XXVIII) e a volte intercalate da immagini di dimensioni minori, spesso riferite al *Morgante maggiore* di Pulci (le immagini riferite agli episodi ariosteschi sono quelle dei canti I, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XIII, XIV, XV, XXV, XXX, XLI). Lo stile è davvero particolare, come scrive Andreoli:

[...] sono figurette snodate, nervose come trucioli e spesso affette da un'accentuata lordosi e da estremità sfilacciate, schizzate rapidamente da un segno grafico veramente libero, più simile alla resa della grafite che del legno intagliato. L'impressione generale farebbe quasi pensare a piccole acqueforti, in cui un brulichio di figurette si muove tra violenti chiaroscuri, creati dal contrapporsi di grosse porzioni d'ombra, ottenute da un fitto tratteggio di linee parallele e incrociate, e grandi campiture del bianco della carta a risparmio.<sup>62</sup>

Non si può asserire con certezza il nome dell'autore delle xilografie, ma molto probabilmente sono di Domenico (Mecarino-Mecherino) di Jacopo di Pace, il Beccafumi, in particolar modo se si considerano le xilografie, ritoccate a penna, che rappresentano Vulcano intento alla lavorazione dei metalli insieme con i suoi collaboratori, realizzate dal pittore senese, atte forse ad illustrare il *De la pirothecnia* di Vannoccio Biringucci. Al Beccafumi è stato recentemente attribuito il frontespizio, riutilizzato nel *Lamento di Olimpia* di Stefano Rossetti, stampato a Venezia dallo Scotto nel 1567, da parte di Massimiliano Rossi.<sup>63</sup> L'attribuzione è confermata da Vincenzo Mancini<sup>64</sup> che rintraccia un legame tra il frontespizio e la produzione della fase tarda del Beccafumi durante la quale si era occupato dei disegni per il pavimento del duomo di Siena. Nel frontespizio troviamo una specie di edicola architettonica: ai lati sono posizionate, alla stessa altezza, due donne nude semidistese, le cui gambe si incrociano; la donna di sinistra sembra guardare quella di destra, mentre quella di destra sembra rivolgere lo

---

<sup>61</sup> I. Andreoli, *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato»*, cit., pp. 84-86.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

<sup>63</sup> M. Rossi, *Introduzione a L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance, Florence*, Atti del convegno (Firenze, 2001), Firenze, Olschki, 2004, p. XIX.

<sup>64</sup> V. Mancini, *Briciola sul «michelangiologismo» nella Venezia di metà Cinquecento*, in A. Pasetti Medin (a cura di), *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, Saonara, Padova, Il Prato, 2009, pp. 113-118.



sguardo al di là della tavola; in basso una figura maschile nuda, di spalle, in forte scorcio, con lo sguardo rivolto verso l'alto, in direzione della figura femminile di sinistra.

In particolare, per la figura centrale, Mancini vi vede una relazione con un disegno preparatorio, custodito al Cleveland Museum of Art, volto alla realizzazione di una rara acquaforte, *Tre nudi virili distesi*, con uno studio grafico della Pierpont Morgan Library di New York, *Gruppo di figure virili nude*, con le tre versioni, un disegno a Chatsworth e due acqueforti, dei *Due nudi virili in un paesaggio*; per la figura femminile a sinistra con le quattro versioni, due a Vienna, all'Albertina, una al Louvre e una agli Uffizi, di un disegno di un nudo maschile con due putti. Ci sono altri confronti che proverebbero la tesi della paternità delle xilografie al Beccafumi: le xilografie hanno degli elementi che le legano alla *Continenza di Scipione*, precisamente alle piccole figure sullo sfondo impegnate in uno scontro presso un ponte, e al cavaliere su cavallo della *Morte/Suicidio di Catone*, che caratterizzano, rispettivamente il riquadro centrale e parte del fregio della volta affrescata di Palazzo Bindi Sergardi, già Agostini e poi Casini-Casuccini, appartenuto agli inizi del Cinquecento ai Venturi, a Siena, alla *fuga di Clelia* con le vergini romane a cavallo, alle piccole figure che affrescano la volta della sala del Concistoro del Palazzo pubblico di Siena.

Per quanto riguarda le illustrazioni, l'elemento più importante da considerare è l'indipendenza dall'autorevole modello giolitino. Già dall'analisi dell'immagine riferita al primo canto, ci si rende conto della diversità delle due rappresentazioni, non solo per quanto riguarda lo stile di cui si è già parlato, ma anche per quanto riguarda la selezione degli episodi. Se in Giolito in primo piano troviamo il duello fra Rinaldo e Ferraù (I, 16, vv. 5-8 - 17, vv. 1-2), che viene colto in tutta la sua violenza, in un gioco di attacco e difesa, e in secondo piano, a destra, la fuga di Angelica a cavallo, che sembra quasi confondersi con gli alberi della selva in cui si sta inoltrando (I, 17, vv. 5-8), in Rampazetto viene dato maggior rilievo, collocandola in primo piano, a una scena omessa in Giolito, l'incontro tra Ferraù che cerca il suo elmo nel fiume e il fantasma di Argalia, con l'elmo nella mano destra (I, 23, vv. 7-8 - 26, vv. 1-5). Le due scene selezionate da Giolito sono comunque presenti in Rampazetto, ma la scena del duello, comunque in posizione centrale, è collocata in secondo piano e a destra ritroviamo la fuga di Angelica e, tra l'altro, non viene riprodotto l'effetto quasi mimetico che produce un'identificazione della fanciulla con il luogo che sembra a lei congeniale, la selva. Angelica, infatti, affianca il bosco, ma non sembra farne parte.

Oltre all'edizione del 1549, Rampazetto pubblicherà altre sei edizioni del poema ariostesco: tra queste, quella del 1554,<sup>65</sup> in-4, quella del 1562, in-8, presso Francesco Sansovino, quella del 1564, in-4, che ha una serie diversa di illustrazioni, sempre però slegata dal corredo giolitino, quella del 1565, in-8, quella del 1570, in-8.

#### 1.1.4 Edizione Valvassori 1553: la prospettiva come strumento di lettura.

Con l'edizione in quarto di Giovanni Andrea Valvassori, detto Guadagnino<sup>66</sup> del 1553, per molto tempo ignorata e riportata in auge solo dopo la Seconda Guerra mondiale, per una mostra bibliografica che si è tenuta a Reggio Emilia<sup>67</sup> nel 1951, le illustrazioni si complicano con l'inserzione di più piani prospettici in tavole di dimensioni più grandi (in media mm 64x90). Se nell'edizione Giolito il focus è sugli episodi centrali, qui si dà spazio anche a quegli episodi molto spesso trascurati. L'organizzazione delle varie scene tiene conto dell'aspetto temporale: il lettore, seguendo la logica spaziale utilizzata, può seguire le varie vicende secondo un chiaro ordine temporale nel quale viene data grande attenzione e importanza al *continuum* narrativo ariostesco. Gli episodi si avvicendano sulla tavola secondo un movimento zigzagante, a partire dal primo piano per giungere allo sfondo, riproponendo quello che è l'andamento della narrazione ariostesca. Carlo Alberto Girotto ci ricorda il legame tra la tecnica prospettica utilizzata e la pratica cartografica dell'epoca:

tale “multi-narrative composition”, secondo le parole di Enid Falaschi, si serve di una tecnica prospettica che è debitrice della pratica cartografica coeva, dalla quale discende, anche nel caso delle xilografie del *Furioso*, una non comune attenzione per i dettagli del paesaggio entro il quale viene inscenato l'episodio.<sup>68</sup>

Le immagini hanno poi, rispetto all'edizione Giolito, un posto preciso: precedono le allegorie di Clemente Valvassore (che si era occupato della prefazione ai lettori<sup>69</sup> e

---

<sup>65</sup> Per il legame tra le illustrazioni delle edizioni Rampazetto e il Beccafumi cfr. L. Degl'Innocenti, *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in «Paragone», 84-85-86 (714-716-718), 2009, pp. 73-101.

<sup>66</sup> Incisore, cartografo, libraio, stampatore attivo a Venezia già dalla prima metà del Cinquecento, aveva già pubblicato il poema ariostesco nel 1548, secondo il modello giolitino. Nello stesso anno era riuscito ad avere il privilegio per stampare nuove figure e nuove «addizioni» per quanto riguarda Ariosto, Petrarca, Boccaccio.

<sup>67</sup> B. Fava e D. Prandi (a cura di), *Celebrazioni ariostesche. Catalogo della mostra bibliografica. Edizioni in lingua italiana dell'Orlando furioso. Traduzioni, fonti e derivazioni*, Reggio Emilia, Poligrafica Reggiana, 1951.

<sup>68</sup> C. A. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, cit., p. 23.

<sup>69</sup> *Prefazione di messer Clemente Valvassore giureconsulto su l'Orlando furioso*.

probabilmente curatore dell'edizione), indipendentemente dall'organizzazione tipografica della pagina.

Le matrici xilografiche vengono riutilizzate dallo stesso Valvassori già dall'anno successivo e riprodotte poi per l'edizione veneziana in quarto di Sigismondo di Bordogna del 1587 e in quella veneziana in quarto di Paolo Ugolino nel 1602.<sup>70</sup> Valvassori pubblica undici edizioni illustrate del *Furioso*, quella del 1548, in-8, quella del 1549, in-4 e quelle con il nuovo corredo, le due edizioni del 1553, quelle del 1554, 1556, 1558, 1561, 1563, 1566, 1567, tutte in-4 eccetto quella del 1563.

#### 1.1.5 Edizione Valgrisi 1556: l'immagine conquista l'intera pagina.

Il *Furioso* del 1556, edizione in quarto del libraio e stampatore Vincenzo Valgrisi<sup>71</sup> (Vincent Vaugris) di origine francese (precisamente di Charly, comune vicino Lione), ma attivo a Venezia dal 1539 al 1573, data della morte e anno in cui ristampa per l'ultima volta uno dei suoi "*Furiosi*" illustrati, viene curata da Girolamo Ruscelli, che decide di non inserire i *Cinque Canti*. Le sue scelte devono anche essere rilette alla luce del rapporto con Ludovico Dolce: possono essere infatti considerate anche un modo per confrontarsi o meglio "scontrarsi" con il suo grande avversario. Un fatto rilevante, probabilmente una trovata pubblicitaria di Ruscelli, è la correzione di alcune parti del testo del poema per avvicinarlo alla norma petrarchista (uso poi approvato dalla Crusca). Ruscelli insinua di aver rispettato comunque la volontà dell'autore dato che aveva personalmente visto, grazie a Galasso Ariosto, l'ultima versione dell'opera voluta dal poeta. Dolce non era affatto convinto e, dopo la morte di Ruscelli, esprime la sua contrarietà in un'edizione curata per Giovanni Varisco nel 1568, asserendo la non veridicità della scoperta di Ruscelli. Il suo ragionamento si basa su un'analisi delle tempistiche: data la morte del poeta, avvenuta poco dopo l'ultima versione, non c'era materialmente il tempo per una revisione.

La grande novità dell'edizione Valgrisi riguarda le illustrazioni che, collocate all'inizio di ogni canto, conquistano tutta la pagina (mm 166x104). La molteplicità e la varietà degli

---

<sup>70</sup> Cfr. C. A. Giroto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, cit., pp. 22-23.

<sup>71</sup> Importantissimi per la figura di Valgrisi e per la sua edizione del *Furioso* del 1556 la tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, 17° ciclo di I. Andreoli, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, discussa il 17 marzo 2006. [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli\\_i#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli_i#p=0&a=top) e il suo saggio *L'Orlando furioso "tutto ricorretto et di nuove figure adornato"*, cit., pp. 41-132.

episodi viene resa grazie a quella tecnica prospettica già esperita nell'edizione Valvassori. Le immagini vengono disposte sulla pagina secondo una legge prospettica in relazione con il cronotopo dell'intreccio: le vicende, i personaggi rappresentati nella xilografia si collocano e "si spostano" sulla pagina a partire dal primo piano fino a giungere allo sfondo a seconda dell'ordine imposto dall'intreccio. La scena in primo piano sarà quella raccontata nella prima parte del canto e le scene sullo sfondo saranno quelle raccontate nell'ultima parte. Quando, raramente, la rappresentazione degli episodi non segue l'ordine cronologico è a causa della scelta di seguire il modello Valvassori. L'utilizzo della prospettiva come principio regolatore della disposizione delle immagini sulla pagina implica il privilegiare lo sviluppo della narrazione nel tempo e nello spazio rispetto a un'interpretazione simbolica del canto. Prevale una visione totale e d'insieme del canto e non la scelta di alcune parti tramite un rigoroso criterio selettivo, come accadeva ad esempio in Giolito. Sicuramente l'edizione Valvassori è stata fonte cui ispirarsi per vagliare gli episodi da illustrare. Naturalmente, rispetto a Valvassori, la scelta può essere molto più vasta dato il maggiore spazio a disposizione. Tra le xilografie che hanno un evidente rapporto con l'edizione Valvassori vi sono quelle riferite ai canti I, II, VI, VIII, XV, XVII, XIX, XXIV, XXXIII. Nel caso in cui l'edizione Valgrisi opti per un episodio diverso da collocare in primo piano rispetto a Valvassori, la scena che era stata selezionata dall'edizione Valvassori per essere collocata in una posizione di primo piano, slitta a metà tavola o nel fondo in Valgrisi, con dimensioni più piccole. Data la copiosità degli eventi narrati, condensati in uno spazio relativamente piccolo, in cui uno stesso protagonista è coinvolto in più azioni e quindi reiterato all'interno dell'illustrazione, si rischierebbe di creare confusione facendo incontrare al personaggio il suo doppio. La cura estrema che l'illustratore riserva alle immagini evita questo incontro organizzando le varie sequenze dell'azione secondo una struttura precisa, collocando la prima al centro, la successiva a sinistra e poi a destra. Il personaggio, però, viene, in ogni caso, rappresentato tante volte, ad esempio nel canto XXXIV Astolfo compare più di dieci volte, e questo non era sempre apprezzato: Vincenzo Borghini,<sup>72</sup> ad esempio, nella *Selva di notizie* del 1564 sconsigliava ai pittori, che avrebbero dovuto prendere le distanze dal tipo di narrazione continua, di «dipingere in una istoria, et in una tavola fatta per una istoria che sia unita e non divisa, più d'un'azione per volta»,<sup>73</sup> come accadeva nelle illustrazioni Valgrisi, in

---

<sup>72</sup> G. Folena, *Borghini, Vincenzo Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. 12, pp. 680-689.

<sup>73</sup> V. Borghini, *Selva di notizie*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, ms. K 783 (16), numero inventario 60765. Citazione da V. Borghini, *Selva di notizie*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, vol. I, p. 654.

quelle «sciocchissime figure poste ultimamente nel *Furioso*, dove lasciamo stare quella che, quando Astolfo sale al cielo, e' te l'ha dipinto a ogni quattro passi una volta». <sup>74</sup> E spiega infatti:

Una tavola d'un pittore non può imitare, né la natura lo patisce, più ch'una azione per volta. Tiene Aristotele che il poeta nella sua fabula non possa imitare se non un'azione per volta, e che chi imita più azioni esca in questo caso dalla natura del poeta eccellente e divino. Ma certi moderni, non so da che mossi e forse non intendendo la forza e natura della poesia e credendola quasi historia, gl'hanno dato più azioni, nel che dubito forse non s'ingannino e che, per voler salvare il giudizio de' poeti di nostri tempi, e farlo tener buono, e non faccia tener cattivo il loro. <sup>75</sup>

Nonostante questo, apprezza le edizioni illustrate: ne abbiamo conferma in una lettera a Iacopo Giunti dell'11 marzo 1569 in cui parla dell'edizione illustrata dell'*Alamanna* del 1567, stampata da Valgrisi. Nonostante le critiche, dice di amarne le illustrazioni.

Poeta Vicentino Messer Anton Francesco Oliviero (s'io ho ben tenuto a mente il nome) che ha fatto un'opera simile a quella del Trissino, stampata con molte figure; e se egli avesse un po' di stile, un po' di lingua, e un po' d'invenzione, non farà mala cosa affatto, perché le figure, ch'io dico sono intagliate, e disegnate assai bene, e la stampa e bella e con buoni fogli e buona forma di lettere. <sup>76</sup>

L'opera, un poema in versi sciolti che tratta della Lega di Smalcalda, un elogio all'imperatore Carlo V, dedicata a Filippo II, è caratterizzata da una certa contraddizione tra la narrazione che rispetta il principio dell'unità d'azione e la resa in immagini che segue quei canoni non approvati da Borghini. Sicuramente l'edizione Valgrisi del *Furioso* deve essere stata un punto di riferimento per l'*Alamanna*: le tavole sono a piena pagina, in cornici ornate con elementi vegetali e putti, poste a introdurre i libri.

Infatti, anche se le illustrazioni Valgrisi potrebbero sembrare caotiche e magmatiche, degli accorgimenti riescono ad assicurare quei collegamenti che permettono di superare anche quella frammentarietà del testo, come, ad esempio, la suddivisione dell'illustrazione complessiva in gruppi tematici, la presenza di immagini che ritornano spesso (così da costruire dei legami di analogie che aiutano il lettore a districarsi in quella fitta rete di immagini) e la presenza di scene che richiamano canti precedenti. Oltre a queste strategie dell'universo

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 653.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 654.

<sup>76</sup> G. Bottari, R. A. Martini e T. Bonaventuri (a cura di), *Raccolta di prose fiorentine dallo Smarrito accademico della Crusca*, Parte quarta, vol. quarto, Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1743, p. 170.

iconico, ci sono anche le indicazioni scritte del nome dei personaggi, o nella sua interezza o in forma abbreviata.

L'illustrazione dell'edizione Valgrisi è un esperimento molto vicino alla cartografia, come si è detto, del tempo, in quanto riesce a rendere lo svolgimento del tempo e il susseguirsi dei luoghi dell'azione in una sintesi spaziale. Del resto non bisogna stupirsi dato che l'illustratore dell'edizione Valgrisi si avvale, a volte, proprio della cartografia: inserisce, infatti, sovente, nella parte alta della pagina, delle carte geografiche attraverso cui si possono seguire i peripli degli eroi (su quarantasei tavole, otto, quelle relative ai canti XV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXVIII, XLIV, hanno delle parti di carte geografiche con l'indicazione dei toponimi). Il passaggio dagli elementi rappresentati all'interno della tavola alla carta geografica avviene semplicemente accostando le due parti. Le immagini cartografiche hanno due fonti, il testo (l'illustratore si dimostra un esperto conoscitore del poema) e i documenti geografici a disposizione di chiunque a metà del Cinquecento. L'introduzione di carte geografiche nelle tavole può essere considerata una sorta di "strategia di marketing": Valgrisi stesso è consapevole dell'interesse che possono suscitare le carte geografiche nel lettore, la cui *cupiditas cognoscendi* era alimentata dalle continue scoperte geografiche. Forse lo stesso Ruscelli, ma non ne abbiamo le prove, aveva contribuito all'idea di immettere questo apporto di immagini; d'altronde credeva profondamente nella relazione fra cultura letteraria e cartografia. Proprio nella dedica ad Alfonso d'Este, presente nel *Furioso*, Valgrisi parla di un progetto, della futura realizzazione di una sua opera che, effettivamente, poi, secondo queste caratteristiche, non avrà mai luogo. Si doveva trattare di un'opera in cui nel primo libro:

[...] si descriva con parole, et con figure pienamente tutto il sito dell'Italia in universale, et poi nelle parti, o provincie principali tutte, et poi nelle città, et luoghi particolari di ciascuna parte, il qual volume con la gratia di Dio sarà in punto fra non molto, con un gran numero di figure con tai descrizioni di paesi, et luoghi [...] Lequai figure io con l'aiuto di molti amici et signori miei fo qui intagliare in rame, con tutte quelle bellezze, et perfettioni, che possa desiderarvisi, non che porsi in opra.<sup>77</sup>

Inoltre, nel 1561, pubblicherà, presso Valgrisi, una nuova traduzione dal greco della *Geografia* di Tolomeo illustrata.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> All'illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor Donn'Alfonso da Este principe di Ferrara, in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, cc. 2r-4v.

<sup>78</sup> Cfr. I. Andreoli, *Tolomeo sotto Torchio. Due edizioni veneziane della Geographia*, «Charta Geographica», 1, 2007, pp. 24-31.

Come sottolineato da Andreoli, questa scelta porta le illustrazioni ad avvicinarsi molto al testo e all'immaginario poetico dell'autore:

Quello della carta, come d'altronde quello dell'universo poetico del *Furioso*, è un microcosmo spazio-temporale in cui la seconda componente rischia di subire l'influenza della miniaturizzazione della prima: il tempo, cioè, non è più misura dello spazio, e le avventure dei protagonisti possono procedere parallelamente e per grandi balzi in avanti, senza assoggettarsi ad una progressione continua. Sotto l'apparenza di «erranze» spesso e volentieri qualificate dalla critica come «fantasiste», questi percorsi costituiscono senza dubbio una «rete», ben coerente e reale, che copre il mondo conosciuto all'alba del Cinquecento.<sup>79</sup>

I più grandi viaggi dell'Ariosto erano stati proprio quelli «in su le carte», guidati dalla sua prolifica fantasia.<sup>80</sup>

La grandiosità delle illustrazioni e del frontespizio (secondo lo stile veneziano del tempo, lo stesso che caratterizza i frontespizi giolitiniani), un encomio all'autore del poema e al suo editore, è esplicitata, nella dedica ai lettori, da Girolamo Ruscelli:

Il che penso con gratia di Dio, che si sia felicemente fatto in questo, che ora esce fuori per opera dell'onorato Messer Vincenzo Valgrisi, il quale, come è cosa già notissima, non perdona ad alcuna spesa di figure ove bisognino, né di bontà di carta, né d'altra cosa per adornamento de' libri, et per utilità, et contentezza de' gli studiosi.<sup>81</sup>

Ruscelli ci spiega anche la logica prospettica che regola le illustrazioni così da agevolarne la comprensione, in linea con l'obiettivo del curatore che era stato attento alla cura di ogni singola parte, considerando una fascia molto ampia di pubblico:

Nelle figure, avvertano ancor quei che non sanno le regole della pittura, ch'elle son fatte tutte con molta ragione di prospettiva. Et che da piede di tutto il quadro le figure de' gli uomini, de' cavalli, et dell'altre cose sono fatte più grandi, et poi quanto più vanno verso l'alto, più si vengono diminuendo. Et questo perché quelle figure che nel foglio stanno così colcate, si imaginano nella prospettiva che stiano in piedi, et chi tiene il libro in mano viene ad aver le più basse per più vicine a lui, et così a dilungarseli di mano in mano. Onde la ragione della

---

<sup>79</sup> Ead., *L'Orlando furioso "tutto ricorretto et di nuove figure adornato"*, cit., p. 103.

<sup>80</sup> Cfr. A. Dorozlaï, *Les sources cartographiques et le Roland furieux: quelques hypothèses autour de l'«espace réel» chez l'Arioste*, in A. Dorozlaï, J. Guidi, M.-F. Piéjus, André Rochon (a cura di), *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris, CIRRI, XIX, La Sorbonne Nouvelle 1991; J. Guidi, *Voyages réels et voyages imaginaires dans le Roland furieux*, in «Chroniques Italiennes», 45, 1996, pp. 75-82.

<sup>81</sup> G. Ruscelli, *Ai lettori*, in L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato...*, Venezia, Valgrisi, 1556, cc. 2\*3v., 2\*4r.

perspettiva fa così sfuggendo, et diminuendo, a poco a poco per rappresentare quello, che in una campagna elle farebbono effettivamente se fosser vive, cioè, che le più vicine a noi, ci paiono più grandi, et le più lontane, paion minori per la debilitatione de' rai visivi nostri, et per la multiplicatione dell'aere, che si interpone tra la vista, et l'oggetto.<sup>82</sup>

Le illustrazioni verranno reimpiegate da Valgrisi e poi dai suoi eredi, in tutte le successive edizioni in-4 e in-8. Abbiamo delle piccole miglioni: prima dell'uscita dell'edizione del 1558 i legni vengono modificati leggermente così da renderne più trasparente la lettura e l'interpretazione. Vengono eliminate alcune parti, di dimensioni molto ridotte, di fine tratteggio, in cui venivano rappresentati degli elementi naturali, come l'erba dei prati, le rocce, le onde di mari e fiumi, la nebbia, delle ombreggiature, che avevano lo scopo di far risaltare i corpi delle varie figure, non solo umani, ma anche animali, e i volumi delle costruzioni architettoniche. Un altro cambiamento interessa il canto II, sostituito nell'edizione in-4 del 1562 con una copia quasi identica, probabilmente realizzata, infatti, incidendo il verso di una tavola originale, ripresa da un'edizione precedente, incollata sulla nuova matrice e umidificata e oliata per renderla trasparente. Questa sostituzione è forse dovuta a una perdita del legno, poi ritrovato dato che l'originale viene riutilizzato a partire dall'edizione del 1566.

È difficile dire con certezza a quale autore appartengano le illustrazioni. Giorgio Vasari le attribuiva a Dosso Dossi: «al nome del Dosso diede più nome la penna di messer Lodovico universalmente, che non avevano fatto i pennelli et i colori che Dosso consumò in tutta la sua vita»<sup>83</sup>. È significativo che Vasari nel racconto della vita di Dosso decida di esordire proprio con un parallelo con Ariosto, sulla base del principio dell'*ut pictura poësis*:

Benché il cielo desse forma pittura nelle linee e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiugnere insieme la pittura e la poesia. Acciò che se l'una stesse muta, l'altra ragionasse, et il pennello con l'artificio e co' gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono. E per questo insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la Natività del divino M<esser> Lodovico Ariosto, accompagnando la penna al pennello, volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese; il quale, se ben non fu sì raro tra i pittori come lo Ariosto tra' poeti, fece pure molte cose nella arte, che da molti sono celebrate, et in Ferrara massimamente.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> *Ivi*, cc. 2\*4r., 2\*4v.

<sup>83</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550)*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986, p. 761.

<sup>84</sup> *Ibidem*.



Vasari, però, è incline ad assegnare la palma alla supremazia ariostesca: la poesia di Ariosto viene reputata ineguagliabile e non raggiungibile dalla pittura del Dossi. In questo caso, quindi, il principio oraziano non è valido.

Dosso Dossi, “conterraneo” dell’Ariosto, pittore di corte, che aveva prestato servizio prima presso il duca Alfonso I d’Este e poi presso Ercole II, infatti, era stato menzionato da Ariosto nel canto XXXIII, in quella seconda ottava consacrata ai pittori moderni.

E quei che furo a’ nostri di’, o sono ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,  
duo Dossi, e quel ch’a par sculpe e colora,  
Michel più che mortale, Angel divino;  
Bastiano, Rafael, Tizian, ch’onora  
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino;  
e gli altri di cui tal l’opra si vede  
qual de la prisca età si legge e crede.<sup>85</sup>

Potrebbe sembrare abbastanza eccezionale il fatto che accanto a dei grandi artisti vengano menzionati anche i due fratelli Dossi, ma non lo è se consideriamo che Ariosto non fa altro che ricordare due artisti presenti alla corte di Alfonso. Nella serie viene, infatti, inserito un chiaro tributo alla sua politica artistica. Tuttavia è sorprendente che Ludovico Dolce, tra i massimi fautori dell’Ariosto e del suo poema, esprimeva il suo disappunto all’importanza data da Ariosto ai Dossi, legittimato da quanto detto da Vasari:

E vi dico che l’Ariosto in tutte le parti del suo poema ha dimostro sempre uno ingegno acutissimo, fuor che in questa: non dico di lodar Michelangelo, che è degno d’ogni gran lode, ma di poner fra il numero di quei pittori illustri, ch’egli nomina, i due Dossi ferraresi, de’ quali l’uno stette qui a Vinegia alcun tempo per imparare a dipinger con Tiziano, e l’altro in Roma con Raffaello: e presero una maniera in contrario tanto goffa, che sono indegni della penna d’un tanto poeta.<sup>86</sup>

Secondo Dolce, Ariosto poteva anche essere giustificato per la sua scelta, seppur inappropriata, di menzionare i due fratelli Dossi perché ingannato dall’*amor patriae*:

Ma questo errore sarebbe ancora tollerabile, perché si potrebbe dire che egli dall’*amor della patria* fosse stato ingannato;<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXX, 2, vv.1-8.

<sup>86</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* (1557), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p.150. Le parole di Dolce sono influenzate dal giudizio vasariano ormai accolto.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Questo però non va a condizionare il giudizio su Ariosto poeta. Non è infatti il compito del poeta giudicare i pittori:

Ma un tal peccadiglio (per usar questa voce spagnuola) non toglie che l'Ariosto non fosse quel perfetto poeta ch'è tenuto dal mondo, perciocché sì fatte cose non sono di quelle che appartengono all'ufficio del poeta;<sup>88</sup>

Il complesso rapporto Dosso Dossi-Ariosto (e anche Battista Dossi-Ariosto) non si esaurisce solo nei versi del *Furioso*, in queste testimonianze e in un'incerta attribuzione delle xilografie valgrisiane, ma si esplica anche attraverso dei dipinti di Dosso, ad esempio la *Melissa*<sup>89</sup> (circa 1518) che è conservata alla Galleria Borghese di Roma, o la *Didone*<sup>90</sup> conservata al Palazzo Doria Pamphilj, o un altro dipinto "ariostesco", secondo la definizione di Vincenzo Farinella,<sup>91</sup> *La Venere sull'Eridano* (circa 1548) di Battista Dossi e Girolamo da Carpi, che si trova alla Gemaldegalerie di Dresda.

Se non consideriamo queste opere dei dipinti ariosteschi, non ci sono notizie, come sostenuto da Ilaria Andreoli,<sup>92</sup> di quadri dosseschi di materia ariostesca nelle collezioni ferraresi o nell'inventario di casa d'Este, se non la *Lotta di Orlando e Rodomonte*, conservato al Wadsworth Atheneum Museum of art ad Hartford. Il Baruffaldi testimonia la presenza di dipinti dei fratelli Dossi, realizzati per il conte Bonifacio Bevilacqua, che hanno come soggetto Alcina e Ruggiero, ma di cui non abbiamo traccia.

Come ulteriore prova dello stretto legame Ariosto-Dosso Dossi, dobbiamo ricordare che il pittore<sup>93</sup> è intervenuto nel camerino di Alfonso d'Este, insieme anche a Tiziano, altro pittore citato nella famosa serie nella quale viene inserito un chiaro tributo da parte di Ariosto alla politica artistica del Duca. Un nome che ci "parla" di questa fitta rete di rapporti che coinvolge

---

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 150-51.

<sup>89</sup> O secondo una lunga tradizione, Circe, o ancora Alcina. Un bellissimo saggio che si occupa di questo dipinto è quello di V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrece Borgia*, in M. Paoli, M. Preti-Hamard (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris, Musée du Louvre; Milano, Officina Libraria, 2012, pp. p. 92-118.

<sup>90</sup> In questa figura vi si può rivedere Fiordiligi (o Melissa o Bradamante). Cfr. F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara*, Princeton, Princeton University press, 1968.

<sup>91</sup> Cfr. V. Farinella, *Venere sull'Eridano di Battista Dossi e Girolamo Carpi: un nuovo dipinto ariostesco per la delizia del Belvedere*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011.

<sup>92</sup> I. Andreoli, *L'Orlando furioso "tutto ricorretto et di nuove figure adornato"*, cit., p. 112n.

<sup>93</sup> Cfr. ad esempio A. Mezzetti, *Le 'Storie di Enea del Dosso' nel 'camerino d'alabastro' di Alfonso I d'Este*, in «Paragone», 16, 189/9, novembre 1965, pp. 71-83; C. Hope, *Titian*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery), London, National Gallery London Publications, 2003; A. Bailarín, *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, Cittadella, Bertinello artigrafiche, I-II, 2002 [2003], III-IV, 2002 [2004], V-VI, 2007; L. Finocchi Ghersi, *Dosso Dossi, Giovanni Bellini e Tiziano nei "Camarini" di Alfonso I d'Este*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, 2003, pp. 215-226.

Ariosto e questa realtà artistica è quello di Laura Dianti,<sup>94</sup> amante di Alfonso I. La donna citata da Ariosto nell'ultimo canto della versione definitiva del *Furioso*, viene omaggiata anche da un ritratto di Tiziano<sup>95</sup> e dal *Risveglio di Venere*<sup>96</sup> di Dosso Dossi in cui la dea assume le sembianze di Laura. L'identificazione della dea con l'amante di Alfonso sarebbe confermata dalla presenza dell'alloro, chiara allusione al nome di Laura. La Venere, inoltre, ricorderebbe la sensuale donna nuda, secondo il modello dell'*Arianna dormiente*, rappresentata nel *Baccanale degli Andrii*, opera realizzata per la Sala dei Baccanali nei Camerini d'alabastro di Alfonso I d'Este.

Facendo riferimento alla grande mostra<sup>97</sup> al Castello del Buonconsiglio dedicata a Dosso, bisogna, inoltre, ricordare che il pittore lavora anche per il cardinale-principe, anti-luterano, Bernardo Cles, grande umanista, tra le personalità politico-religiose più significative del XVI secolo, che ha avuto un ruolo importante nel Concilio di Trento, che è stato *magnus cancellarius* di Massimiliano, responsabile della politica estera dell'Impero, membro della dieta imperiale che elegge Carlo V. Intrattiene anche una corrispondenza con Erasmo da Rotterdam,<sup>98</sup> più volte invitato a Palazzo Magno. Bernardo Cles, infatti, alla tradizionale dimora del principe-vescovo della città, al castello del Buonconsiglio, dimora tradizionale del principe-cardinale, aggiunge il Magno Palazzo e a Dosso Dossi e al Romanino viene affidato l'incarico di affrescare la nuova residenza. La modernità di Bernardo Cles si evince dalle richieste che poi Dossi soddisferà: stucchi e decorazioni ispirati alla mitologia, alle storie raccontate da Ovidio, secondo lo stile dei fiamminghi. In questo modo il castello diventa un po' un palazzo-labirinto alla maniera ariostesca.

---

<sup>94</sup> Sui rapporti tra Ariosto, Dosso, Tiziano e Laura Dianti vd. P. Gasparini, *Arioste et les artistes à la Cour d'Alphonse 1<sup>er</sup> d'Este*, in «Europe XVI-XVII», 20, *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, vol. 1, *Les Pouvoirs et lieux de pouvoir*. Actes du Congrès international organisé à Nancy du 10 au 14 juin 2013, G. Giuliano, M. Peguera Poch et S. Simiz (a cura di), Université de Lorraine, 2014, pp. 279-296.

<sup>95</sup> Tiziano, *Ritratto di Laura Dianti*, 1523-1525, Kreuzlingen, Collection Heinz Kisters.

<sup>96</sup> Dosso Dossi, *Il risveglio di Venere*, 1526, Bologna, Palazzo Magnani. Sul dipinto cfr. V. Romani, *Il risveglio di Venere di Dosso Dossi*, in A. Ballarin et V. Romani, *Dosso Dossi e le favole antiche. Il risveglio di Venere*, Introd. A. Emiliani e J. Bentini, Bologna, Rolo Banca, 1999, pp. 45-62.

<sup>97</sup> V. Farinella, con L. Camerlengo e F. de Gramatica (a cura di), *Dosso Dossi: Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

<sup>98</sup> Per la presenza in Italia e la pervasività del modello erasmiano si veda almeno S. Seidel Menchi, *Erasmo in Italia 1520-1580*, Torino, Einaudi, 1987, per la dibattuta questione della conoscenza da parte di Ariosto dell'*Elogio della follia* di Erasmo si veda la nota riepilogativa delle posizioni in C. Bologna, *La macchina del Furioso*, Torino, Einaudi, 1998, p. 54n. La trattatistica cinquecentesca risente dell'impatto dirompente della riflessione di Erasmo e del suo potere "eversivo". Indubbiamente anche la cultura visiva, e anche quella ariostesca, si appropria di quel principio basilare secondo cui il comportamento, i gesti, i modi, sono "veste dell'anima". In particolare grande influenza ha avuto sulla retorica dell'eloquenza, su quella del "silenzio" virtuoso e sulle tematiche connesse, cfr. N. Panichi, *La virtù eloquente. La «civil conversazione» nel Rinascimento*, Urbino, Editrice Montefeltro, 1994 nonché sui discorsi sull'etica e *institutio* cinquecenteschi per i quali si veda A. Quondam, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo*, cit.

Il “caso” Ariosto-Dosso<sup>99</sup> è davvero complesso e le xilografie valgrisiane, attribuite per tanti anni appunto a Dosso, ne sono un segno tangibile. Probabilmente condizionato dal testo di Vasari, Girolamo Baruffaldi conferma l’attribuzione a Dosso nelle *Vite de’ pittori e scultori ferraresi*, edite postume nel 1844. Poi, però, Baruffaldi si rende conto di diversi problemi, di diverse incoerenze a livello cronologico, ma troppo tardi; diversi bibliografi ed eruditi avevano ormai considerato come certa l’attribuzione. Nel 1807, il pronipote di Baruffaldi, suo omonimo, che aveva scritto una biografia dell’Ariosto, considera valida l’attribuzione.

Si trova conferma di questa autorevole tradizione storiografica che attribuisce la paternità dei disegni delle figure a Dosso, nell’edizione Valgrisi del *Furioso* del 1556, consultata alla Biblioteca Apostolica Vaticana: nel verso della carta che precede il frontespizio sono riportate le parole contenute nella *Serie dei testi di lingua italiana* di Bartolomeo Gamba in cui viene detto che Baruffaldi (junior) nella *Vita d’Ariosto*, a pagina 252, sosteneva che i disegni del *Furioso* Valgrisi fossero di Dosso Dossi.

Si riporta la nota manoscritta a matita:

L’Ariosto erasi servito dell’opera di Dosso, celebre pittore ferrarese, per far disegnar le storie contenute in ciascun canto del suo *Furioso*: ma queste tavole furono terminate soltanto alcuni anni dopo la morte del poeta, e pubblicate per la prima volta in questa edizione del 1556.  
Bart. Gamba  
Serie dei Testi di lingua Itali[ana]

Nella parte dedicata all’edizione Valgrisi 1556 del *Furioso* della seconda edizione della *Serie dei testi di lingua*,<sup>100</sup> *Serie dell’edizioni de’ testi di lingua italiana*,<sup>101</sup> viene detto:

Sappiamo dal ch. signor Baruffaldi (Vita Ariosto, pag. 252) che l’Ariosto erasi servito dell’opera di Dosso Dossi celebre pittore ferrarese per far disegnare le storie contenute in ciascun canto del suo *Furioso*, e che queste tavole furono terminate soltanto alcuni anni dopo

---

<sup>99</sup> Cfr. G. Venturi, *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in A. Ghinato (a cura di), *L’età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d’Este, 9-12 dicembre 1998), Modena, Panini, 2004.

<sup>100</sup> Nella terza edizione, *Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere. Opera nuovamente rifatta da Bartolommeo Gamba di Bassano e divisa in due parti. Parte prima in cui sono descritte le migliori edizioni antiche e moderne di tutte le opere citate nel vocabolario degli accademici della Crusca*, Venezia dalla tipografia di Alvisopoli, 1828, Si vende in Milano presso A. Fortunato Stella e figli, p. 13, stessa frase leggermente variata: «Sappiamo dal Baruffaldi (Vita Ariosto, c. 252) che l’Autore erasi servito dell’opera di Dosso Dossi, celebre pittore ferrarese, per far disegnare i principali soggetti contenuti in ciascun Canto del suo *Furioso*, e che le Tavole furono terminate soltanto alcuni anni dopo la morte di lui, e pubblicate per la prima volta in quest’edizione dell’anno 1556» (p. 13).

<sup>101</sup> *Serie dell’edizioni de’ testi di lingua italiana. Opera nuovamente compilata ed arricchita da un’appendice contenente altri scrittori di purgata favella da Bartolommeo Gamba, socio di varie accademie e ispettore alla stampa e libreria nel Dipart. dell’Adriatico*, Parte I, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1812.

la morte del poeta, e pubblicate per la prima volta in quest'edizione 1556.<sup>102</sup>

Nella *Vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi giuniore, bibliotecario pubblico, e segretario perpetuo dell'Accademia Ariostea*, Ferrara, pe' Soci Bianchi e Negri stamp. del Seminario, 1807 (con un ritratto calcografico di Ariosto inciso da Francesco Rosaspina), a cui Gamba si riferisce:

Il Baruffaldi mio Pro-Zio nelle Vite da lui scritte de' Pittori ferraresi (opera inedita) scrisse sulla testimonianza del Toscanella, che del Ritratto dipinto da Dosso Dossi, maggiore dei due fratelli, e più valente nel far Ritratti, furono fatte moltissime copie, richieste da varie parti d'Italia; e che in oltre Lodovico dell'opera del Pittore medesimo si servì per disegnare in altrettante tavole figurate da stamparsi tutte le storie contenute in ciaschedun Canto del *Furioso*, le quali tavole furono poi terminate alcuni anni dopo la morte del Poeta e pubblicate nel *Furioso* della prima edizione Valgrisiana 1556. Aggiunge lo stesso Baruffaldi, che questa predilezione, usata dall'Ariosto verso il maggiore dei due fratelli Dossi, accrebbe assai l'antica emulazione ed invidia tra di loro, fino a degenerare in aperta inimicizia. Per lo che io osservo, che Lodovico, avendo poi conosciuto, com'erano divenuti stranamente rivali, e volendo per effetto di cordiale corrispondenza pubblicamente lodarli, fecelo senza distinzione alcuna, comunque disuguali fossero di merito, e li nominò insieme col Tiziano, ed altri eccellenti pennelli al principio del Canto XXXIII.<sup>103</sup>

Nelle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* di Baruffaldi senior si dice:

Dirò prima d'ogni altra cosa che nuovo alimento diede all'ira di Battista il vedere che Lodovico Ariosto, il quale desiderava una ristampa del suo *Furioso*, in forma solenne impegnò il Valgrisio ad appoggiare al Dosso i disegni di tutta la serie de' fatti che in quel poema si cantano, per far intagliare in legno su d'essi tante tavolette da anteporre ciascun canto, il che poi succedette dopo la morte dell'Ariosto con grand'abbellimento di quella edizione fatta dal sopraccennato stampatore Valgrisio. Ed infatti sono le dette tavolette così finamente intagliate sul disegno del Dosso che danno conoscenza in un'occhiata di quanto si contiene in ciaschedun di que' canti.<sup>104</sup>

Nella prima nota inserita a piè di pagina viene specificato:

---

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>103</sup> G. Baruffaldi junior, *Vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi giuniore, bibliotecario pubblico, e segretario perpetuo dell'Accademia ariostea*, Ferrara, pe' Soci Bianchi e Negri stamp. del Seminario, 1807, pp. 252-53.

<sup>104</sup> G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1844, vol. I, pp. 252-253.

Sembra veramente che al Valgrisi giungessero assai tardi li disegni del Dosso, mentre in caso contrario, quello stampatore, in riguardo eziandio del proprio utile, non avrebbe lasciati percorrere ventitrè anni dopo la morte del poeta, e trenta e forse più edizioni del *Furioso*, avanti di pubblicare la sua prima nel 1556. E vero però che l'Ariosto, non contento della edizione eseguita dal Rossi, voleva riprodurre il suo poema, anzi Galasso, l'anno medesimo della morte del fratello, se ne prendeva premura, e voleva stamparne tutte le opere, ma nella di lui lettera al Bembo, in data di Roma 8 luglio 1533, fra quelle di diversi al Bembo (*Ven. Sansovino 1560 a pag. 71*) non si fa parola di disegni. Il Baruffaldi s'era accorto della improbabilità del suo detto, quindi nell'ultimo esemplare trovansi cancellate le parole – *impegnò Vincenzo Valgrisi pochi anni prima che si ristampasse ecc.*, e vedesi notato di sua mano in margine interrottamente – *Il Valgrisi non [...] al tempo dell'Ariosto.*<sup>105</sup>

Una riflessione sulla data della morte di Dosso può dimostrare l'infondatezza della tesi che vede Dosso come l'autore dei disegni dell'edizione Valgrisi 1556: Dosso è morto nel 1542 ed è poco verosimile ipotizzare che i disegni siano rimasti chiusi nel cassetto fino all'edizione Valgrisi del 1556. Andreoli ci ricorda che l'attribuzione a Dosso si fonderebbe su un equivoco:

L'attribuzione al Dosso sembra fondarsi sostanzialmente sull'equivoco della sua supposta collaborazione alle illustrazioni del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti, stampato a Venezia nel 1527 da Agostino da Portese per Giacomo Giunta. Era stato Von Halden ad avanzare l'ipotesi della paternità dossesca per il disegno del frontespizio, ormai invece concordemente assegnato a Baldassarre Peruzzi.<sup>106</sup>

Gli studi che portano a una svolta nella *vexata quaestio* sono quelli di Kristeller e Paolo Baldan che attribuiscono le xilografie al fratello di Dosso, Battista (Vasari parla dei due fratelli come «nemici l'uno de l'altro, ancora ché lavorassero insieme» e Ludovico Dolce, tramite Aretino, dice che sono «indegni di tanta penna»), quello di Paola Coccia che le attribuisce a Donato Bertelli (editore, cartografo, incisore di origine padovana, ma che ha svolto la sua attività a Venezia nella seconda metà del Cinquecento, dal 1558 al 1592) data la presenza della sigla •D•B• nella prima illustrazione (che poteva essere interpretata invece anche come “Duca di Baviera”) e dati alcuni confronti con l'edizione *Delle vere immagini et descrizioni delle più*

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 253n.

<sup>106</sup> I. Andreoli, *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato»*, cit., p. 113n. È da sottolineare il nome di Sigismondo Fanti, un personaggio centrale nella cultura ferrarese del primo trentennio del Cinquecento, matematico, fu interessato agli aspetti tecnici del libro, in particolare della scrittura, fu lettore “oracolare” nelle quartine del famoso *Triumpho di fortuna* del 1527, una tematica che aveva suscitato un dibattito, soprattutto, fra artisti, scienziati e umanisti come Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, Leonardo e Mantegna già nel '400. Di Fanti è ora disponibile una edizione moderna del *Trattato di scrittura (1514): Theorica et pratica de modo scribendi*, curato da A. Ciaralli e P. Procaccioli, nota al testo di P. Lucchi, Roma, Salerno editrice, 2014.

*nobili città del mondo*, pubblicata da Bertelli nel 1569. L'analogia stilistica riscontrata grazie alle vedute a volo d'uccello e alle carte geografiche portano la studiosa a sostenere questa tesi. Ultimamente è stata riportata alla luce da Federica Sarigu<sup>107</sup> un'idea precedentemente ipotizzata, l'attribuzione delle xilografie a Battista Dossi. Sarebbe davvero interessante se le xilografie fossero di uno dei fratelli Dossi a rinsaldare questo forte legame che esisteva tra figure tutte legate alla città di Ferrara, che condividevano la stessa cultura, che gravitavano intorno alla corte di Alfonso I. Daniela Caracciolo,<sup>108</sup> invece, propone delle importanti riflessioni legate alla figura di Giovanni Britto (o del suo circolo).

Abbiamo parlato delle edizioni in-4 e in-8 del *Furioso* Valgrisi, ma quest'ultimo, molto ricettivo, sensibile per quanto riguarda le abitudini del mercato al di là dei confini italiani, riprende l'idea di realizzare il *Furioso* in formati piccoli, in-12, e piccolissimi, in-24. L'editore, infatti, che aveva un magazzino a Lione, quindi vicino alle novità del tempo per quanto riguarda l'arte del libro, decide di produrre un *Furioso* nella forma più piccola possibile. Rouillé, grande protagonista del commercio librario lionese, aveva realizzato un'edizione in-16 e Valgrisi, con il socio Baldassarre Costantini,<sup>109</sup> decide di lavorare ulteriormente sulla miniaturizzazione dei caratteri e delle illustrazioni, così da riuscire a realizzare un'edizione in-24 lungo. È un oggetto davvero rarissimo, dati i pochi esemplari sopravvissuti oggi. Naturalmente per questo formato, le illustrazioni dovevano essere ripensate: Valgrisi commissiona 46 piccole xilografie appositamente per questa edizione, da posizionare all'inizio di ogni canto. Era però impossibile realizzare delle illustrazioni che riportassero tutti gli episodi delle tavole a piena pagina delle edizioni in-4 e in-8 Valgrisi. Si conserva, quindi, l'impostazione generale dell'illustrazione, estraendo, però, solo l'episodio centrale o in primo piano. Questo corredo valgrisiano in miniatura viene riutilizzato per le altre due edizioni in-24, pubblicate sempre da Valgrisi, nel 1563 e nel 1570. In quella del 1563 è presenta una carta ripiegata, di dimensioni cm 8,5x10, con il ritratto dell'Ariosto di profilo, secondo il famoso disegno di Tiziano, immesso in una

---

<sup>107</sup> Cfr. F. Sarigu, *Le silografie dell'edizione valgrisiana dell'Orlando furioso. Ipotesi per un'attribuzione*, in «Grafica d'arte», 12, 45, 2001, pp. 12-15.

<sup>108</sup> D. Caracciolo, *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., 233-252. Per la figura di Giovanni Britto, vd. anche M. Rossi, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che «per sé fuoro»*. *Sul corredo grafico della «Nova esposizione»*, in «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 127-44, riedito in Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei (a cura di), *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì», la vita, l'opera, il catalogo*, Bologna Editrice Compositori, 2009, pp. 365-382.

<sup>109</sup> Nato a Cadore, ma attivo a Venezia dal 1543 al 1558, soprattutto per titoli del dominio della medicina. Lavora in associazione con Valgrisi tra il 1557 e il 1558, anno in cui probabilmente viene a mancare dato che da questo momento le edizioni Valgrisi vengono pubblicate in associazione con i suoi eredi. Tramite la collaborazione Valgrisi-Costantini verranno pubblicati circa una ventina di titoli.

cornice ovale; in quella del 1570 vengono aggiunti i *Cinque Canti* e, di conseguenza, cinque illustrazioni.

Le edizioni Valgrisi, quindi, rappresentano una fase importante per la ricezione del *Furioso* illustrato: apportano, infatti, varie novità, sia per quanto riguarda la struttura e la costruzione di immagini che diventano sempre più complesse e che acquistano sempre più importanza, tanto da arrivare a occupare l'intera pagina, sia per quanto riguarda il formato, proponendo "*Furiosi*" piccoli e piccolissimi, secondo le nuove tendenze del mercato librario.

#### 1.1.6 Edizione De Franceschi 1584: dalle xilografie alle calcografie.

Un'edizione che deve tanto alla Valgrisi è quella De Franceschi e compagni del 1584. Si tratta di un'edizione molto particolare di cui è stato molto discusso, in particolare nei saggi del volume a cura di Ilaria Andreoli. L'edizione fa parte dei tanti libri italiani del Rinascimento presenti nelle biblioteche della Normandia che hanno acquisito preziose collezioni, come risulta dal database *Route du livre italien ancien en Normandie*, RDLI.<sup>110</sup>

Il *Furioso* De Franceschi tramanda la versione del testo più recente, il testo di uno dei cosiddetti "poligrafi",<sup>111</sup> o meglio curatori editoriali, Girolamo Ruscelli, curatore dell'edizione

---

<sup>110</sup> Il volume raccoglie gli atti della giornata di studio dedicata al tema *Autour de l'édition de l'Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, che si è svolta il 21 gennaio 2011 alla *Maison des Sciences de l'Homme* de l'Université de Caen-Basse Normandie: I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux*, Bern, Peter Lang, 2013, Leia, Liminaires-Passage interculturels, vol. 26.

<sup>111</sup> Nella categoria e nella definizione è rimasto un retaggio negativo: i poligrafi, figure fra scrittori ed editori, vengono considerati come "avventurieri della penna". Per il dibattito sulla definizione e l'accezione data a una categoria così frequente e "invasiva" nel Cinquecento e in particolare sulla figura di Ruscelli si vedano A. Iacono, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli: le edizioni del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2011; I. Andreoli, *Girolamo Ruscelli nella bottega d'Erasmus*, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 657-721; D. Caracciolo, «*Legando un canto con l'altro con meravigliosa maestria*»: modalità figurative e dibattiti teorici fra norma e codificazione nel *Furioso* di Ruscelli, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 521-570; B. Guthmüller "De' tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à M. Lodovico Dolce, discorso terzo", in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 257-282; F. Pignatti, «*Confesso d'aver letto et considerato questo poema almeno 113 volte*». *Ruscelli filologo ariostesco*, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 283-330; A. Quondam, *Ruscelli quaranta anni dopo*, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 77-101; S. Telve, *Ruscelli e Dolce curatori editoriali dell'Orlando furioso: la stabilizzazione linguistica del testo*, in P. Marini, P. Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, cit., pp. 227-255; M.C. Figorilli, *Le scritture non classiciste*, in F. Calitti, A. Casadei, F. Ferretti, M. C. Figorilli, R. Ruggiero, *Il Primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 20-25, disponibile all'indirizzo <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/primo%20500.pdf> (consultato in data 20 giugno 2017) e Ead.,



per Valgrisi, che aveva pubblicato l'*Orlando furioso* a partire dal 1556, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti. De Franceschi vuole produrre un oggetto di lusso per un pubblico raffinato, alla ricerca dell'alta qualità sia intellettuale che materiale dell'edizione, alla quale aggiunge, infatti, anche diversi contributi, una nuova vita dell'Ariosto del ferrarese Girolamo Garofalo, una «allegoria» di Gioseffo Bononome, una lista di «epiteti» in ordine alfabetico di Camillo Camilli, e delle osservazioni del poeta veronese Alberto Lavezuola.

Ma è a livello iconografico che l'edizione segna un passaggio decisivo: le illustrazioni a tutta pagina vengono incise per la prima volta su rame e non su legno, cinquantuno calcografie, riferite, peraltro, anche ai *Cinque canti* che, invece, erano stati eliminati da Ruscelli, spinto da un certo rigore normativo.

Per quanto riguarda la costruzione e la disposizione delle storie nelle singole tavole, le illustrazioni dell'edizione De Franceschi, come anche quelle valgrisiane a cui si ispirano, sono caratterizzate da una legge prospettica che regola il cronotopo della narrazione e seguono un movimento sinusoidale e a volte elicoidale, quasi a dare la possibilità al lettore di osservare le varie storie secondo una prospettiva aerea, salendo sulle ali dell'ippogrifo. Mano a mano che ci si allontana dalla base della tavola e si sale in alto, le figure si fanno più piccole: i fatti più importanti sono disposti in primo piano e quelli meno importanti sono relegati sullo sfondo. È grazie a questi precisi sistemi di decodificazione, che si riescono a interpretare quelle che diventano oscure e labirintiche illustrazioni.

Le illustrazioni, nell'edizione De Franceschi, inoltre, assumono anche un ruolo liminare, per la loro funzione di *limen*, di soglia, di passaggio “riepilogativo” che favorisce la comunicazione tra parola e immagine: l'immagine, non *hortus conclusus*, si fa spazio aperto che entra in relazione biunivoca con la parola. Da una parte l'una sembra completare l'altra, arricchendola di ulteriori significati e dall'altra l'una sembra essere condizionata dall'altra. Pare quasi che l'*imago* e il *verbum* giochino a emularsi così da risultare il più possibile simili, come ha osservato Monica Preti:

Chez de' Franceschi autant que chez Valgrisi, plus qu'une simple fonction décorative, l'illustration assume résolument un rôle liminaire. «Sommaire» récapitulatif ou système mnémonique, elle complète en tête de chaque chant l'«Argument» composé en stances qui, dans sa corniche ornementale, surplombe le résumé en prose exposant la «moralité» du chant. Le tissu icono-textuel qui se déploie ainsi sous les yeux du lecteur est le lieu d'un échange dynamique entre parole et image, exégèse et illustration. Qui plus est, l'image emprunte au texte

---

*Poligrafi e irregolari*, nel volume in corso di stampa G. Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero – Letteratura*, dizionario; ai quali si rinvia per i riferimenti bibliografici precedenti.

ses effets de lisibilité et, réciproquement, l'argument en vers exposé dans son cadre se présente à la manière d'un tableau.<sup>112</sup>

Le illustrazioni sono il frutto della collaborazione tra Girolamo Porro (autore anche dei disegni preparatori) e il giovane Giacomo Franco. Della poliedrica personalità di Porro, incisore, stampatore ed editore, nato a Padova, ma principalmente attivo a Venezia nell'ultimo quarto del Cinquecento, abbiamo un'accurata ricostruzione di Monica Preti, come già ci dicono i titoli dei suoi saggi, «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso e D'imperfetta vista... occhio acutissimo. Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*.<sup>113</sup>

Il primo titolo è una citazione da *L'isole più famose del mondo*, opera di Tommaso Porcacchi. Nel terzo libro della seconda edizione (1576), dedicato alle terre del Nuovo mondo e dell'Asia, l'autore intavola un discorso con Ottavio Manini, padrone della Villa della Colombara, «fuor di Civald di Friuli», sul calcolo dell'ora nelle regioni che confinano con il Polo Artico e, tra i vari ragionamenti, si dedica anche a elogiare Girolamo Porro, la cui opera, «tacendo parla per molte lingue». Gherardeo, presa tra le mani la tavola della *Cosmografia*, chiede al Manino informazioni sul realizzatore. Manino ne svela l'identità, Girolamo Porro, e lascia l'elogio a Porcacchi:

Qui dunque entrati un giorno nello studio, che v'è dedicato non meno alle scientie con molta copia di libri, che à dilette rurali; il Gherardeo prese fra le mani l'universal tavola della Cosmografia, che quivi era: e voltatosi al Manino; disse: Chi ha lineato questa tavola? Girolamo Porro Padovano, rispose il Manino, il quale di che valor sia nell'intaglio, fatto a bolino con ogni diligentia, e giudicio; dicalo il Porcacchi, che lo conosce, e lo celebra. All'hora io. Dicalo pur l'opera di lui, la qual tacendo, parla per molte lingue. Percioche quanto a me ammiro nel Porro tanta industria, e tanto valore, che faccia opere d'intaglio rare, e mirabili.<sup>114</sup>

L'ammirazione verso Porro, che aveva inciso il planisfero, si estende poi alla *Cosmografia* di Camillo Manini, fratello di Ottavio:

---

<sup>112</sup> M. Preti, «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, in M. Paoli e M. Preti (a cura di), *L'Arioste et les Arts*, préface de G. Venturi, Milano, Officina Libraria, 2012, p. 202.

<sup>113</sup> Ead., *D'imperfetta vista... occhio acutissimo. Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*, in I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l'Orlando Furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («Leia, Liminaires-Passage interculturels», 26), 2013, pp. 99-162.

<sup>114</sup> T. Porcacchi, *L'isole piu famose del mondo*, descritte dall'autore e intagliate da Girolamo Porro, Venetia, Simon Galignani e Girolamo Porro, 1576, p. 155.

Io non domando replicò il Gherardeo dell'auttor dell'opera: ma vorrei saper chi sia stato quello, che giudiciosamente habbia compartito con certi lineamenti queste provincie, dividendo l'una dall'altra. Queste linee, disse Ottaviano, furon fatte da Camillo mio fratello (di sopra nel Prohemio del Libro Secondo a car. 61. scorrettamente è scritto Carlo) il quale fu giovane di molto valore, e di soavi costumi, e molto si essercitava intorno alle scientie, e massimamente gli piaceva lo studio della Geografia.<sup>115</sup>

Porro si associa a Giovanni Antonio Magini, famoso astronomo, astrologo, matematico, cartografo, per la pubblicazione della *Geografia* di Tolomeo, commentata e illustrata, in due versioni, una in latino e una in volgare.<sup>116</sup> Un'altra traduzione in italiano della *Geografia* era stata compiuta proprio da Girolamo Ruscelli, curatore del testo dell'edizione dell'*Orlando furioso* Valgrisi, ripreso da De Franceschi, come già rilevato sopra. Queste informazioni forniscono già un'idea dei fitti e complessi rapporti che esistono tra le varie personalità di cui abbiamo parlato, legate all'*Orlando furioso* e alla sua "traduzione" in immagini.

Il titolo del secondo saggio di Monica Preti deriva, invece, da un dialogo fittizio usato da Tommaso Porcacchi per introdurre i suoi *Funerali*.<sup>117</sup> I personaggi coinvolti sono il conte Vespasiano da Soncino e il genero, il conte Cesare Locatelli. Nell'ufficio-biblioteca del genero il primo rimane colpito da alcuni disegni su rame rappresentanti i diversi modi di seppellire i morti presso i popoli antichi. Il conte Cesare Locatelli svela l'identità dell'incisore:

Girolamo Porro Padovano, giovane che in questa professione fa stupire ogni huomo: perciocchè è accurato, paziente, e intelligente: et (quel che maggiormente accresce lo stupore) essendo egli d'imperfetta vista d'occhi, intaglia con sottigliezza, che può essere annoverato tra quelli, c'hanno l'occhio acutissimo.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Geographiae universae tum veteris tum novae absolutissimum opus duobus voluminibus distinctum...*, Venetiis, apud haeredes Simonis Galignani de Karera, 1596; *Geografia, cioè descrizione universale della Terra, partita in due volumi, nel primo de' quali si contengono gli otto libri della Geografia di Cl. Tolomeo, nuovamente con singolare studio rincontrati, et corretti dall'eccell.mo sig. Gio. Ant. Magini padouano [...]* Nel secondo vi sono poste XXVII tavole antiche di Tolomeo, et XXXVII altre moderne [...] Opera utilissima et specialmente necessaria allo studio dell'histoire, dal latino nell'italiano tradotta dal r.d. Leonardo Cernoti vinitiano [...] Con due indici copiosissimi, in Venetia, appresso Gio. Battista e Giorgio Galignani fratelli, 1597-1598; *La seconda parte della geografia di Cl. Tolomeo, la quale oltra l'antiche tavole d'esso Tolomeo, contiene le moderne ancora [...]* intagliate da Girolamo Porro [...], in Venetia, appresso Gio. Battista et Giorgio Galignani fratelli, 1597.

<sup>117</sup> T. Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi; forma, ordine, et pompa, di sepulture, e di esequie, di consecrationi antiche et d'altro*, descritti in dialogo da Thomaso Porcacchi da Castiglione Aretino. Con le figure in Rame di Girolamo Porro Padovano, Venise, Simon Galignani de Karera, 1574.

<sup>118</sup> Citazione riportata in M. Preti, *D'imperfetta vista... occhio acutissimo. Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*, cit., p. 100n.

La caratteristica precipua di Porro (imperfetta vista e occhio acutissimo) a cui si deve la maestria nel rendere il meraviglioso e lo straordinario si fonda su un paradosso, un paradosso sintomatico della temperie di un'epoca, il Rinascimento, che con uno sguardo strabico si rivolge sia al passato tramite lo studio erudito delle civiltà passate che al futuro tramite i viaggi di esplorazione e le scoperte geografiche e scientifiche. Questa testimonianza è fondamentale perché è una delle poche notizie dirette pervenuteci su Porro.

Porro, nelle due opere di Tommaso Porcacchi sopra citate, i *Funerali*<sup>119</sup> (per l'editore Simone Galignani che sicuramente contribuisce alla carriera di Porro) e *L'Isole più famose del mondo*<sup>120</sup> si metterà alla prova sia come incisore che come stampatore in due ambiti che lo interessano molto, *antiquaria* e cartografia.

Nell'opera *L'isole* la conoscenza empirica si scontra con una cosmografia di tipo medievale, allegorica, molto attenta alla morale e legata alla memoria. E una geografia che si muove tra il reale e il fantastico, è pure quella dell'immaginario poetico ariostesco.

Anche i *Funerali* hanno uno stretto legame con l'*Orlando furioso* dell'edizione De Franceschi: le sperimentazioni di Porro per quanto riguarda la tecnica usata per la realizzazione delle immagini saranno collaudate, di nuovo, e riapplicate nell'edizione del *Furioso* come sottolinea Preti:

la perspective est mise au service de la succession narrative, la structure spatiale, de caractère scénique, introduit des éléments d'architecture qui scandent et cloisonnent l'espace de l'action, des édifices en coupe donnent à voir les scènes d'intérieur qui s'y déroulent. Ainsi, l'illustration tendait à restituer dans l'espace les démarches de la connaissance et contribuait à ordonner ses acquis.<sup>121</sup>

Opere di altri ambiti, l'architettura, l'araldica, la religione, usciranno dai torchi dell'editore Porro e dei suoi soci: *Discorsi sopra l'antichità, De gli automati, L'horto dei semplici*.<sup>122</sup> In quest'ultimo, lo spazio meta-architeturale del teatro della memoria, il giardino

---

<sup>119</sup> *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi; forma, ordine, et pompa, di sepulture, e di esequie, di consecrationi antiche et d'altro, descritti in dialogo da Tommaso Porcacchi da Castiglione Aretino. Con le figure in Rame di Girolamo Porro Padovano*, Venise, Simon Galignani de Karera, 1574.

<sup>120</sup> *L'Isole più famose del mondo descritte da Tommaso Porcacchi da Castiglione Aretino e intagliate da Girolamo Porro Padovano*, Venise, Simon Galignani et Girolamo Porro, 1572.

<sup>121</sup> Monica Preti, «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, cit., p. 200.

<sup>122</sup> *L'horto de i semplici di Padova, ove si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure & indi i suoi partimenti distinti per numeri in ciascuna arella, intagliato in rame. Opera, che serve mirabilmente alla memoria de gli studiosi*, Venise, Girolamo Porro, 1591.

botanico e la sua rappresentazione visuale non è affatto disgiunto, estraneo alla struttura dell'*Orlando furioso* e alla sua *mise en images* che fonde l'universalità con l'unitarietà.

Un elemento fondamentale da considerare è che Porro, eccetto Petrarca,<sup>123</sup> non aveva accolto altri testi letterari importanti. È degno di nota, quindi, che scelga di dedicarsi al progetto dell'*Orlando furioso*, apportando un'innovazione tecnica che segna un momento essenziale nella tradizione iconografica dell'opera, nel quale, infatti, si passa dalle xilografie alle calcografie.

Notizia dei disegni relativi alle illustrazioni De Franceschi, ci è pervenuta grazie all'esemplare dell'edizione De Franceschi dell'*Orlando furioso* conservato alla Fondazione Bodmer che proviene dalla collezione del celebre libraio, bibliofilo e bibliografo Antoine-Augustin Renouard (1765-1853). Al verso della prima pagina si trova una nota manoscritta, forse da attribuire al nostro possessore, riportata nel saggio di Monica Preti: «J'ai eu la chance de retrouver [l'édition de Francesco De' Franceschi] à Naples, en 1825, en même temps que le dessins originaux faits par Porro pour toutes les gravures, lesquels sont réunis en un volume in-folio».<sup>124</sup>

I disegni fanno parte di quello che Monica Preti chiama un libro fantasma in quanto il piccolo volume non include il poema.<sup>125</sup> Ci si domanda quale statuto assumano questi disegni e quale sia la loro attribuzione. Diverse prove porterebbero a pensare che si tratti di disegni preparatori. La raffinatezza del disegno e la libertà del tratto sembrerebbero attestare un'opera originale, e non il lavoro di un copista. Dal confronto con le incisioni di Porro si nota una certa affinità stilistica che spingerebbe ad attribuire all'incisore anche i disegni non firmati. I disegni, realizzati a penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, non sono molto differenti dalle incisioni, nonostante la pur grande libertà del tratto. Se però facciamo un raffronto, possiamo notare che gli elementi delle composizioni sono invertiti – quello che nella tavola stampata e pubblicata risulta a destra, nel disegno è a sinistra –, invece i toponimi e i nomi dei personaggi seguono la logica, la direzione della lettura. Nel frontespizio, ad esempio, risultano invertite le posizioni di due figure, Marte e Venere, allegorie dei due soggetti di cui si occupa Ariosto, esplicitati nel primo canto, «l'arme» e «gli amori».

Le scritte si mostrano spesso in una forma abbreviata rispetto a quelle delle tavole che sono caratterizzate anche da una grafia più ornata. Inoltre, si presentano anche come delle

---

<sup>123</sup> *Il Petrarca di nuovo ristampato et di bellissime figure intagliate in rame adornato e diligentemente corretto*, in Venetia, presso Girolamo Porro, 1600 (in Venetia: presso Marco Antonio Zaltieri, 1592).

<sup>124</sup> M. Preti, *D'imperfetta vista... occhio acutissimo. Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*, cit., p. 115.

<sup>125</sup> Ead., «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, cit., p. 199.

annotazioni che sono poi curate, affinate e completate al momento dell'incisione. I disegni sembrerebbero fare da ponte tra testo e immagine e sarebbero da collocare in una fase intermedia, transitoria, di passaggio tra i due codici, quello verbale e quello iconico. Porro doveva aver preso come punto di riferimento non solo le immagini dell'edizione Valgrisi, ma anche il testo e il suo paratesto. Nel Porro illustratore c'è anche il Porro lettore, esegeta, commentatore del poema: le immagini, che hanno il compito di guidare il lettore e di facilitarne la comprensione del testo, sono come un percorso visuale dei processi narrativi ariosteschi e, inoltre, una specie di specchio in cui si rivedono le interpretazioni figurative precedenti.

Conferma del legame disegni-calcografie ci viene anche dalla questione dell'illustrazione del canto XXXIV,<sup>126</sup> in alcuni esemplari non corrispondente all'effettiva immagine pensata per quel canto. Molto spesso è presente come duplicato della tavola del canto XXXIII, altre volte la tavola del canto XXXIV è sostituita da quella precedente, ma ruotata di 180 gradi, altre ancora è riprodotta da esperti calligrafi; abbiamo anche casi in cui l'effettiva illustrazione è inserita all'interno del libro come foglio volante o anche edizioni falsamente rare in cui la tavola corrispondente al canto XXXIV è incollata su quella erroneamente incisa.

Nel nostro caso, Renouard si era occupato di aggiungere l'immagine del canto mancante al suo esemplare, oggi conservato alla Fondazione Bodmer. Per quanto riguarda i disegni, se volessimo considerarli come delle copie realizzate a partire da tavole già stampate, il copista avrebbe dovuto necessariamente avere in mano uno dei pochi esemplari con la tavola, assente nelle tirature ordinarie. È allora più probabile che i disegni siano di Porro e che siano, quindi, una tappa anteriore del suo lavoro.

Ritroviamo, per di più, un legame tra questa tavola e un elemento presente nei *Funerali*. Nel dialogo tra i due conti si sottolinea anche un altro talento di Porro: aver realizzato una sorta di macchina a eliche. Porro è il degno rappresentante della sua epoca, un'epoca in cui il progresso scientifico si nutre di un passato di miti e leggende. Questo aspetto della personalità dell'artista ha sicuramente influito sulle scelte compiute per la rappresentazione dei canti

---

<sup>126</sup> Fondamentale anche il saggio di Carlo Alberto Girotto, *Présence des éditions illustrées de l'Arioste dans les bibliothèques privées du XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Exercices furieux*, cit., pp. 249-268, che si concentra sugli aspetti materiali, note manoscritte, marche d'appartenenza e di provenienza, i dettagli delle legature, degli esemplari dell'*Orlando furioso* all'interno di biblioteche private italiane e straniere nei secoli XVI-XIX. Altri saggi dedicati all'importanza dell'aspetto materiale delle edizioni e ai loro lettori sono C. A. Girotto, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, cit.; Id., *Ancora su lettori e postillatori a confronto col Furioso*, in E. Garavelli (a cura di), *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, Université de Helsinki, 2011; Id., *Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, in «Chroniques italiennes», 22, 1, 2012, pp. 1-21.  
<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Girotto.pdf>

ariosteschi: al centro della tavola XXXIV, ad esempio, il carro di Elia, ma soprattutto l'ippogrifo, richiamano molto la macchina realizzata da Porro.

Ancora un fattore che confermerebbe la stretta relazione tra i disegni e le tavole: i principi basilari che guidano le incisioni e i disegni sono gli stessi. Girolamo Porro segue un modello già stabilito, una struttura secondo una logica prospettica che ordina la narrazione secondo le dimensioni spazio-temporali, ma i cambiamenti che apporta sono considerevoli. La tecnica utilizzata gli permette di concentrarsi di più sul dettaglio, introduce un nuovo modo di trattare la prospettiva e si sforza di razionalizzare la disposizione dei personaggi e degli episodi privilegiando gli effetti scenici in uno spazio che tende a unificarsi e a semplificarsi, come rilevato anche da Preti:

Toutefois, Porro n'a rien d'un imitateur, ses illustrations apportent des changements significatifs. Le trait gagne en expressivité, d'autant que la technique de la taille-douce lui permet d'affiner et de préciser les détails. La figuration est d'ailleurs simplifiée, les scènes de premier plan mises en valeur, la composition, moins systématique, s'articule plus rationnellement en séquences narratives cohérentes, aisément lisibles et souvent délimitées par les éléments du décor. L'arrière-plan est débarrassé des épisodes qui, dans l'édition précédente, illustraient les dernières stances de chaque chant; le cadre, enfin, substitue une bordure plus sobre aux proliférations ornementales des in-quarto Valgrisi. En somme, plutôt que de viser l'exhaustivité, Porro s'attache à dégager du foisonnement des épisodes la raison narrative qui les sous-tend.<sup>127</sup>

Questa attenzione, questa “sottomissione” di Porro alle “ragioni narrative” sono evidenti anche nella sua scelta di non seguire il modello valgrisiano per quanto riguarda l'attenzione alla cartografia, nonostante la sua esperienza di cartografo.

Per di più c'è da non sottovalutare una questione preliminare e cioè la difficoltà di rendere al meglio con l'immagine la narrazione ariostesca, caratterizzata dalla tecnica dell'*entrelacement*, fatta di salti e digressioni. Porro riproduce nella strutturazione dell'immagine queste digressioni, violente interruzioni e riprese della narrazione con un uso discontinuo dello spazio. Come Ariosto, tramite dei versi o delle stanze di transizione, passa da una storia a un'altra e con delle formule garantisce un collegamento tra le varie fila di racconti iniziati e interrotti, così Porro fornisce dei mezzi che aiutano il lettore a dipanare la matassa delle immagini e a orientarsi in quella selva intricata. Sono presenti, infatti, delle scritte che indicano i luoghi, le città, i personaggi dell'episodio rappresentato. E poi Porro, quando lo ritiene necessario, si occupa anche di ripristinare la continuità narrativa.

---

<sup>127</sup> M. Preti, «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, cit., p. 202.

Degno di nota il modo attraverso cui Porro riesce a rendere, nel canto XVII, la transizione dal racconto dell'assedio di Parigi da parte di Rodomonte e lo scontro con Carlo e i suoi paladini a quello delle peripezie di Grifone nella città di Damasco. Ariosto lascia alla stanza diciassette il passaggio da una storia all'altra. Nella tavola, invece, convivono realtà molto diverse, ma delle strategie ne segnano i confini, come la presenza di alcune scritte e il fumo. Porro dona maggiore rilevanza alla battaglia di Carlo Magno e i paladini contro Rodomonte posizionandola in primo piano. Il nome della città di Parigi è sul tetto dell'edificio a destra e si passa dalle mura di Parigi a quelle di Damasco con la rappresentazione di un sobborgo di Damasco in cui Grifone, Orrigille e Martano chiedono ospitalità. Proprio al di sopra di questi, l'entrata principale riporta il nome della città. Sul fondo troviamo, a destra, la rappresentazione della giostra di Norandino. Le due città sono ben distinte, ma il punto di vista adottato per la rappresentazione è lo stesso: a livello di distribuzione dello spazio, l'una sembra quasi il continuo, il prolungamento dell'altra. Il fumo, però, segnale della distruzione che ha interessato Parigi, fa da linea di demarcazione tra le due città, tra le due storie. Porro, in questo modo, riesce a raggiungere quella sintesi perfetta tra distanza nello spazio e vicinanza nel tempo, discontinuità e continuità-simultaneità.

Nel canto XVIII, di nuovo il passaggio tra Oriente e Occidente, in Ariosto è reso attraverso le stanze 8, 59, 133, in Porro attraverso delle scritte che identificano il luogo (sull'edificio a sinistra è presente la scritta Damasco, sulle mura Parigi) e la distribuzione delle immagini sulla tavola. Contrariamente alla tavola precedente, al primo piano sono destinate le avventure di Grifone. Questa parte della tavola riprende quella valgrisiana, ma secondo un ordine invertito (se in Valgrisi Grifone è a sinistra, in Porro è a destra). La parte superiore, invece, è stata modificata da Porro, che ha scelto di prediligere la logica narrativa a discapito dell'attenzione che la tavola valgrisiana riserva alla geografia. In secondo piano, nella tavola, è rappresentata Parigi e vi è una sorta di collinetta che divide e, allo stesso tempo, collega le due parti. Proprio di fronte a Parigi, la rappresentazione di Discordia e Superbia (che avevano lasciato il monastero insieme) che incontrano Gelosia insieme a un nano. Il loro compito è quello di portare allo scontro Rodomonte e Mandricardo, due dei più importanti cavalieri saraceni. Trovano Rodomonte che appare dalle acque della Senna: dopo il fallimento dell'impresa, infatti, si era buttato nel fiume, deciso a lasciare la città. Nella tavola, poi, in una posizione superiore rispetto alla rappresentazione delle allegorie, ritroviamo il combattimento tra Rodomonte e Carlo e i suoi paladini (XVIII 8-24), anche se nel poema questo episodio precede quello allegorico (XVIII, 27-31, 31: stanza in cui avviene l'incontro con Rodomonte). Al di sopra di Parigi è rappresentata anche la battaglia nella quale muore Dardinello e in alto a



destra di nuovo Damasco, una città che non ha più le caratteristiche dell'illustrazione del canto precedente. Ora, sotto le mura, vediamo Grifone combattere contro i soldati di Norandino (XVIII, 61-69); in alto a sinistra, invece, Aquilante è alla ricerca di suo fratello Grifone e viene a sapere che è a Damasco e chiede spiegazioni a Martano e Orrigille. Ancora in posizione superiore Sansonetto, Marfisa e Astolfo che si dirigono verso la città. E più in basso, in posizione centrale, Grifone e il re Norandino ricevono i tre cavalieri venuti per la giostra. Il viaggio di ritorno in Francia non è rappresentato o forse solo evocato. E anche la storia di Cloridano e Medoro non è che appena allusa in alto a sinistra: sul campo di battaglia i due soldati saraceni tentano di trovare il corpo del loro capo Dardinello.

Nelle tavole di Porro, non solo sono interessanti gli elementi che fungono da linee di demarcazione tra luoghi diversi, distanti, ma anche, secondo le indicazioni di Preti,<sup>128</sup> la rappresentazione di luoghi di convergenza di più azioni e personaggi, come, ad esempio, il castello incantato di Atlante, quasi luogo di passaggio obbligato, imprescindibile per diversi personaggi (e storie), per poter andare avanti: si assiste all'entrata di cinque personaggi fino alla distruzione del castello da parte di Astolfo.

Una stessa situazione viene ripresa, ma variata: ogni personaggio ha la propria storia, ma condivide con l'altro la ricerca dell'oggetto del desiderio che sembra fuggire/sfuggirgli in continuazione, senza però scomparire definitivamente. Per quanto riguarda il castello, Ariosto non lo descrive in maniera minuziosa, ma lascia al lettore immaginarne e intuirne i vari ambienti grazie al percorso dei vari personaggi, senza però permettergli di capire esattamente la sua struttura. Questo alone di incertezza si ripercuote sull'illustrazione: Porro lo rappresenta nei canti XII, XIII, XXII, ma non secondo un modello univoco. La collocazione dei luoghi e la loro caratterizzazione cambia nelle diverse tavole. Nelle tavole XII e XXII il lettore è aiutato grazie a delle indicazioni poste sull'edificio: sul frontone vi è scritto IL PALAZZO DI ATLANTE (XII) e sulle cornici PALAZZO INCANTATO (XXII). Porro non rispetta un'unica e definitiva rappresentazione del palazzo: varia in base alla prospettiva adottata e in base agli eventi che si trova ad accogliere. Sembra, quindi, rispondere perfettamente alla volontà di Ariosto che lo aveva concepito secondo una struttura labirintica, metafora anche della soggettività-relatività della percezione umana, molteplice, ripiegata su se stessa, che si nutre di illusioni. Scrive, a questo proposito, ancora Monica Preti:

---

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 212-214.

L'Arioste avait aussi conçu son palais labyrinthique comme la métaphore de la subjectivité humaine, illusoire, multiple, fermée sur elle-même et dont les expressions se juxtaposent sans se rejoindre.<sup>129</sup>

L'opera stessa, l'*Orlando furioso*, d'altronde, secondo molti studiosi e lettori d'eccezione, su tutti Italo Calvino, può essere considerata come "labirintica", come non finita e metamorfica, ma caratterizzata da questo anelare, mosso dal vuoto di desideri inappagati, verso un sentimento di completezza, che si traduce in una *quête* infinita.

Altro luogo molto particolare è la rocca di Tristano e nel disegno di Porro abbiamo il caso di una rappresentazione di una pittura, di un'immagine nell'immagine. Nel canto XXXIII, infatti, Bradamante osserva gli splendidi dipinti dei muri del grande salone il cui significato le viene spiegato dal signore del castello. Si tratta di scene profetiche, realizzate grazie alla magia di Merlino, per rappresentare le future guerre in Italia che avrebbero interessato la Francia. La realtà storica che Ariosto vive, diviene, attraverso uno slittamento temporale nel passato, frutto delle capacità divinatorie di un mago che vorrebbe evitare le conseguenze esiziali delle guerre d'Italia. Solo il potere demoniaco di Merlino poteva riuscire a predire il futuro. Un compito che invece non poteva essere assolto da quella lista, in apertura di canto, di pittori antichi e moderni, rappresentanti del canone della pittura dell'epoca:

questi che noi veggian pittori, e quelli  
che già mille e mill'anni in pregio furo,  
le cose che son state, coi pennelli  
fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.  
Non però udiste antiqui, né novelli  
vedeste mai dipingere il futuro:  
e pur si sono istorie anco trovate,  
che son dipinte inanzi che sian state.<sup>130</sup>

La possibilità di dipingere cose future non viene data al pittore, ma al poeta/mago creatore che può manipolare a proprio piacimento gli avvenimenti, ingannare le barriere temporali e sorpassare quella linea che separa la realtà dalla finzione. In questo modo sembra quasi che venga affermata la superiorità della parola. Si assiste a una doppia celebrazione, quella della forza delle immagini e quella del potere della parola, soprattutto nella loro interazione: storia che diventa pittura, una pittura che sa parlare e raccontare, parole che danno voce alla pittura grazie a un intermediario, il signore del castello che racconta e spiega anche attraverso le parole in oro, scritte «sotto il bel lavoro», la storia che le pitture presentano, tramite

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>130</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXX, 3, vv. 1-8.

delle sequenze narrative selezionate con cura e con attenzione. Questo processo permutativo che coinvolge la parola che si fa immagine e l'immagine che si fa parola, secondo il principio dell'*ut pictura poësis*, crea questo confronto tra due arti che potrebbero essere considerate antagoniste. In questo caso di descrizione di un'opera d'arte, di *ekphrasis*, l'immagine e la parola sono in una relazione di scambio, di complicità, di complementarità.

La complessità che caratterizza la relazione tra queste due arti, tra questi due mezzi espressivi viene evidenziata da Porro, che lascia ampio spazio alla parete dipinta: a destra coloro che osservano le pitture, queste ultime a sinistra, occupanti i due terzi della parete della grande sala. L'ambiente non è chiuso: lo sfondo si apre verso uno spazio e un tempo altro, come sottolinea Preti, «application des principes albertiens de la *varietas* et de la *concininitas* qui permettent de peindre une histoire complexe dans un arrangement harmonieux».<sup>131</sup> Per permettere che i tre spazi, il pavimento della sala, la parete istoriata, il muro aperto che permette di vedere il paesaggio, siano collegati in maniera armonica, Porro sceglie un punto di fuga che sia a loro comune: lo pone, infatti, a destra, a metà altezza della tavola così da garantire la convergenza delle tre aree, luoghi di azioni, tempi, storie diverse, verso uno stesso punto. Tre sono le aeree, tre le storie che si vogliono rappresentare. Questa struttura tripartita ci aiuta a discernere tre parti: la prima in cui il signore della rocca accompagna gli ospiti, la seconda in cui il signore spiega il significato delle pitture, la terza, rappresentata dal paesaggio sullo sfondo, in cui vengono raccontati gli altri episodi del canto. Per quanto riguarda la seconda parte, quella occupata dalla parete affrescata, sono raccontate le guerre dei francesi in Italia, ma nella tavola non si riescono a distinguere degli episodi particolari. Alcuni dettagli però aiutano a distinguere due modi diversi di fare guerra: nella serie di immagini in basso ci sono le lance, che indicano un tipo di battaglia più antico, rispetto a quello condotto con le armi da fuoco della modernità, delle guerre del presente, rappresentate in basso, contro cui si scaglia Ariosto (canto IX). La terza parte, invece, è un concentrato di episodi in uno spazio ridotto. A sinistra è rappresentato il muro della rocca, un espediente che, anche se incongruente rispetto alla costruzione complessiva delle immagini (alla presenza dell'interno della sala della rocca) e alla prospettiva che le governa, ha una funzione importante, a segnare il passaggio dalla storia rappresentata in primo piano alle altre storie del canto. In basso è presente la battaglia tra il cavaliere svedese e Bradamante che poi viene rappresentata oltre un gruppo di cavalieri, a cavallo, in direzione del combattimento tra Rinaldo e Gradasso; più in alto, infine, Astolfo sull'ippogrifo che vola verso l'Etiopia.

---

<sup>131</sup> M. Preti, «...*tacendo, parla per molte lingue*». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, cit., p. 215.

Per quanto riguarda invece la simultaneità degli episodi, teoricamente, l'immagine si presterebbe bene a raccontarla in termini visivi, ma questo principio non regge appieno nelle illustrazioni di Porro, data la loro struttura che Preti definisce «chronologique et discursive»,<sup>132</sup> molto diversa da quella del poema ariostesco che Calvino definisce «policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo»<sup>133</sup> così come tanti studiosi, ad esempio, Giovanna Barlusconi, Corrado Bologna.<sup>134</sup> L'assetto figurativo delle tavole di Porro, secondo il modello dell'edizione Valgrisi, prevede una corrispondenza tra l'allontanarsi dei personaggi nello spazio secondo un movimento che va dal basso verso l'alto, dal grande al piccolo e la progressione temporale dei fatti narrati. Il lettore è quasi costretto ad assumere un ruolo attivo, imparando ad orientarsi nei labirinti delle immagini e a farsi intermediario tra immagini e testo.

In queste illustrazioni convivono spazi eterogenei, molto distanti tra loro. La gestione degli spazi sulla tavola avviene attraverso la fusione di due modelli, uno narrativo e uno scenico. Il modello narrativo persegue lo scopo di seguire il movimento della narrazione, dove più luoghi e più spazi si incontrano, senza quindi creare uno stacco, una separazione tra gli episodi.

La gravure narrative cherche à mimer le mouvement même de la narration: aussi, contrairement à la bande dessinée, bien que plusieurs épisodes successifs y soient représentés, l'espace de la gravure n'est pas compartimenté. L'espace des gravures narratives est un espace délibérément hétérogène, contenant plusieurs temps et plusieurs lieux. Le même personnage est représenté plusieurs fois; des espaces contigus dans la gravure renvoient à des espaces qui, dans l'histoire, peuvent être très éloignés l'un de l'autre.<sup>135</sup>

Il modello scenico, invece, è caratterizzato dal principio di unità, dalla volontà di rappresentare una scena unica nello spazio e nel tempo:

Le type scénique, qui apparaît à la fin du seizième siècle mais ne se généralise qu'au dix-huitième, est marqué au contraire du type narratif par une volonté d'unification de l'espace de la représentation, qui devient une scène unique, mais aussi du moment représenté, un moment sans durée se rapprochant le plus possible de l'instantanéité qui est le propre du regard et s'oppose aux moyens de la parole et du texte. [...] Telle autre gravure de l'édition Valgrisi ou Franceschi, de type plutôt

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>133</sup> I. Calvino, *La struttura dell'Orlando*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 70.

<sup>134</sup> G. Barlusconi, *L'Orlando furioso poema dello spazio*, in E. N. Girardi (a cura di), *Studi sull'Ariosto*, Milano, Vita e pensiero, 1973, pp. 39-130; C. Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, in part. «Il poema dello spazio», pp. 91 e sgg.

<sup>135</sup> S. Lojkin, *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVIe-XIXe siècles)*, *Les gravures narratives*, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriosteNarration.php>

narratif, se caractérise par une volonté d'unifier l'espace, par exemple en hypertrophiant un épisode au détriment des autres et en construisant pour lui une estrade, des marches qui vont dans le sens d'une théâtralisation.<sup>136</sup>

Si ha, quindi, un passaggio importante rispetto alle incisioni dell'edizione Valgrisi, in cui si puntava all'esaustività. Qui incomincia a essere prevalente quella selezione delle scene che diventerà sempre più "radicale" nel Settecento e che vedrà una rappresentazione sempre più spoglia, lontana dalla bulimia delle immagini del modello valgrisiano, come ha fatto notare ancora Lojkin:

Girolamo Porro rationalise l'espace narratif de ces gravures fourmillantes de personnages. Ce qui constituait dans l'édition Valgrisi un résumé visuel quasiment exhaustif des événements de chaque chant s'ordonne dans l'édition Franceschi autour d'un épisode unique, pris dans une perspective unique et tendant à constituer, théâtralement, une scène. C'est là une révolution sans retour: après la quasi éclipse illustrative du dix-septième siècle, les grandes éditions illustrées de l'Arioste au dix-huitième siècle ne représenteront plus que des scènes de roman. Ce basculement sémiologique, de l'édition Valgrisi à l'édition Franceschi, marque une étape décisive dans la constitution du roman moderne. Il déconstruit la performance médiévale et consacre l'assomption de la scène. Or, point de scène sans la mise en œuvre forte, la promotion même d'un espace de la représentation.<sup>137</sup>

Le incisioni di Porro hanno quindi anche un rapporto con il mondo del teatro, soprattutto con Sebastiano Serlio, «codificatore del teatro all'italiana e della scena prospettica»,<sup>138</sup> che aveva influito in maniera importante sull'architettura teatrale del tempo. Sono pubblicati, nello stesso anno, dallo stesso De Franceschi, l'*Orlando furioso* e i libri di architettura di Serlio. De Franceschi, in effetti, aveva già pubblicato nel 1566 i primi cinque libri di Serlio, accompagnati dall'*Extraordinario libro* (in-4°), opera che esula dal piano originario del trattato, stampata separatamente dall'autore a Lione nel 1551, e nel 1569 questi stessi libri in versione latina (in-folio). Nel 1584, poi, pubblica un'edizione in-4° che comprende, oltre ai primi cinque libri e all'*Extraordinario*, anche il settimo libro, che era già stato pubblicato a Francoforte nel 1575: *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio*

---

<sup>136</sup> Ivi, *Les gravures scéniques*, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriosteScene.php>

<sup>137</sup> Id., «*Les trois territoires de la fiction: le Roland furieux et ses illustreurs*», in M.-Ch. Pioffet et I. Lachance (a cura di), *Geographiae imaginariae: Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, Éditions du Cierl, 2011, pp. 165-193; Anche on line: <http://utpictura18.univmontp3.fr/Arioste/GenerateurTexte.php?texte=0086Les+trois+territoires+de+la+fiction>

<sup>138</sup> N. L. Todarello, *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure, Latorre editore, 2006, p. 349.

*Bolognese; Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella Città, et in villa, et in indice copiosissimo. Raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi, Venise, Francesco de' Franceschi, MDLXXXIII [1584], 2 voll. Vi è un'evidente relazione tra il tipo di scenografie trattate da Serlio nel secondo libro e alcune tavole di Porro, in particolar modo quelle riferite ai canti XVII e XLV che prevedono l'uso della prospettiva per la resa di visioni, rappresentazioni urbane e per il canto XI con quegli elementi caratteristici che formano uno scenario di gusto pastorale. Scelta dell'incisore perfettamente in linea con l'interesse per il teatro dell'autore del poema che, del resto, è stato il primo della sua epoca, a utilizzare per le sue opere teatrali delle scene dipinte in prospettiva, come ricordato da Todarello:*

[...] la scena di Pellegrino da Udine, pittore poco più che trentenne, per l'allestimento della *Cassaria* di Ariosto (Ferrara 1508), che è il primo esempio di fondale dipinto secondo la prospettiva. Ariosto ha mosso i suoi personaggi in una trama di riferimenti alla realtà urbana di Ferrara. Lo scenografo asseconda il testo: il proscenio diventa la contrada, centro dell'azione, e sul fondo si distende una veduta prospettica "cum case, chiese, campanili et zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ci sono", che si impone rapidamente in tutta la penisola come il prototipo della 'scena di città' cinquecentesca<sup>139</sup>

E a proposito di prospettiva, è interessante l'uso che ne fa Porro:<sup>140</sup> la copresenza di diversi punti di vista danno, paradossalmente, unità alla tavola. Porro, infatti, può sfruttare la natura anfibologica dell'illustrazione, una e pluripartita al contempo: sulla stessa pagina convivono eventi, storie differenti e il lettore sa distinguerli anche grazie ad alcuni accorgimenti, come l'uso della prospettiva o alcuni elementi, molto spesso architettonici, ad esempio, nei canti IV, V, VI, o del paesaggio, come fosse, rocce o altre conformazioni naturali, ad esempio, nei canti III, VII, IX, XIII, XVIII, XX, XXIII, XXXIII, XLIV, che segmentano lo spazio della tavola e fanno da confine tra un episodio e l'altro. Porro si avvale anche di effetti scenici e di accorgimenti grafici, come possiamo vedere nei canti XIX e XLI. Nella tavola del canto XIX la scena collocata in primo piano presenta Medoro che chiede a Zerbino di permettergli di seppellire Dardinello: a sinistra troviamo i cavalieri cristiani e Zerbino che irrompono sulla scena su uno sfondo di alberi che sembrano quasi un sipario, che si apre su un

---

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> Cfr. M. Preti, «...tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, cit., pp. 204-208.

altro scenario, su un'altra storia, il seguito della precedente. Nella tavola del canto XLI la scena d'apertura, quella della pace tra Dudone e Ruggiero che aveva chiesto la liberazione dei sette re, viene omessa, per dare risalto al naufragio, in primo piano, i cui effetti sono illustrati nella metà superiore dell'immagine. Nella tavola vengono molto accentuate, rispetto anche al disegno, le volute, il movimento sinuoso delle onde che travolgono il naufrago. Questo ha sia una funzione narrativa, ma fa anche da divisorio tra la scena in primo piano e quelle in secondo piano, creando un contrasto con la superficie calma dell'acqua in cui la nave, abbandonata dal suo equipaggio, riprende il suo viaggio per mare, da Biserta a Lampedusa, luogo che porta alla morte di Brandimarte.

Nell'illustrazione del canto III si riscontrano, invece, due tipi di prospettiva, una frontale per quanto riguarda la grotta di Merlino, luogo di incontro di Bradamante e Melissa, l'altra a volo di uccello per quanto riguarda gli episodi collocati nella parte superiore della tavola. Nella tavola del canto XX, grazie alla sua struttura tripartita, abbiamo addirittura tre diversi effetti prodotti dalla prospettiva: la dimora di Guidone con i suoi ospiti, collocata in basso nella tavola, rappresentata secondo una prospettiva frontale, secondo uno sguardo leggermente più in basso rispetto alla scena; Astolfo che suona il corno magico così da far fuggire le avversarie, le femmine omicide, in una posizione intermedia della tavola e le vittorie di Marfisa in Francia, in alto nella pagina, sembrano essere osservate da qualcuno che si trova sulla terrazza sovrastante il portico dove ci sono Guidone e i suoi ospiti. Anche il IV canto è strutturato in maniera simile: viene rappresentato il cortile dell'oste in primo piano e gli altri episodi vengono disposti nella parte superiore della tavola. Nella parte sinistra i personaggi che sono sul balcone ci offrono la suggestione di uno sguardo dall'alto, di una vista secondo un'angolazione verticale a piombo. Una varietà, quindi, di prospettive, realmente applicate alle varie rappresentazioni o semplicemente accennate, suggerite, alluse.

Le illustrazioni dell'edizione De Franceschi ispireranno tantissimi artisti e condizioneranno le tante uscite ancora a venire, ma la loro qualità e complessità non permetteranno possibilità di replica: abbiamo un tentativo con l'edizione inglese<sup>141</sup> del 1591 con la traduzione di John Harington, stampata dal londinese Richard Field, ma le immagini imitano solo lo schema generale, diversificandosi poi in molti punti.

Un esempio che testimonia la fortuna dell'edizione De Franceschi (1584) come modello iconografico, è rappresentato da *Le Metamorfosi* di Ovidio, tradotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara con le annotazioni di Giuseppe Orologi, gli «argomenti» e le postille di

---

<sup>141</sup> Di questa edizione si parla in maniera dettagliata nel saggio di R. Mc Leod, *The fog of art*, in I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux*, cit., pp. 163-247.

Francesco Turchi, stampata a Venezia presso Bernardo Giunti. *La mise en page* è molto simile, quasi indistinguibile rispetto a quella delle edizioni del *Furioso*. Questa scelta non è casuale e ha degli effetti su entrambe le opere: un classico, quindi, acquista modernità e un moderno, tramite la tecnica dell'affiliazione a un grande classico, viene favorito nel suo processo di "canonizzazione".

Se però in questo caso non possiamo essere sicuri su chi abbia la precedenza tra le due pubblicazioni, possiamo invece esser certi dell'influenza del *Furioso* sulle edizioni dei secoli XVI e XVII di un altro grande classico, *La Gerusalemme Liberata*, ad esempio la prima edizione illustrata, pubblicata a Genova nel 1590 da Bartoli, caratterizzata da un frontespizio e venti tavole incise su rame, ispirate alla selettività delle tavole De Franceschi. L'autore dei disegni preparatori è il pittore genovese Bernardo Castello che li prepara nel 1586. Le tavole, incise da Agostino Carracci e Giacomo Franco, sono considerate una fedele traduzione in immagini del capolavoro di Tasso. L'edizione ha un'enorme fortuna e diviene modello imprescindibile per le successive edizioni. Certamente la storia del progetto iconografico differisce nei due casi: Tasso, infatti, a differenza di quanto ha potuto fare Ariosto, vi partecipa e controlla le immagini che avrebbero affiancato il testo.

L'interesse di Castelli per la *Gerusalemme* continua ad essere vivo dopo questa esperienza e si traduce in altri disegni per altre due edizioni e in una serie di decorazioni a fresco ispirate dalla penna di Tasso nei palazzi e nelle ville di Genova.

Un altro artista, la cui carriera è legata indissolubilmente al poema tassiano, è Antonio Tempesta che realizzerà tre serie di incisioni, di cui una autonoma che doveva circolare sotto forma di album completo o in fogli. In questo caso il rapporto tra immagine e parola è sicuramente invertito rispetto alle edizioni illustrate: qui l'immagine ha un ruolo preminente e circola indipendentemente dal testo.

Gli esempi riportati ci mostrano che i versi dell'Ariosto hanno dato vita, hanno ispirato delle immagini che, pensate per arricchire le bellissime edizioni del Cinquecento, non hanno un ruolo passivo, di mero accompagnamento della parola. Hanno invece agito attivamente su questo, proponendosi come guida, influenzandone la lettura e l'interpretazione e contribuendo alla sua memorizzazione. Inoltre le immagini fungono anche da modello per le successive edizioni illustrate del *Furioso*, ma anche di altre opere. Le illustrazioni del poema ariostesco, però, non rimangono ancorate solo alla storia del *Furioso* istoriato, ma si fanno fonte a cui molti artisti attingeranno e così il *Furioso* trasmigrerà dal supporto libro, alle maioliche (ad esempio



i piatti di Francesco Xanto Avelli<sup>142</sup> dei primi anni trenta del Cinquecento o ai piatti realizzati da Giacomo Mancini, attivo dagli inizi degli anni quaranta fino ai primi anni ottanta del Cinquecento a Deruta, questi ultimi ispirati all'edizione Giolito) ai quadri, alle pareti di ville e di grandi e importanti palazzi: l'edizione Giolito, ad esempio, viene ripresa per gli affreschi di Palazzo Alessandri a Bergamo, per il ciclo di Palazzo Torfanini a Bologna, per quello di Baggiovara, nei pressi di Modena, per quello nel casino di caccia dei marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio, in provincia di Cuneo, realizzato da Pietro Dolce da Savigliano nel 1550, comprendente cinque medaglioni, di cui ne sono rimasti solo due, per quello di Palazzo Besta a Teglio, in Valtellina, commissionato da Azzo II Besta; l'edizione Valvassori per il ciclo del Palazzo del Giardino a Parma; l'edizione Valgrisi per gli affreschi di Villa Mondragone di Monte Porzio Catone, per il ciclo costituito da sei lunette, originariamente quattordici, del palazzo marchionale di Chiusa, oggi conosciuto come Osteria della Ferrara.<sup>143</sup>

## 1.2 Lettura pilotata: la novità delle allegorie dell'edizione Giolito (1542).

La "canonizzazione" dell'*Orlando furioso*, il suo erigersi a modello esemplare avviene anche e, soprattutto, grazie alla cura della veste editoriale. Tra i curatori più attenti e più famosi abbiamo Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli. Il poema ariostesco diviene una sorta di palcoscenico grazie al quale mostrare le proprie abilità di *editor* e attraverso il quale divulgare un preciso modello letterario e morale.

L'evoluzione della transcodificazione figurativa del *Furioso* mostra come con il passare del tempo le immagini siano sempre più curate, divengano sempre più ricercate e acquistino uno spazio sempre più rilevante all'interno dell'oggetto libro. A questo incremento delle immagini (si passa infatti da edizioni caratterizzate da poche immagini generiche a corredi illustrativi pensati appositamente per l'opera) e affinamento delle tecniche di realizzazione, coincide un ampliamento dei materiali paratestuali che veicolano un messaggio preciso e influiscono in maniera decisiva sulla ricezione dell'opera.

---

<sup>142</sup> Cfr. F. Caneparo, «Dove incomincian l'istorie». *L'Orlando furioso, le arti e la definizione del canone letterario*, cit., pp. 109-117 e G. Pedullà, *Paladini d'argilla. Il Furioso sulle maioliche istoriate e la sfida figurativa di Ariosto*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, cit., pp. 79-95 (una versione più breve è in S. Luzzato e G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2 *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, vol. II, pp. 19-30 con il titolo *Paladini d'argilla: Ariosto sulle ceramiche*).

<sup>143</sup> Cfr. F. Caneparo, *Di molte figure adornato: l'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, cit.

L'edizione Zoppino (1530 e poi 1536) segna sicuramente un punto imprescindibile nella storia delle edizioni illustrate del *Furioso*, anche se non tanto per quanto riguarda la parte critico-esegetica, affidata, come abbiamo già detto nel paragrafo dedicato alla tradizione iconografica del poema, a Marco Guazzo che si occupa delle *Notazioni*. La prima edizione che inserisce le allegorie, elemento paratestuale che fornisce un'interpretazione morale all'episodio, è l'edizione Giolito 1542.

Come ricorda Bolzoni in *Il lettore creativo*, l'esegesi allegorica è importante nel processo di ricezione in quanto «istituzionalizza e esaspera il ruolo attivo del lettore, rende dunque evidente – attraverso una specie di sovrappiù, magari per eccesso – la natura del processo ermeneutico». <sup>144</sup> Si viene a creare un gioco, uno scambio fecondo tra immagine e parola, tra immagine effettiva e immagine mentale. L'esegesi allegorica, infatti, contribuisce alla «creazione di immagini mentali, in cui concetti astratti trovano una rappresentazione sensibile». <sup>145</sup>

La funzione delle interpretazioni allegoriche è rilevante per il loro ruolo nel processo di “canonizzazione”. Sarebbe, infatti, riduttivo considerare l'esegesi allegorica semplicemente come strumento atto a eliminare o neutralizzare le parti più suscettibili di critiche, problematiche, che potrebbero essere sottoposte a un giudizio negativo. Nelle edizioni Giolito e Valvassori, ad esempio, le allegorie non svolgono questo compito di giustificazione e di legittimazione del poema che potrebbe essere considerato non aderente ai principi che regolano il canone epico, ma rispondono a un criterio di promozione del poema, come gli altri elementi paratestuali, secondo quanto dichiarato nelle lettere proemiali: Giolito ne vuole fare il classico della modernità sia per quanto riguarda il “packaging” esterno che il contenuto, Valvassori, invece, ne fa un compendio dei valori della cristianità.

Nella lettera di dedica di Giolito al Delfino di Francia (ricordiamo che nell'edizione Giolito le lettere proemiali sono due: una scritta da Giolito, indirizzata al Delfino di Francia, Enrico di Valois, e una scritta da Ludovico Dolce e indirizzata ai lettori) il poema di Ariosto viene descritto come un'opera che ha saputo superare la «bassezza dei romanzi» con la bellezza dello stile e che ha permesso alla composizione eroica di raggiungere la vette della perfezione:

Il che onde avenga, di quanti nella lingua volgare hanno a loro scritti alcun bello et onorato nome lasciato, niuno ve n'ha, che secondo il comun giuditio, al tanto eccellente, quanto mirabile Messer Lodovico Ariosto preferire si debba. Il quale la bassezza de romanzi ha con l'ali

---

<sup>144</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p. 28.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 29.

del suo raro et felice ingegno a tanta altezza recata, che per avventura a più sublime segno il gran Virgilio non recò l'arme d'Enea. Perciochè egli nel suo Orlando con bellezza di stile incomparabile ha dimostrato quanto d'arte et di perfetto giudizio in alta et eroica compositione dimostrare si possa.<sup>146</sup>

Il poema però non assolve solo il compito di perfezione stilistica, ma anche morale: l'opera, in cui vi sono «depinti» i buoni e i cattivi esempi, ha il compito di guida, indicando le azioni da evitare in quanto conducono in errore<sup>147</sup> e quelle invece da osservare e accogliere, chiavi d'accesso a una vita virtuosa.

Giolito, che punta all'assimilazione, all'affiliazione del *Furioso* ai classici dell'antichità, deve fare del *Furioso* un poema perfetto da tutti i punti di vista e, per questo, deve assicurarne la funzione didattica. L'editore, che sottolinea il suo impegno nella cura dell'edizione («non senza infinita mia fatica et spesa in bella et corretta et comoda forma ridotta»), ci descrive un poema che ha raggiunto l'eccellenza a livello della forma, del contenuto e dell'aspetto materiale. Bellezza della forma e “bellezza etica” arrivano a fondersi.

L'etica promossa dall'edizione è orientata, connotata in maniera precisa, secondo una morale laica legata alla corte,<sup>148</sup> come sottolineato da Lo Rito:

E se nella *Dedica* Giolito la caratterizza secondo il canone epico, riferendola in prima istanza al principe, Dolce, nelle sue allegorie, la determina come etica di corte: affronta temi che riguardano il consorzio civile, secondo modalità che riecheggiano la precedente trattatistica di genere; attribuisce ai personaggi ariosteschi vizi e virtù socialmente

---

<sup>146</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. A2r.

Si riporta la trascrizione che si può consultare on line sul sito [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)

<sup>147</sup> «Errore», vocabolo particolarmente ricco, che non è disgiunto da «errare», quell'errare del cavaliere, quel vagare motivato dalla *quête*, dall'ossessione per l'oggetto del desiderio, che porta il personaggio alla perdizione, allo smarrimento non solo fisico, ma anche morale, all'errore. Vd., ad esempio, Gianni Celati, *Introduzione* a Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2009. D'altronde è lo stesso Ariosto che ci avverte dell'imperfezione dell'uomo, del suo giudizio che non è esente dall'errore: «ecco il giudizio uman come spesso erra!» (*Orlando furioso*, I, VII, 2).

<sup>148</sup> Per l'idea di una morale laica, di una “sapienza civile” che codifica e ripensa modernamente le categorie etiche, a partire anche dagli antichi, secondo quella famosa battuta di Aretino “anticamente moderni e modernamente antichi” sono fondamentali gli studi di Amedeo Quondam, tra i quali qui ci limitiamo a indicare A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007; Id., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Mulino, 2010; Id., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Mulino, 2013. Per un excursus sulle “immagini” dei modelli morali tra Cinquecento e Seicento, come ad esempio l'immagine ideale della corte, proposte dai moralisti classici, da Machiavelli a Pascal, da Montaigne a Gracián, da Burton a Torquato Accetto, da La Rochefoucauld a La Bruyère, cfr. G. Macchia, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère* (1961), Adelphi, 1988 e lo stesso Quondam, *La virtù dipinta in castello*, in *Rinascimento e classicismi*, cit., pp. 34-60 e del volume *La forma del vivere*, cit., le pagine dedicate alle *Tipologie della Biblioteca morale*, in particolare le pp. 93-95 passim. Da ultimo A. Quondam, *Per un Atlante della Virtù*, in Luca Romagnoli (a cura di), *Studi in onore di Emanuele Paratore. Spunti di ricerca per un mondo che cambia*, Roma, Edigeo, 2016, pp. 1247-1256.

connotati (cortesia, lealtà, prudenza, avarizia, ingratitudine, ecc.) ed elegge a suo campione Ruggiero.<sup>149</sup>

La studiosa<sup>150</sup> ci fa notare che anche altri personaggi hanno un ruolo allegorico morale importante, ma sembra quasi che a loro siano affidate solo delle frazioni, delle parti di quella virtù totale, completa, integra, incarnata dall'eroe cortigiano per eccellenza, Ruggiero, che si trova a intraprendere un cammino iniziatico che, dopo varie cadute, lo conduce alla virtù. Nelle allegorie Orlando diviene simbolo della virtù,<sup>151</sup> Rinaldo della prudenza,<sup>152</sup> Grifone del valore,<sup>153</sup> ma Ruggiero rappresenta la fede, la cortesia, la virtù di un perfetto cavaliere.<sup>154</sup> La differenza tra la virtù di Ruggiero e quella di Orlando qui sembra risiedere nella scelta di staccarsi dal sentimento dell'amore. Se Ruggiero sceglie la logica della ragione, facendo prevalere il sentimento dell'obbligo verso Leone sul sentimento verso Bradamante, Orlando sembra essere mosso, anche nelle prodezze compiute, proprio dalla forza dell'amore verso l'amata Angelica. Se insomma in Orlando sembra essere proprio l'amore il motore propulsore delle azioni che lo portano alla dimostrazione della virtù, in Ruggiero, al contrario, è la capacità di metterlo da parte.

In questi tre cavalieri la virtù che li caratterizza rientra nella sfera delle qualità del guerriero. Importante il tipo di virtù che invece è riservata a Ruggiero, cavaliere perfetto che non coincide con un perfetto uomo di guerra, ma con un uomo dotato di virtù morali, capace di abbandonare l'amore lascivo, dissoluto, quello sottomesso agli istinti, per abbracciare la ragione.

Due sono i momenti che caratterizzano questa «esperienza ascensionale» che rimane pur sempre «interamente mondana»,<sup>155</sup> dal basso dell'errore all'alto della virtù: abbiamo le varie tappe di formazione e poi quelle che sanciscono, sigillano l'*homo virtuosus* Ruggiero. La tappa iniziale di questo iter è l'episodio allegorico del canto VI, in cui Ruggiero, prima di

---

<sup>149</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando Furioso*, in *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 214.

<sup>150</sup> *Ivi*, pp. 214-215.

<sup>151</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 53v. Allegoria canto XII: «In Orlando, di cui si descrivono alcune rare prodezze da lui ricercando Angelica dimostrate, comprendesi oltre le amorse punture, dalle quali era l'amante sollecitato, la virtù di sommo e perfetto cavaliere». Si riporta la trascrizione di questa allegoria dell'edizione Giolito (e di tutte quelle che citerò) e di quelle di Valvassori 1553 e Valgrisi 1556 come sul sito [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)

<sup>152</sup> *Ivi*, c. 166v. Allegoria canto XXXI: «In questo trentesimoprimo in Rinaldo, che la notte, assaltando i Mori, in brevissimo spazio gli rompe, altro non si contiene che la prudenza di buono e valoroso capitano».

<sup>153</sup> *Ivi*, c. 80r. Allegoria canto XVII: «In Grifone si dimostra il valore di perfetto cavalliero».

<sup>154</sup> *Ivi*, c. 245r. Allegoria canto XLV: «In questo quarantesimoquinto in Ruggiero, nel quale ebbe più poter l'obbligo che egli aveva a Leone che l'amore che egli portava a Bradamante, descrivesi pure la virtù di perfetto cavalliero».

<sup>155</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando Furioso*, cit., p. 215.

avere accesso alla virtù, viene ostacolato dai vizi. Eppure Ruggiero era stato avvertito da Astolfo e forte delle parole del cavaliere che aveva subito il fascino conturbante e alienante di Alcina e le conseguenze di questo abbandonarsi alla sensualità, con la trasformazione in albero, avrebbe dovuto resistere. L'uomo non può non esperire il tralignamento morale, lasciarsi intrappolare nella rete della lussuria e della lascivia, ma l'intervento della grazia divina può ripristinare lo stato precedente di ragione, ormai annichilito dal vizio:

In questo settimo per Erifilla, interpretata porta di lite, si comprende che rade volte senza impedimenti e travagli l'uomo può conseguire gli amorosi disider. E per Ruggiero, dato in potere di Alcina e poi liberato per virtù dell'anello, postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che a trarci dalla servitù amorosa e dal vizio, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della sola ragione, ritornata in noi per somma e speciale grazia e non per consiglio o avvedimento che sia in noi<sup>156</sup>.

L'accesso alla virtù è preclusa a chi non risponde al diktat della ragione: è la ragione, per mezzo dell'intervento risolutivo della grazia, a poter spezzare le catene del vizio e dell'amore insano che schiavizza l'uomo fino a fargli perdere la propria identità:

In questo ottavo per Ruggiero, che, vinti i ministri di Alcina, se ne va a Logistilla, si comprende l'uomo, superati gli assalti dell'appetito, ritrarsi alla vita virtuosa.<sup>157</sup>

L'uomo, una volta iniziato il viaggio verso la virtù, non è immune da altre cadute, da altri errori: la strada di Ruggiero non è lineare, non va dal basso verso l'alto, bensì prevede più volte il ritornare indietro, per poi però proseguire sempre avanti fino al raggiungimento della vetta. Ogni volta che rientra in gioco l'amore sensuale o, comunque, ogni qualvolta ci si affida ciecamente ai sensi, mettendo da parte la ragione, si torna a smarrirsi, ad errare.

Ruggiero cade di nuovo in errore facendosi trasportare dalla bellezza sensuale di Angelica, come si legge nell'allegoria X:

[...] Nella persona di Logistilla si loda la virtù, alla quale essendo rivolto Ruggiero, dopo l'onorata impresa della liberazione di Angelica cade un'altra fiata nel vizio, a lei l'onestà in premio della sua fatica levar volendo.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 29r. Allegoria canto VII.

<sup>157</sup> *Ivi*, c. 33r. Allegoria canto VIII.

<sup>158</sup> *Ivi*, c. 43r. Allegoria canto X.

E di nuovo si lascia ingannare dai sensi quando, credendo di vedere Bramante, entra nel labirinto incantato di Atlante. Lasciarsi guidare solo dalla conoscenza sensibile, senza accurate riflessioni razionali, porta all'errore:

In questo undecimo per Ruggiero, che, credendosi di difender l'amata Bradamante, incorre nell'incantato labirinto di Atlante, comprendesi l'uomo, il quale con poca considerazione si move a seguir quel che il senso gli dimostra, incorrere in varii e non pensati errori, dai quali poi non se ne sa dipartire.<sup>159</sup>

Questo percorso di formazione dura circa fino a metà dell'opera.<sup>160</sup> L'allegoria che segna il passaggio da questa fase a quella di consolidamento della figura dell'eroe virtuoso è quella del canto XXII: il compito di chiudere la prima parte per annunciarne la seconda, è affidato a un oggetto magico.

Già in precedenza un oggetto magico, l'anello offerto da Melissa, lo aveva salvato dall'inganno di Alcina ed ora è di nuovo un oggetto magico, lo scudo di Atlante, a permettere il passaggio alla fase successiva.

[...] Per Ruggiero che getta lo scudo nel pozzo, per l'incanto del quale era rimasto vincitore di Guidon Selvaggio e degli altri, si denota l'uomo dover cercare col mezzo della virtù e non della fraude divenir famoso<sup>161</sup>.

La prima differenza evidente è che se l'anello magico viene offerto a Ruggiero che lo accetta e si salva, qui abbiamo invece il rifiuto dell'oggetto magico, che viene gettato nel pozzo. Ruggiero, che ha vinto Guidon Selvaggio, grazie allo strumento magico, sa, infatti, che è il momento di abbandonare le forme di aiuto per affidarsi completamente alla ragione, di guadagnarsi la fama a cui è destinato senza altri mezzi se non quello della virtù, di lasciare la via dell'inganno per accedere pienamente alla *virtus*. Il gesto di Ruggiero, come sottolineato anche da Lo Rito,<sup>162</sup> quello di gettare lo scudo nel pozzo, è un dire addio a qualcosa di fallace,

---

<sup>159</sup> *Ivi*, c. 49r. Allegoria canto XI.

<sup>160</sup> Sul percorso di formazione di Ruggiero, cfr. almeno M. Santoro, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, S. Zatti, *Epos, romance, novel: conflitto di codici e trasformazione di «genere»*, in U. M. Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 135-159; F. Sberlati, *Magnanimi guerrieri. Modelli epici nel Furioso*, in A. Canova e P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, pp. 453-473; L. Ferraro, *Percorsi e ruoli che si intrecciano nel Furioso: Ruggiero e Bradamante*, in «Chroniques italiennes» web 30, 2, 2015, pp. 26-46.

<sup>161</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 114 r. Allegoria canto XXII.

<sup>162</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 216.

per poter attingere alla verità ed è un dire addio alla fase della formazione dove gli oggetti magici avevano dominato gli eventi.

Dolce, da questo momento, nelle allegorie, seleziona solo gli episodi coerenti con la scelta di Ruggiero. Se nella prima parte, quasi tutte le azioni del personaggio entrano nelle allegorie, nella seconda parte prevale il principio selettivo. Vengono lasciate fuori ad esempio, le liti che avvengono nel campo saraceno (canto XXVI, dalla stanza 91; canto XXX, dalla stanza 19), che potrebbero essere interpretate come un nuovo distoglimento di Ruggiero dalla vita virtuosa, ma anche l'episodio che coinvolge il nuovo personaggio del tiranno Marganorre. Non deve sembrare strano o incoerente il fatto che venga omissis l'episodio del tirannicidio, perché comunque non avrebbe aggiunto nulla al percorso che sta facendo Ruggiero, finalizzato al raggiungimento dello status di virtuoso. Ruggiero, infatti, deve essere un perfetto cortigiano e secondo il modello di Castiglione, il tirannicidio non fa parte della sfera di azioni del cortigiano.<sup>163</sup>

Altri passi che pur avrebbero delineato positivamente la figura di Ruggiero, vengono eliminati, ma sempre per coerenza. In effetti alcuni episodi avrebbero contribuito a costruire la figura di un Ruggiero perfetto guerriero o principe, ma qui l'obiettivo è quello di fare di Ruggiero un perfetto uomo di corte. Viene solo accennata la rivelazione dei natali cristiani (XXXVI, 59-66), non ci si interessa alle vittorie riportate fiancheggiando i Bulgari, non ci si occupa del matrimonio con Bradamante, ma ci si sofferma sul fatto che Ruggiero, da perfetto cavaliere, metta al primo posto l'obbligo che aveva nei confronti di Leone, nonostante l'amore che provava per Bradamante. Si legga l'allegoria al canto XLV:

In questo quarantesimoquinto in Ruggiero, nel quale ebbe più poter  
l'obbligo che egli aveva a Leone che l'amore che egli portava a

---

<sup>163</sup> B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di B. Maier, Utet, Torino, 1973, p. 133: «Per lo medesimo modo della cortegiania Platone formò Dione Siracusano; ed avendo poi trovato quel Dionisio tiranno come un libro tutto pieno di mende e d'errori e più presto bisognoso d'una universal litura che di mutazione e correzione alcuna, per non esser possibile levargli quella tintura della tirannide [...] non volse operarvi i modi della cortegiania, parendogli che dovessero esser tutti indarno. Il che ancora deve fare il nostro cortegiano, se per sorte si ritrova a servizio di principe di così mala natura [...]; perché in tal caso deve levarsi da quella servitù, per non portar biasimo delle male opere del suo signore, e per non sentir quella noia che senton tutti i boni che servono ai mali». Il passo ricalcato su Plutarco, *Che al filosofo conviene più che ad altri discorrere co' Principi [...]*, è famoso perché il tema della figura del tiranno è un tema centrale nella riflessione del pensiero politico e nella trattatistica sul comportamento e diventa un tema tipico dalla tradizione giuridico-umanista in poi, fino a Machiavelli e Guicciardini, oltre al già citato Castiglione che Ariosto indica nelle *Satire* come il «formator del cortigiano» e che, peraltro, è fonte particolarmente rilevante proprio in tutto il canto XXXVII dell'*Orlando furioso*. Per Castiglione sono imprescindibili i tre volumi dell'edizione di *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2016: vol. I *La prima edizione*, vol. II *Il manoscritto di tipografia*, vol. III *L'autore (e i suoi copisti), l'editor, il tipografo*. Sulle comuni concordanze, tra Machiavelli e Castiglione, della prospettiva morale si veda M.C. Figorilli, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, premessa di G. Ferroni, Napoli, Liguori, 2006.

Bradamante, descrivesi pure la virtù di perfetto cavalliero. In Bradamante altro non si comprende che un casto e sincero amore.<sup>164</sup>

Inoltre, parlando della morte di Rodomonte, sulla quale si conclude il *Furioso*, non si fa riferimento al nostro eroe. Tra i momenti importanti che invece entrano nelle allegorie troviamo la fedeltà che Ruggiero mostra verso il suo re, che non viene abbandonato in un momento di fortuna avversa, nonostante l'amore del cavaliere per Bradamante (allegoria canto XXXVIII: «In questo trentesimottavo per Ruggiero, il quale, ancora che amasse Bradamante, non perciò nell'avversa fortuna volle abbandonare il suo re, contiensi la fede di ottimo cavalliero»)<sup>165</sup> e il valore della cortesia che viene dimostrata grazie all'episodio della liberazione di Ricciardetto:

In questo ventesimoquinto nella persona di Ruggiero, che così volentieri si muove alla liberazione del non conosciuto giovane, si dinota la cortesia di valoroso cavaliere. E nel fine, dove egli scrivendo a Bradamante le dimostra la necessità che lo stringe per qualche giorno all'aiuto del suo re, tolto lo assedio del quale le promette il ritorno, si dimostra in animo generoso dover sempre maggior forza avere il debito, che l'amore e l'utile di se medesimo.<sup>166</sup>

La liberalità, la cortesia sono parole chiavi immancabili nella figurazione del perfetto cortigiano anche quando questa immagine è oramai svanita e se ne delineano soltanto le "ombre" e i vizi, quella corte della rappresentazione di Castiglione non può più essere quella di Tasso anche se il lessico è lo stesso, oppure appartiene alla stessa costellazione semantica. Non è un caso che il Forestiero Napolitano, dietro cui si cela sempre nei dialoghi l'autore stesso, esalta il tacere, il silenzio e considera non più la grazia come «regula universalissima» che informa il saper stare al mondo, il saper vivere, ma la prudenza e la dissimulazione, l'«infingimento»:

F.N. [...] così la prudenza è seguita da le virtù de i costumi, de le quali è lume e guida e quasi imperatrice.

G.M. Ma forse non si mostreranno, quantunque siano sempre dove è la prudenza.

F.N. Non tutte egualmente né sempre si manifestano, ma sí come ne le pitture con l'ombre s'accennano alcune parti lontane, altre sono da' colori più vivamente espresse, così avverrà parimente de le virtù, che sono con la prudenza: perciocché la fortezza e la magnanimità e

---

<sup>164</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 245r. Allegoria canto XLV.

<sup>165</sup> *Ivi*, c. 204 v. Allegoria canto XXXVIII.

<sup>166</sup> *Ivi*, c. 132r. Allegoria canto XXV.



alcun'altre si veggono adombrate e paiono quasi di lontano discoprirsi; ma la magnificenza, la liberalità e quella che si chiama cortesia con proprio nome e la modestia è dipinta con i più fini colori ch'abbia l'artificio del cortigiano, anzi viva più tosto: parimente le virtù del conversare, io dico la verità, l'affabilità e la piacevolezza.

G.M. Io veggio non solo il disegno, ma l'immagine del cortigiano e 'l ritratto già colorito. E se l'altro del Castiglione fu per quella età ne la qual fu scritto, assai caro dovrà essere il vostro in questi tempi. In cui l'infinger è una delle maggior virtù.<sup>167</sup>

Non ci stupisce la scelta equilibrata di Ruggiero, di fedeltà al proprio signore: il controllo, anzi l'autocontrollo, è qualità del cortigiano, infatti, per usare le parole di La Bruyère, «un homme qui sait la Cour, est maître de son geste, de ses yeux, et de son visage».<sup>168</sup>

Se da una parte viene promossa una morale laica, quella della corte, che si realizza nel personaggio di Ruggiero, su una strada tutta mondana che ha come fine il raggiungimento della fama, dall'altra non si può non considerare l'importanza dell'azione della grazia divina, senza la quale Ruggiero non avrebbe potuto portare a compimento il proprio percorso di ascesa. Il cavaliere, infatti, non è un uomo qualsiasi, ma fa parte della schiera dei prescelti e l'episodio del battesimo, interpretato come la grazia divina che conduce a sé gli animi dei suoi eletti, ce lo conferma. È l'allegoria del canto XLI a segnare questa fase di conferma dello status raggiunto da Ruggiero, battezzato da un eremita:

In questo quarantesimoprimo per Ruggiero, il quale, caduto nell'onde e miracolosamente giunto al lito, capita alle mani d'uno eremita, che gli dà battesimo, dimostrasi la grandezza della grazia del Signore, che per vari mezzi tira a sé gli animi dei suoi eletti.<sup>169</sup>

Viene delineato quindi il ritratto di un uomo virtuoso, non un uomo d'armi, che ha saputo gradualmente superare l'attrazione delle passioni, per accogliere una vita virtuosa, guidata dalla ragione, grazie all'intervento della grazia divina, che viene inserito in una cornice precisa, quella della corte come consorzio civile.

---

<sup>167</sup> G.M. è Giovanlorenzo Malpiglio al quale il dialogo è intestato; cfr. T. Tasso, *Il Malpiglio ovvero de la corte*, in Id., *Dialoghi*, a cura di B. Basile, Milano, Mursia, 1991, pp. 176-177. Sul *Malpiglio* e sulla trasformazioni delle categorie, delle parole chiavi del Rinascimento, di un cortigiano che somiglia sempre di più alla figura del consigliere e del "secretario" si veda F. Calitti, *Lessico della Corte (Accortezza-Prudenza sub vocem)*, in *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, a cura di F. Calitti, introduzione di A. Quondam, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 185-186 e *Il Malpiglio* tassiano alle pp. 1285-1307.

<sup>168</sup> J. de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999, Chap. VIII, *De la Cour*, p. 318.

<sup>169</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 218v. Allegoria canto XLI.

Nelle allegorie, Dolce costruisce in maniera puntuale il personaggio di Ruggiero, associato a determinati valori, quali la cortesia, la fedeltà, l'obbligo, omettendo l'episodio in cui viene incoronato re dei Bulgari (canto XLVI):

In questo quarantesimosesto e ultimo canto contiensi la cortesia di Leone, il quale, per non lasciar perir Ruggiero, l'amore che portava a Bradamante posponendo, vinse i propri desideri. Nel fine contiensi l'audacia e la morte di Rodomonte, in quella imitazion di Virgilio il dotto Ariosto la sua colta e leggiadra opera terminando.<sup>170</sup>

Non si tratta di una scelta casuale, ma è coerente con la linea programmatica di Dolce che non vuole costruire, infatti, «l'immagine del principe virtuoso, ma del cortigiano».<sup>171</sup>

### 1.2.1 Le allegorie dell'edizione Valvassori (1553)

Le allegorie di Valvassori sono, invece, impregnate di principi legati a un programma etico differente. Anche in questo caso la lettera proemiale è un valido strumento d'indagine: l'*Orlando furioso* viene letto in chiave fortemente cristiana. Ci viene detto che Ariosto, con il suo poema, scritto in lingua volgare, ha saputo superare gli esempi di Virgilio e di Omero. Nell'opera, infatti, non si trova più un nugolo di dei, coinvolti in atti deplorabili, lascivi, immorali. Si avrà, invece, un unico Dio eterno, giusto e immutabile che governa le cose umane, saranno esposti i peccati che saranno puniti, si vedrà il principe legittimo che sarà innalzato e l'empio tiranno che verrà fatto arretrare, si assisterà alla transitorietà delle allegrezze umane e alla persistenza delle miserie. Ariosto viene definito il poeta cristiano che con le sue infinite moralità agevola «l'erto sentiero de' sacri misteri». E alcune di queste «moralità», per evitare quasi che sfuggano al lettore, sono raccolte dall'allegorizzatore al principio di ogni canto:

Questo così fatto pericolo m'induce à credere, che di quanti si sono ritrovati perfetti poeti, così ne gli antichi secoli, come à nostri, di niuno vè ne abbia, che al divino messor Lodovico Ariosto preferir si debba. Il quale in questa nostra lingua volgare ha col suo *Orlando furioso* rilevata l'eroica compositione à tanta altezza, à quanta giamà s'alzasse per Virgilio, et Omero nella lor favella. Né però qui si legge la moltitudine de' Dii, né la loro discordia; non gli adulterii, né gli scelerati lor congiungimenti, che non senza gran rossore si potrebbero dir' etiandio de gli animali irragionevoli. Ma qui un solo Iddio, eterno, giusto, et

---

<sup>170</sup> *Ivi*, c. 251v. Allegoria canto XLVI.

<sup>171</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 217.

immutabile con perpetua provvidenza dispone et governa le cose umane. Qui si castigano i commessi peccati, et si guiderdonano i beni, qui è innalzato il legittimo prencipe, et l'empio tiranno è posto al fondo; qui si vede, quanto siano brevi l'umane allegrezze, et infinite le miserie. Et in brieve, qui appariscono innanzi à gli occhi le virtù tanto illustri, et in tal maniera fulminati i vitii, che niuno filosofo, non che altro poeta meglio insegna, o esprime quel che per noi seguitar et fuggir si debba in questa vita mortale. Ricorrete dunque alla mirabile dottrina di questo gran poeta cristiano, che vi so ben dire, ch'egli vi agevolerà l'erto sentiero de' sacri misteri sollevandovi con infinite sue moralità, che voi stessi potrete adunar, come quelle ch'io vi afferisco al principio d'ogni ca[n]to.<sup>172</sup>

Il poema viene descritto quasi come una giustapposizione di immagini, di rappresentazioni, di ritratti di vizi e virtù («qui appariscono innanzi à gli occhi le virtù tanto illustri, et in tal maniera fulminati i vitii»). Si tratta di un'opera che fonde l'aspetto visivo, perché capace di porre i vari episodi di fronte agli occhi del lettore favorendo l'illusione di realtà, e quello morale, perché il fine di questa rappresentazione è mostrare «quel che per noi seguitar et fuggir si debba in questa vita mortale».

Rispetto alle allegorie di Giolito, qui abbiamo più episodi allegorizzati, ma non tutti perché un'interpretazione allegorica dell'intero poema sarebbe stata una forzatura: «Perché, sì come col solo vomero si fente la terra, et pur vi sono necessarie ancora l'altre membra dell'aratro, così fra le cose che si descrivono, alcune importano moralità, et molte altre s'interpongono per continuar la favolosa narratione».<sup>173</sup>

L'opportunità dell'allegorizzazione parziale del poema viene giustificata da Valvassori facendo ricorso all'*auctoritas* di Omero, Virgilio, Ficino, che riprende le parole di Agostino, utilizzate anche da Tasso nelle *Lettere poetiche*:

Io non credo che sia necessario che l'allegoria corrisponda in ogni particella al senso letterale; peroché nissuna tale allegoria si vede, né pur le platonice, che son le più esatte. In Omero et in Virgilio solo in alcun libro si trova l'allegoria. E Marsilio Ficino sopra il Convivio riferisce queste parole di santo Agostino: «*Non omnia quae in figuris finguntur, significare aliquid putanda sunt; multa enim propter illa, quae significant, ordinis et connexionis gratia adiuncta sunt. Solo vomere terra proscinditur; sed ut hoc fieri possit, coetera quoque huic aratri membra iunguntur*». La quale opinione egli approva. Sì che, quando anco i due cavalieri non significassero, non crederei ch'importasse molto: pur meglio sarà che significhino; ma io non so

---

<sup>172</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 2v.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

trovar cosa che s'adatti. Vostra Signoria e 'l signor Flaminio mi faran favore a pensarci.<sup>174</sup>

Rispetto a Valvassori, agli antipodi si pone Gioseffo Bononome che nella sua *Allegoria sopra il Furioso*, asserisce di non credere nell'utilità della parziale interpretazione allegorica del poema, legata solo a singoli episodi:

Vedesi, che alcuni da alcune parti del Poema hanno voluto trarre allegorie: ma parmi, che habbiano fatto come chi, mettendosi a giudicare una statua, riguarda in esso qualche membro, o qualche linea sola, ma non considera tutto il corpo.<sup>175</sup>

Giuseppina Fumagalli, parlando dell'edizione De Franceschi 1584, ci ricorda le motivazioni che avevano spinto Bononome a lanciarsi nell'impresa di un'allegoria generale del Poema.

A differenza delle altre edizioni in cui è premessa a ciascun canto la sua brava allegoria, qui un'allegoria più generale precede tutto il Poema e vuole abbracciarlo con largo sguardo. È opera di Gioseffo Bononome, che spaventato dalla facilità con cui l'orecchio dei più ascolta il numero del canto e la vaghezza dello stile ariosteo, in cui gli ardori, le passioni dell'animo, gli appetiti sfrenati sono con pronte parole ritratti e coloriti, premette al pericoloso Poema questa sua onesta fatica per stornarne i malvagi effetti.<sup>176</sup>

Le allegorie di Valvassori, hanno, invece, nonostante la differente etica promossa, uno stretto legame con quelle di Giolito: sicuramente Valvassori conosce l'edizione giolitina e alcune riprese letterali lo dimostrano. Inoltre, tutti gli episodi scelti da Dolce sono anche in Valvassori, eccetto quelli selezionati per il canto XII. Nelle ottave 66-85 vengono raccontate le imprese di Orlando per la sua amata Angelica, «le fatiche e gli affanni che sostenne/ nel gran disio, di che a fin mai non venne» (canto XII, 66, vv. 7-8). Per Dolce rappresentano la «fatica d'amore e virtù del perfetto cavaliere»;<sup>177</sup> Valvassori invece non se ne cura. La motivazione di questa omissione importante (dobbiamo tener presente che il racconto delle imprese occupa

---

<sup>174</sup> T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda editore, 1995: lettera XLVIII a Scipione Gonzaga, pp. 466-467.

<sup>175</sup> G. Bononome, *Allegoria di Gioseffo Bononome sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, in Venetia, appresso Francesco de Franceschi senese e compagni, 1584.

<sup>176</sup> G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso*, Ferrara, in «Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria», 20, 1912, pp. 175-176.

<sup>177</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 53v.

quasi tutto il canto) risiede nell'allegoresi dell'episodio in cui Ruggiero sconfigge la gigantessa Erifilla, ma non la uccide (canto VII). Valvassori spiega, infatti, che la liberalità, se praticata per amore, non è da considerarsi virtù perfetta, quindi le imprese di Orlando non possono essere interpretate, come nell'allegoria di Dolce, «virtù di sommo e perfetto cavaliere» in quanto compiute per amore e possono condurre all'eccesso, alla dissipazione.

Molto spesso, poi, Valvassori fa riferimento all'allegoria di Giolito, ma opera un'*amplificatio* sviluppando i segmenti interpretativi avviati da Dolce, come accade per l'allegoria del canto IV. L'anello magico con cui Bradamante arresta gli inganni del castello di Atlante è per Giolito simbolo della virtù che, unita alla ragione, sconfigge le insidie. Valvassori, al contrario, fornisce un'immagine più complessa e dettagliata: fa dell'anello il perno intorno a cui costruire l'intera allegoria. I rapimenti di Atlante sono visti, infatti, come immagine dell'appetito carnale che priva gli uomini del libero arbitrio; le grandi ali di diverso colore dell'ippogrifo<sup>178</sup> come immagine della violenza degli appetiti e la vanità dei desideri; le olle, vasi dai quali fuoriesce fumo, come immagine delle perturbazioni dell'animo e delle passioni che obnubilano la mente. Le passioni, i desideri carnali che infiammano l'animo portano l'uomo a diventarne schiavo.

In questo caso le allegorie adempiono la loro funzione apologetica, difendendo il poema dall'accusa di eccesso di meraviglioso e di trasgressione del principio di verosimiglianza. Se Giolito raggira la presenza della magia, omettendone gli episodi nei quali maggiormente si manifesta, Valvassori sceglie di giustificarli con un'interpretazione allegorica che ha come base una morale cristiana. In questo modo non solo legittima l'intero episodio magico, ma ha anche la possibilità di recuperare dei dettagli dell'episodio per piegarli a un determinato fine morale. Dolce, ad esempio, omette il rito di Melissa al canto III: seleziona l'episodio che coinvolge Bradamante e Melissa nella grotta di Merlino, in quanto motivo encomiastico e neutralizza la figura di Melissa, assimilandola ad Anchise che mette a conoscenza Enea del destino dei suoi discendenti:

In questo terzo canto a imitazione di Virgilio in persona di Melissa, la quale dimostra a Bradamante i suoi discendenti, si descrivono le laudi della Illustrissima Casa di Este.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Sulla complessità di significati legati alla figura dell'ippogrifo nel corso dei secoli cfr. S. Jossa, *Il volo dell'ippogrifo*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 135-145.

<sup>179</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 11v. Allegoria canto III.

Si ricorre, quindi, all'affiliazione del poema ariostesco all'*epos* classico, scelta che permette, peraltro, di proteggere il poema da possibili critiche. Valvassori, dal canto suo, come già detto, fa rientrare la figura della maga nella sfera cristiana: diviene, infatti, la grazia divina, l'ispirazione divina che ci insegna come mortificare gli appetiti:

In Bradamante, che fece orazione, tosto che s'accorse d'esser in luogo sacro, si commendano le persone devote di Dio. In Merlino, che predicava le cose future, si manifesta che gli spiriti talora antivedono quello che hanno di noi statuito i cieli. Nei valorosi discendenti di Ruggiero e Bradamante si dà a vedere che da padri buoni sogliono nascer figli buoni. In Melissa, che conduce Bradamante fuori dell'aspra selva e l'ammaestra, in che modo possa vincer Atlante, s'intende che l'ispirazione divina ci sviluppa d'ogni sollecitudine di questa vita, insegnandone la via di mortificar il nostro appetito. In Bradamante, che simula con Brunello, si dinota che l'ingingere coi simulatori è cosa lodevole.<sup>180</sup>

Nel canto VII, poi, si compie pienamente la figura di Melissa. In Giolito la liberazione dai vizi avviene attraverso l'uso della ragione, dono della grazia divina, rappresentata da Melissa, come già in parte anticipato nel paragrafo precedente:

In questo settimo per Eriphila, interpretata porta di lite, si comprende che rade volte senza impedimenti e travagli l'uomo può conseguire gli amorosi disider. *E per Ruggiero, dato in potere di Alcina e poi liberato per virtù dell'anello, postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che a trarci dalla servitù amorosa e dal vizio, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della sola ragione, ritornata in noi per somma e speciale grazia e non per consiglio o avvedimento che sia in noi.*<sup>181</sup>

Anche in Valvassori la ragione smarrita viene restituita per mezzo della grazia, simboleggiata dalla maga:

In Eriphila, che a' preghi delle due donne è abbattuta da Ruggiero, ma non uccisa, s'intende che la liberalità, usata per instigazione d'amore, non è quella perfetta virtù, che dalle menti spegne in tutto l'avarizia. Per Ruggiero, che passa a l'altra riva e per via alquanto aspra giunge al palazzo d'Alcina, si dimostra come il giovane si rivolge a l'amor vano e dopo alcuni affanni perviene a l'ultime dilettezioni. In Alcina, che per incanto caccia dal cuore di Ruggiero l'amore di Bradamante e l'accende del suo, si vede come la bellezza mortale con la sua vaghezza ne fa

---

<sup>180</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 12v. Allegoria canto III.

<sup>181</sup> Id., *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 29r. Il corsivo è mio. Allegoria canto VII.

dimenticar quella delle cose celesti. Ne' suoni, conviti, pompe e altri solazzi, ne' quali viveva Ruggiero appresso Alcina, comprendesi che l'amore lascivo non nasce né si nutrisca d'altro che di ozio e di molte delicatezze. Nella pena, che sente Bradamante, per aver perso il suo Ruggiero, s'esprime l'immensa grandezza dell'amore divino. *Per l'anello, posto da Melissa nel dito di Ruggiero incantato, onde ne ricupera il conoscimento, s'inferisce che la perduta ragione ci è restituita per grazia e non per accorgimento umano. In Melissa, che prima appare nella forma d'Atlante e poi nella sua propria, si dinota che la divina grazia nel principio opera sotto qualche velo poi, essendo l'oggetto disposto, gli dona di sé piena notizia. Nelle riprensioni di Melissa, che fanno avedersi Ruggiero quanto egli sia sommerso ne' vizii, si contiene il rimordimento di coscienza, venutoci per ispirazione divina, per farne conoscere i nostri falli.*<sup>182</sup>

L'allegoria del canto VII è molto utile per distinguere il programma allegorico dell'edizione Giolito da quello dell'edizione Valvassori. Nell'allegoria valvassoriana ci si concentra molto sulla figura di Bradamante a cui viene associato un amore che è caratterizzato come divino. Il commentatore aggiunge al sentimento che prova Bradamante una valenza che non è assolutamente giustificata da spie seminate nel testo. L'interpretazione è però perfettamente in linea con il progetto esegetico e, nello specifico, anche con questa allegoria. Se l'amore divino, rappresentato da Bradamante, è il punto massimo a cui si deve aspirare, l'amore terreno è condannato, ad esempio tramite l'allegoria che coinvolge Erifilla. Si ricorda, infatti, che il fatto che Ruggiero sconfigga Erifilla, ma non l'uccida, indica che la liberalità, se esercitata per amore, non è quella virtù perfetta che annienta totalmente l'avarizia. E di nuovo nell'allegoria abbiamo altre condanne dell'amore terreno (ad esempio quella della bellezza mortale che con la sua vaghezza fa dimenticare quella delle cose celesti; quella dell'amore tra Ruggiero e Alcina che viene definito come amore lascivo che non nasce, né si nutre di altro se non di ozio e «delicatezze») che ci preparano al sommo amore, quello divino. Questo percorso ascensionale trova una sua degna conclusione con le allegorie che coinvolgono Melissa, immagine della grazia divina, e quindi dell'amore divino, che ridona la ragione a Ruggiero così da fargli prendere «consapevolezza» dei falli compiuti. L'allegoria del canto VII è puntuale nella sua costruzione, volta a far passare un preciso messaggio morale. Giuseppe Iorio, ci dice, infatti, che «presenta una costruzione “ragionata”, progettata come un minuscolo ma coerente “trattatello morale”». <sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 30v. Il corsivo è mio. Allegoria canto VII.

<sup>183</sup> G. Iorio, *Inventio e dispositio nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553)*, in D. Caracciolo, M. Rossi (a cura di), *Le sorti d'Orlando, Illustrazioni e riscritture del Furioso*, cit., p. 49.

A volte, però, le forzature e le spiegazioni dettagliate di Valvassori sfociano in incoerenza: può capitare che una stessa interpretazione allegorica, molto precisa, sia attribuita prima a un episodio e poi a un altro; Dolce, al contrario, restando molte volte su un'allegorizzazione più generica, non rischia di peccare di mancanza di congruenza. Nell'allegoria del canto XV, ad esempio, Dolce interpreta gli strumenti di Astolfo, il corno e il libro, semplicemente come simboli della virtù:

In questo quintodecimo per Astolfo, che col suono del corno, donatogli da Logistilla, fa traboccare il gigante nella propria rete e dipoi con lo ammaestramento del libro occide Orrilo, dinotasi l'uomo col dono della virtù, che udire si fa di lontano, e spaventa il vizio e rende molte volte possibili le cose che paiono impossibili, di facile poter vincere la malignità, la quale di nascosto tesse insidie a i buoni. Nel fine in persona della perfida Origilla si tocca la frode delle femine.<sup>184</sup>

Valvassori è molto più preciso: i due strumenti, insieme a Andronica e Sofrosina, sono allegorie delle quattro virtù cardinali. Il libro, che è l'immagine della Prudenza, il corno della Giustizia, Andronica della Fortezza, Sofrosina della Temperanza, aiutano l'uomo a difendersi dal vizio.

Si veda parte dell'allegoria del canto XV:

Logistilla, che vuole ch' Astolfo se ne vadi accompagnato con una forte armata, per far che Alcina con alcun strano incanto non gli turbi il suo viaggio, significa che l'uomo seguendo la ragione dee ornarsi di virtù morali, acciò che 'l vizio nol distolga. *Andronica e Sofrosina*, che guidano Astolfo, acciò che non vadi nel pelago Boreale, dinotano *la fortezza e la temperanza*, le quali ci assicurano dalle perturbazioni dell'animo. *Il libretto*, donato da Logistilla ad Astolfo, che insegna a riparare agl'incanti e con l'indice dimostra dove ne tratti più indietro o più innanzi, *importa la prudenza*, la quale non è altro che la memoria de' cose passate, intelligenza de' presenti, e provvidenza de' future. *Il corno di così orribil suono*, che fa fuggir ognuno che l'ode, *ci rappresenta la giustizia*, la quale, come si sente, spaventa ogni cuore, per buono ch'egli si sia. Astolfo, che va ad incontrar il crudelissimo gigante, ancora che l'eremita s'ingegni di rimuoverlo co' spaventi, esprime che per niuno pericolo si dobbiamo torzer dal camino della gloria, se bene il propr[i]o affetto, come pauroso, cerca di fuggir l'impresa. Caligorante, che trabocca nella propria rete, dimostra chiaramente, che 'l laccio teso per altri, molte volte piglia quello che lo tende. Che Astolfo, nel azzuffarsi con Orillo, prende ammaestramento dal suo libretto, poi l'uccide con la spada, comprendesi che in ogni

---

<sup>184</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 70r. Allegoria canto XV.



impresa si dee prima consigliarsi prudentemente e poi adoperar le forze.<sup>185</sup>

Ma le virtù cardinali nel poema e nell'allegoria al canto X erano già state rappresentate in Andronica, Sofrosina, Fronesia e Dicilla:

Nelle quattro donne, mandate da Logistilla ad aiutar Ruggiero contra l'essercito d'Alcina, significansi le quattro virtù morali, con le quali l'uomo si ripara dai vizii.<sup>186</sup>

È incoerente, quindi, che nel canto XV, Andronica e Sofrosina continuino a rappresentare la Fortezza e la Temperanza, mentre Fronesia e Dicilla siano "sostituite" dal corno e dal libro. Oltretutto Valvassori, che di solito segue l'ordine degli episodi deciso dall'autore, qui non lo rispetta dando la precedenza all'episodio di Andronica e Sofrosina che guidano Astolfo affinché non navighi da solo nel «pelago Boreale», rispetto a quello del corno, il cui suono orribile spaventa chiunque lo oda. Allegorizzare allo stesso modo una parte del percorso di Ruggiero e di Astolfo potrebbe essere un modo per creare una sorta di legame tra i due personaggi. Siamo di fronte a delle virtù cardinali, che hanno lo stesso compito, quello di evitare la trappola del vizio, che si manifestano in modo diverso a seconda del personaggio. In questo modo, viene assicurato una relazione tra i due personaggi, ma allo stesso tempo le due esperienze e i due percorsi vengono diversificati.

Se nelle allegorie dell'edizione Giolito è possibile ripercorrere l'intento di Dolce attraverso il racconto di un personaggio, Ruggiero, nell'edizione Valvassori lo si può fare attraverso due personaggi, Ruggiero e Astolfo. Astolfo non ha più il ruolo di comparsa affidatogli nelle allegorie di Dolce. Ora diviene protagonista, nelle rappresentazioni morali, insieme con Ruggiero.

Per capire pienamente l'intento perseguito dalle allegorie dell'edizione Valvassori accomunanti Ruggiero e Astolfo, bisogna considerare un'altra opera fondamentale nella costruzione dell'interpretazione morale del *Furioso*. Già nella *Spositione sopra l'Orlando furioso*, infatti, come ci fa notare Claudia Lo Rito,<sup>187</sup> questi due personaggi erano stati elevati a *exempla* di virtù ed è utile analizzare il ruolo che viene dato loro nell'allegoresi di Fornari per l'interpretazione di quella di Valvassori. Anche nella seconda parte della *Spositione* ci si

---

<sup>185</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 71r. Il corsivo è mio. Allegoria canto XV.

<sup>186</sup> Ivi, c. 44r. Allegoria canto X.

<sup>187</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., pp. 218-231.

concentra sull'allegoria delle vicende di Astolfo, accompagnata da altri episodi allegorizzati, la permanenza di Ruggiero sull'isola di Alcina, del suo arrivo al regno di Logistilla, le ottave che si occupano del battesimo di Ruggiero e quattro versi del canto XLIV che chiudono l'interpretazione di Fornari. Nella lettera dell'autore *Agli studiosi lettori* si dice che tra le «fintioni» che con «discernevole occhio» bisogna considerare, ci sono quelle di Ruggiero e Astolfo. Anche in questo caso abbiamo l'idea di storie visualizzabili, valutate però con l'occhio acuto di una mente razionale, senza affidarsi e fidarsi dei sensi fallaci:

Tra le quali fintioni la più degna d'essere con acuto et discernevole occhio considerata, mi par che questa sia, dove di Ruggiero et d'Astolfo insieme et partitamente si ragiona.<sup>188</sup>

Ruggiero, per Fornari, è l'eroe per eccellenza e il paragone con l'eroe classico di Virgilio, Enea, ce lo conferma:

Et primieramente ad imitation di Virgilio finge Ruggiero essere stato trasportato dallo sfrenato cavallo all'isola d'Alcina, come Enea, sospinto da grave et pericolosa rabbia di mare et di venti, pervenne nella libia a Didone; et si come colui per opra di Giunone, così questi per arteficio d'Athlante.<sup>189</sup>

Non stupisce il paragone con Enea, che rientra nella pratica consueta dell'affiliazione all'*epos* classico, come strumento per favorire il processo di canonizzazione. Qui però è importante soffermarsi sul tipo di associazione, non finalizzata a creare un *continuum* letterario, ma morale: non si vuole accostare il *Furioso* all'opera di Virgilio, in quanto due opere letterarie, ma si vuole associare moralmente Enea a Ruggiero.

I due personaggi si ritrovano rispettivamente da Didone e da Alcina, non per loro volontà, ma per quella di Giunone e del mago Atlante. La parte iniziale delle loro vicende si equivale, come si equivale il percorso che devono affrontare, o meglio il fine del loro percorso, ossia il raggiungimento della virtù.

Ruggiero, però, non è l'unico rappresentante della virtù in Fornari, ma anche Astolfo. Parliamo naturalmente di casi di virtù diversi. Ruggiero subisce un processo evolutivo che lo porta alla virtù: dalla giovinezza in cui il vizio, i sensi prevalgono sulla ragione, a una vita virtuosa in cui la parte razionale è finalmente sovrana.

---

<sup>188</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1550, p. 8. Ho agito io sul testo secondo i criteri già scelti ed esposti nell'*Introduzione*.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 10.

All'inizio della sua avventura, si ritrova, infatti, ad abbandonarsi ai sensi nell'isola di Alcina. Il processo di Ruggiero che consiste in questa lotta tra vizio e virtù, sensi e ragione, ci viene spiegato nell'interpretazione del canto VI:

l'huomo nella prima sua giovanezza, conosciuta dalle persone savie la via della virtù et quella del vitio, et come l'una conduce l'huomo al sommo bene, l'altra a perpetua perditione, et che la fine delle dette due vie non mica risponda al principio, si delibera totalmente non donarsi in preda all'appetito, anzi resistergli a tutto suo potere, ma non trovandosi in lui le virtù perfette facilmente gli ha più autorità il desio che la ragione. [...] Et perché alle volte avviene che'l giovane respirando et riponendo tutta la sua speranza in questo fallace bene, alcuno suo parente, o amico gli dimostra o col suo, o con l'altrui essemplio, quanto sia di gran lunga ingannato et lontano da quel sommo diletto che egli più va cercando, di nuovo si delibera a contrastare a tutti gli empiti de vitii che se gli vengano ad opporre per alcun tempo. Et fatta questa deliberatione fa che in tutti i suoi progressi et attioni la ragione preceda il senso et, quasi legato, se'l meni dietro, et disponesi a malgrado di qualunque di pervenire alla forte rocca della virtù.<sup>190</sup>

Dopo questo altalenare tra scelte virtuose e viziose, il cavaliere arriva a una scelta definitiva, a una sorta di purificazione, di redenzione finale, grazie all'intervento della grazia (*Dentro la cella il vecchio accese il fuoco* – canto XLI):

Ridotto Ruggiero in sì santo luogo diviene dalla gratia illuminato, et acceso di fervido et costante amore.

Ora Ruggiero, non più trascinato dalle tentazioni, apprende i misteri della fede e questo suo percorso culmina con il battesimo:

Ove dopo c'ebbe asciutti i panni et capelli, cioè raffrenati et ristretti in un sol desiderio pio i pensieri et voglie sue, si ricredè, et rihebbe tutto, dove prima dimorando dentro il mare del nostro secolo dalle varie percosse et ribattimenti delle tentationi era afflitto et conquassato. Qui adunque impara più adagio, cioè con maggior commodo et tranquillo, gli alti et meravigliosi misteri di nostra fede. Onde ne procede l'appetito di volersi bagnare del sacro battesimo acciocché, mondo dell'antiche colpe et preso altro stipendio, incominci a militare sotto un più felice et vittorioso Imperadore.<sup>191</sup>

Astolfo e Ruggiero sono due esempi di virtù quasi opposti: Ruggiero, come appena visto, è l'uomo dai grandi valori, dalle grandi virtù, magnanimo, valoroso e prudente, non però

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 280-81.

graziato dalla fortuna benevola; Astolfo è, invece, l'uomo, che non fornito di grandi doti, abilità, capacità, è però aiutato dalla fortuna favorevole:

[...] 'l nostro poeta dipinge in Astolfo un huomo non troppo ricco nelle doti che fanno l'huomo supremo et eccellente, ma avventuroso et felice nei beni che per accidente incognito sogliono avvenire. Dipinge allo 'ncontro Ruggiero poco fortunato nei doni della fortuna, ma nondimeno magnanimo, valoroso et prudente, et finalmente pieno d'ogne virtù.<sup>192</sup>

L'accostamento dei due cavalieri, in verità, è suggerita già da Ariosto, nonostante le qualità diverse che Fornari presta loro: nel *Furioso* i due sono accomunati dal fatto che si siano lasciati irretire dalla bellezza di Alcina e dai piaceri del suo mondo. Questa affinità è, peraltro, ben colta ed esplicitata dallo stesso Fornari, che parla dei due personaggi come rappresentanti di quella fase dell'adolescenza in cui è facile ritrovarsi legati dai lacci dell'amore libidinoso:

Fa che al principio della adolescentia, come per lo più a gioveni suole avvenire, che ciascun di loro sia incappato nei lacci d'Alcina, cioè dell'amor lascivo.

Poi, però, i due personaggi trovano aiuto e conforto in Logistilla, allegoria della ragione, dispensatrice di strumenti importanti per continuare il loro viaggio:

Quindi per lo soccorso di Melissa, che egli intende la gratia preveniente, liberati amenduo si salvano nel regno di Logistilla la quale, secondo il linguaggio greco, significa nel proprio nome quello che noi diciamo ragione. Da costei prendono et Ruggiero et Astolfo consiglio ne' dubbiosi casi, et aiuto, et conforto parimente.<sup>193</sup>

Ad Astolfo vengono inoltre forniti il corno, che simboleggia l'eloquenza, e il libro, che simboleggia la dottrina teologica:

Dona ad Astolfo il corno di meraviglioso suono, cioè il dono della eloquenza, co'l libro, dal quale pigliasse rimedio contro a malvagi incanti, leggendo nell'indice o rubrica che vogliamo dire, la quale sempre suole essere di colore rosso, donde prende il nome. Per questo libro, come s'è detto, havremo la dottrina theologica, et per dire più apertamente, il corpo del libro sarà la scrittura del vecchio testamento, l'indice, o rubrica, la dottrina Evangelica et Apostolica [...] Lo riceve Astolfo insieme co'l corno, perciocché niente gioverebbe la facondia se non fusse accompagnata et aggiunta con la Scienza [...] che con l'aiuto di questo corno et del libro, Astolfo se liberò per viaggio da infiniti

---

<sup>192</sup> *Ivi*, pp. 282-83.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 283.

pericoli, et a libertà ricondusse molti altri ch'erano presi, dinota nel peregrinaggio di questa nostra vita mortale, colui ch'è dotato di sì eccellenti gratie, dover soccorrere sé et gli altri similmente.<sup>194</sup>

Il cavaliere, che diviene simbolo dell'uomo prudente, ricorda un po', come suggerito da Lo Rito,<sup>195</sup> quell'asino degli *Adagia* di Erasmo che porta i sacramenti, un animale che di per sé non è propriamente dotato di grandi qualità, ma per mezzo dei doni della grazia, può agire secondo virtù.

A Ruggiero invece viene donato il «cavallo frenato», che simboleggia il superamento di quelle passioni trascianti che lo avevano completamente soggiogato:

Ruggiero, dall'altra parte, da Logistilla ricevette in dono il cavallo frenato. La qual cosa non vuol dimostrare altro, se non che egli, il qual fu trasportato dal suo sfrenato desio in mezzo delle corruttibili et effeminate delitie mondane, dappoi, nel mezzo della ragione, venne a rattemperare il senso, et farlosi ubidiente et soggetto.<sup>196</sup>

Il cammino di Ruggiero, da una fase di “sbandamento”, di peccato giovanile, controllata dagli istinti, dagli appetiti dei sensi, a quella fase di recupero e di consacrazione dell'eroe cristiano, è caratterizzato quindi da un passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa.

Anche per Fornari, dunque, Ruggiero è il ritratto dell'uomo virtuoso, ma dobbiamo osservare che non è più, almeno in prima istanza, il perfetto cavaliere di Dolce. Egli ne fa il campione di uno specifico *cursus animae*, per il quale l'eccellenza umana si compie formandosi prima alla vita attiva e poi elevandosi a quella contemplativa.<sup>197</sup>

Logistilla, che «notrisce il core, et non il corpo, come Alcina»,<sup>198</sup> segna questo punto di svolta nel percorso ascensionale di Ruggiero:

Cioè che essa vita contemplativa insegna disiderar cose più gioconde, che non sono quelle marcide vaghezze d'Alcina a cui risguardò quando disse con disprezzo, che suoni, danze, odori, bagni e cibi, et d'indirizzare tutti i spiriti meglio formati, cioè i pensieri che dallo spirto procedono, alla contemplation del bene celestiale, hauendogli prima riformati nelle buone attioni. Perciocché essendo il fine della vita attiva la contemplativa, niuno può arrivare a questo segno di poter gustare le cose intelligibili, se prima non estingue in sé tutti gli appetiti, i terrori,

---

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 283-84.

<sup>195</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 219.

<sup>196</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 284.

<sup>197</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 220.

<sup>198</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 174.

et le concupiscentie di questo cadevole et mortal corpo, il che è solamente frutto della vita attiva.<sup>199</sup>

Fornari si sofferma, inoltre, sulla parte in cui Melissa nel canto VII ricorda a Ruggiero l'obbligo che ha verso i suoi discendenti Alfonso ed Ippolito. I versi del poema ariostesco riferiti a questo episodio sono i seguenti:

Non ch'a piegarti a questo tante e tante  
anime belle aver dovesson pondo,  
che chiare, illustri, inclite, invitte e sante  
son per fiorir da l'arbor tuo fecondo;  
ma ti dovria un coppia esser bastante:  
Ippolito e il fratel; che pochi il mondo  
ha tali avuti ancor fin al dì d'oggi,  
per tutti i gradi onde a virtù si poggi.

Io solea più di questi dui narrarti,  
ch'io non facea di tutti gli altri insieme;  
sì perché essi terran le maggior parti,  
che gli altri tuoi, ne le virtù supreme;  
sì perché al dir di lor mi vedea darti  
più attenzion, che d'altri del tuo seme:  
vedea goderti che sì chiari eroi  
esser dovessen dei nipoti tuoi.<sup>200</sup>

Fornari, che ci spiega come il massimo rappresentante della vita attiva sia Alfonso e l'incarnazione della vita contemplativa sia Ippolito, rivolge un encomio ai due fratelli d'Este piegato a illustrare questi due tipi di vita. I due fratelli, che esemplificano la vita attiva e quella contemplativa, conducono due tipologie di vita sorelle:

[...] esponeremo per Hippolito et pel fratello Alphonso due vite, cioè l'attiva con la contemplativa, pigliando per Hippolito, il quale fu dignissimo Cardinal della Romana Chiesa, la contemplativa, et per Alphonso già Duca di Ferrara, la vita attiva: et ciò non senza ragione, come mostreremo più espresso. Primieramente non si dubita che non sia convenevole la contemplativa a un prelato della Chiesa, la cui suprema si è d'havere a cuore la gloria del suo Signor Christo, ma il Prencipe non versa se non circa la commodità di cose terrene in mantenere in abundantia, in letitia et in concordia i suoi soggetti popoli, e benché alcuni scrittori questo modo di governare vogliono affermare che partecipi della contemplativa, nondimeno noi parlando theologicamente, diremo non essere altro che vita attiva quella de prencipi, imperoché si raggira solamente le commodità terrene. Sono questi duo Hippolito et Alphonso fratelli, perciocché ancho queste due vite son sorelle [...] E di più tempo Alphonso Duca, che Hippolito, il

---

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>200</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VII, 62; 63.

che si comprende per la succession dello stato che sempre tocca al maggior di tempo, così di queste due vite, prima bisogna che sia l'attiva, perciocché prima è il corpo che l'anima, et il poco che'l più, et il fine dell'attiva è la contemplativa.<sup>201</sup>

La vita attiva, rivolta alla cura di questioni terrene, è riservata ai principi e quella contemplativa agli uomini di Chiesa. La prima è quasi preludio alla vita contemplativa, suo fine; non possono essere pensate separatamente, ma nella loro interazione, nel loro legame di "sorellanza". In Ruggiero, progenitore degli Estensi, modello di virtù, si vanno a combinare armoniosamente le due vite.

Nell'interpretazione allegorica proposta da Fornari per il canto XLIV vengono infine ripercorsi i momenti fondamentali di questa lettura morale delle figure di Ruggiero e Astolfo e il legame che qui viene rintracciato tra Ruggiero e Alfonso e Ippolito non è tanto o comunque non solo di ordine dinastico, ma morale:<sup>202</sup>

Riducendo adunque alla consonantia delle cose dette di sopra questa espositione, diremo che la Philosophia ricorda a questo giovane che sopra tutte l'altre commodità che può recare all'humana generatione il buon vivere dell'huomo savio, si è il sapere ben generare in sé queste due vite attiva et contemplativa, et recarle a somma perfettione, et non senza cagione. Perciocché esse terran sole più parte che tutto il resto in le virtù supreme et questo perocché tutte l'altre virtù servono come ancille a queste due vite le quali, se perfettamente son menate, conducono l'huomo alla eterna beatitudine.<sup>203</sup>

La filosofia, incarnata da Melissa, ricorda che la vita dell'uomo saggio deve realizzarsi nel compimento dei due generi di vita, portandoli a somma perfezione, e finalizzandoli all'utile per l'uomo. Ruggiero e Astolfo hanno la possibilità di arrivare all'isola di Logistilla, la ragione suprema, grazie all'azione della moral filosofia, nelle vesti di Melissa, che ha permesso loro, tramite la grazia inviata dal divino amore, di liberarsi dal giogo di Alcina. Melissa lo fa in due forme diverse: a Ruggiero dona l'anello che gli rivela la vera natura di Alcina e ad Astolfo ridona sembianze umane. La filosofia morale agisce "aprendo gli occhi" a Ruggiero e compiendo un'opera di umanizzazione su Astolfo che era stato trasformato in pianta dalla maga, liberandoli dai vizi. La ragione, infatti, è tratto distintivo solo dell'uomo e Astolfo non poteva non fare il primo passo verso la strada della ragione, tornando uomo, se non con l'aiuto della ragione della filosofia.

---

<sup>201</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., pp. 136-137.

<sup>202</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 221.

<sup>203</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 137.

Se gli itinerari seguiti dai due personaggi hanno tanti punti in comune (entrambi si lasciano ingannare da Alcina, vengono liberati da Melissa e si recano poi al regno di Logistilla, simbolo della «ragione e della dirittezza del vivere»),<sup>204</sup> queste tappe sono tuttavia soltanto apparentemente comuni. Assumono infatti un significato differente per i due personaggi che sono destinati a raggiungere mete diverse. Anche il viaggio verso Logistilla è di altro segno:

[...] l'autore elegantemente descrive la forma di duo giovani egualmente deliberati di partirsi dalla servitù delle voluttà, ma differenti circa 'l far del viaggio [...] (Astolfo) agevolmente, et da un' hora prima che Ruggier vi fusse, arrivò a Logistilla, là dove Ruggiero con più fatica, et sudore, et doppio molti pericoli si ridusse.<sup>205</sup>

Per di più, se è vero che sia Ruggiero che Astolfo cadono nella trappola di Alcina, differenti sono le motivazioni che li spingono. Astolfo lo fa per mancanza di prudenza:

Secondo il senso allegorico intenderemo che Astolfo, cioè l'huomo poco prudente, stimando che'l bene lubrico et voluttuoso sia ferma cosa et non per fuggire mai, confidandosi, si lascia andare sopra esso, onde ne resta schernito del che se n'avede poi, quando nulla gli vale.<sup>206</sup>

Ruggiero lo fa a causa della giovane età. Nonostante abbia provato a opporre resistenza ai desideri ignobili, agli impulsi naturali, simboleggiati dall'ippogrifo e dalla turba volgare, la ragione non è salda e la costanza, la persistenza vengono meno perché il cavaliere viene ingannato dalle due dame con i liocorni, che hanno parvenza di creature virtuose:

Ma questo pensiero gli viene a essere impedito prima da una strana torma di pensieri et desideri volgari et ignobili a cui, parendogli vil cosa il rendersi vinto, resiste a tutto suo potere quindi, succedendo Amore in sembianza di semplice et candida honestade, il che dinotano i Leocorni sopra i quali cavalcano le due donne, facilmente si lascia guidare a loro arbitrio, perocché agevolmente resta preso et ingannato colui che s'abbatta in alcun vitio che sia coperto con qualche spetie et ombra della virtù, onde malagevole sarà il potersi ritrarre da quello errore.<sup>207</sup>

Diversi sono, poi, l'azione che compie su di loro Melissa e il modo con cui si allontanano dal regno di Logistilla. Ruggiero parte con l'ippogrifo, simbolo della ragione che tiene a freno l'imperio dei sensi e Astolfo porta con sé i doni del corno e del libro, simboli dell'eloquenza e

---

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>207</sup> *Ivi*, pp. 10-11.



della dottrina teologica, accompagnato dalle due ancelle di Logistilla, Andronica e Sofrosina, simboli della forza e della temperanza.

Questo gioco imbastito da Fornari che tende ad assimilare i due personaggi e allontanarli al medesimo tempo, è ben evidente nella coppia di aggettivi che sceglie per identificare i due personaggi. Astolfo è «continente e temperato», e la portata filosofica dei due termini è ugualmente spiegata da Fornari:

Per il che possiamo lui chiamare continente et temperato Astolfo, con ciò sia cosa che da philosophi temperato è detto colui che senza alcuno stimolo, ma solamente per lo desiderio d'honore et amor della virtù, piacevolmente si muove. Continente poi chiamato colui che, tutto che resiste alla turba delle passioni, pure ciò non fa senza difficoltà grande, et per conseguente con pericolo di rimaner vinto alle volte, onde come da grado non sicuro l'huomo debbe sforzarsi di pervenire al piano della temperanza dove ogni cosa vi è quieta et tranquilla, per esser ella priva et essente di tutti gli affetti et perturbationi tempestose.<sup>208</sup>

Ruggiero è «incontinente, ma non intemperato».<sup>209</sup> Si deve però considerare che le virtù attribuite a Astolfo non gli appartengono “di natura”, ma in quanto donategliele da Melissa, dalla grazia liberatrice che scioglie i nodi dei vizi. Il percorso di Astolfo è sicuramente meno arduo, meno faticoso rispetto a quello di Ruggiero (a p. 163 ci viene detto che la strada di Ruggiero verso la visione della divina bellezza è «sassosa et spinosa» e potrebbe ricordare un po' la descrizione di quella «mole del monte» di cui parla Petrarca, nell'Ascesa al monte Ventoso, raccolta nelle *Familiare*, definita come «tutta sassi, è assai scoscesa e quasi inaccessibile»). Non sono però certo destinati alla stessa meta finale. Se Astolfo sembra arrivare al regno di Logistilla con più facilità, grazie ai doni acquisiti, Ruggiero deve fare ancora i conti con l'incontinenza:

Il male della incontinenza espressamente vediamo nell'animo di Ruggiero il quale tutto che uccidesse parte de gli guardiani, et parte ne ferisse, et fosse saltato fuori della porta del ponte et del rastrello spezzato, non fu molto lungo lungi che gli occorsono il servo, l'uccello, il cane, et il cavallo, i quai piglieremo per le quattro perturbationi dell'animo, due del presente et due del futuro tempo, le quai tutte comprese Virgilio in un verso dicendo.

Quinci temon, desian, gioiscon, doglionsi:

Ne veggon l'aure in tenebroso carcere.

Pel servo adunque il timore, il desio disordinato per l'uccello, pel cane il dolore, et pel cavallo la soverchi allegrezza intenderemo.<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>210</sup> *Ivi*, pp. 152-153.

Ruggiero qui riesce a contrastare gli impedimenti al raggiungimento della virtù, ma il suo animo è turbato. Le perturbazioni dell'animo, due del presente, e due del «futuro tempo», sono simboleggiate dal servo, dall'uccello, dal cane e dal cavallo. Le due del presente sono il piacere (il cavallo) e il dolore (il cane), quelle del futuro, il desiderio (l'uccello) e il timore (il servo), le tipologie di passioni, considerate dagli stoici come stati d'animo. Tra queste abbiamo due categorie associate alla prudenza. L'errore di Ruggiero, infatti, è legato proprio alla prudenza, riguardante il tempo passato. Il cavaliere, infatti, non ha quell'esperienza («non avendo fatto habito nel vivere virtuoso») che permette alla ragione di domare gli ardori delle passioni:

Per consiglio di Melissa Ruggiero non tolse l'hippogrifo. Perciocché si trovava anchora sfrenato, dove intenderemo che egli non volle mettersi a varcar senza mezzo dall'infimo luogo del vitio allo supremo grado della virtù, il che sarebbe stato sentiero molto pericoloso per cagion che non havea ancor fatto tanto habito nel vivere virtuoso, che potesse haver l'appetito ammaestrato et del tutto ubidiente alla ragione.<sup>211</sup>

Una virtù non salda comporta continue cadute, possibili deviazioni dalla strada maestra.

Nonostante le difficoltà, Ruggiero riesce comunque a divenire quell'*exemplum* di virtù a cui è destinato. Fornari, per giungere ad assemblare i vari tasselli di questo modello, sceglie precise strategie di selezione degli episodi che coinvolgono il paladino. Come nell'edizione Giolito, anche qui vengono omessi gli episodi dell'elezione di Ruggiero a re dei Bulgari, del matrimonio con Bradamante, il ruolo che ha avuto Ruggiero nella morte di Rodomonte. L'immagine del Ruggiero virtuoso si compie già nel canto XLI. Fornari, in questa seconda parte (le vicende finali che vedono come protagonista Ruggiero sono raccontate nella prima parte della *Spositione*, in cui Fornari vuole concentrarsi sugli episodi più significativi del poema e non sulla costruzione di un modello morale in cui tutte le parti scelte devono rispondere coerentemente a tale progetto), non ha bisogno di giungere alla fine del poema perché il modello che sta costruendo non è quello dell'uomo d'armi, né quello del principe, né quello del perfetto cavaliere, inserito in un contesto di corte (come nelle allegorie di Dolce), ma quello di vita cristiana. Se infatti per Dolce è fondamentale soffermarsi sull'episodio di Leone, per far

---

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 150.

emergere la qualità della cortesia che completa la figura del perfetto uomo di corte Ruggiero, per Fornari quest'episodio non è affatto essenziale.<sup>212</sup>

La parte finale dell'iter "morale" di Ruggiero non poteva non essere segnata per Fornari dall'incontro con l'eremita e dal battesimo:

Per questa cagione la divina bontà gli die forza sì che pote pervenire  
allo scoglio, là dove gl'incontrò l'Eremita, per cui dicemmo intendersi  
la gratia perficiente, la quale è già vecchia, cioè compiuta et perfetta,  
dove esso fu instrutto et ammaestrato de tutti i misteri della santa sede,  
et poscia battezzato nel medesimo luogo.<sup>213</sup>

Qui l'eremita rappresenta quella grazia ormai già vecchia, nel senso di compiuta e perfetta che istruisce Ruggiero di tutti i misteri della santa fede.

Nell'interpretazione allegorica proposta da Fornari per il canto XLIV vengono infine ripercorsi i momenti fondamentali di questa lettura morale delle figure di Ruggiero e Astolfo e delle loro storie.

Astolfo viene avvicinato ai teologi, grazie, come sempre, ai doni ricevuti: il corno, simbolo dell'eloquenza degli oratori evangelici, il corpo del libro, simbolo del Vecchio Testamento, l'indice, che rappresenta il Nuovo Testamento. I doni che ha Astolfo risultano molto utili per le sue imprese: grazie al corno, che è l'eloquenza veridica, non si lascia traviare dagli argomenti ingannevoli; grazie al libro, e quindi alla dottrina teologica e all'etica, può sconfiggere gli avversari crudeli; discende nell'inferno morale per liberarsi, purgarsi dai vizi, acquisendone conoscenza; grazie all'ippogrifo, volontà domata, riesce a raggiungere il monte del Paradiso, quindi alla completa contemplazione.

Ma i destini delle due figure tornano ad intrecciarsi nell'interpretazione allegorica del canto XLIV. Fornari, addirittura, tradisce il testo ariostesco per piegarlo ai propri fini. In una parte del canto, Ariosto spiega con quali mezzi Astolfo abbia aiutato l'esercito cristiano e la fine a loro riservata. Parlando del corno, dice che gli sono stati tolti i suoni nel cielo della Luna, non appena il paladino cristiano si era trovato di fronte all'Evangelista:

Già avea il più basso ciel che sempre acquista  
del perder nostro, al corno tolto i suoni;

---

<sup>212</sup> Cfr. C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 224: «[...] nel progenitore degli Estensi Fornari non celebra né il guerriero, né il principe e neppure il perfetto cavaliere, tanto che non ha bisogno di spingersi fino alle soglie estreme del poema per includere l'episodio di Ruggiero e Leone e trarvi la prova estrema dell'eccellenza cortese dell'uomo, di cui il personaggio ariostesco è immagine nell'allegoresi di Dolce. Con Ruggiero Fornari promuove il modello ideale di perfetta virtù cristiana, conquistata con il concorso di ragione, volontà, intelletto e grazia divina».

<sup>213</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 289.

che muto era restato non che roco,  
tosto ch'entrò 'l guerrier nel divin loco<sup>214</sup>

Fornari corregge addirittura la lettera dell'ultimo verso sostituendo «guerrier» con «Ruggiero» e «loco» con la cella dell'eremita che poi, come abbiamo già detto, battezerà il paladino, come ha notato Lo Rito: «Tosto ch'entrò Ruggier nel divin loco».<sup>215</sup>

In questo modo le strade dei due personaggi tornano di nuovo a incrociarsi, quasi fossero indispensabili l'uno all'altro per la realizzazione, il compimento del progetto allegorico di Fornari. L'autore sembra quasi voler affermare che ormai quel corno, simbolo dell'eloquenza, strumento di evangelizzazione e conversione, non ha più alcuna utilità di fronte alla grazia che riporta alla fede Ruggiero, che incarna gli «eletti del popolo gentile». Secondo Fornari il fine morale alla base del *Furioso*, la vittoria della Chiesa e la conversione degli infedeli, è imprescindibile dalle vie seguite dai due personaggi, che sono tra loro legate in maniera profonda e sottile, e si realizza proprio tramite questi due cavalieri:

Et se ben pare un poco duro che per causa della conversion di Ruggiero, lo corno, ch'era d'Astolfo, havesse perduto il suono di lontano, a questo si risponde che'l Poeta, sotto la narratione di tante battaglie tra Carlo et Agramante, mostra gli effetti et discorsi della chiesa militante, che al dasezzo succedono tutti quelli pericoli in lieta et festevole vittoria, intende il fine di detta chiesa quando si potrà chiamare trionphante: il che sarà alla fine de secoli.<sup>216</sup>

La motivazione di una lettura allegorizzante, orientata in senso cristiano, da parte di Fornari, risiede nell'ambiente culturale, nel contesto che faceva da sfondo all'esperienza dell'autore. La lettura delle lettere di dedica si rivela, anche in questo caso, un utile strumento interpretativo. La prima parte dell'opera, che prevede l'apologia del poema, la lista dei riferimenti agli eventi reali all'interno del poema, il commento ad ogni canto, viene dedicata a Cosimo de' Medici. Nella lettera di dedica al granduca, Fornari presenta come dono un poema che dimostri «sotto la persona del vecchio Carlo e del giovane Agramante, come l'impresse fatte fuor del riposato consiglio d'huomini prudenti e gravi, infelice fine sortiscono et come la cauta prudentia è quella che fa dell'avversario ogni disegno riuscir fallace et vano onde ella ne gode

---

<sup>214</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XLIV, 25, vv. 4-8.

<sup>215</sup> S. Fornari, *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 286. Su cui C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 225.

<sup>216</sup> Id., *Della Espositione sopra l'Orlando Furioso. Parte seconda*, cit., p. 289.

con la triumphal vittoria tranquilla pace»<sup>217</sup> e in cui si esalti un'immagine di virtù, rappresentata dalla corte di Cosimo, che è definita, non a caso, suo «vivo ritratto»:

In somma per poner fine alla convenienza della propositione dell'opra presente, chi vuole hoggi di torre un vivo ritratto di pudiche e bellis. DONNE, e di pregiati e valorosi CAVALLIERI, miri il cerchio della casta brigata, che sta ad ognhora dintorno all'eccelsa vostra consorte; et ponga l'occhio alla schiera de valorosi huomini, che seguono V. E. et ammirano a tutte l'hore. Per tutto ciò si conchiude V. E. non haver bisogno di guida e scorta, quando ella gli alti concetti del Divino Ariosto si dispone a leggere, et a considerare.<sup>218</sup>

La seconda parte, una lettura morale del *Furioso*, che prevede l'allegoresi delle vicende di Ruggiero e Astolfo, una veloce interpretazione simbolica del mostro scolpito sulla fonte di Merlino e di quello che attacca Rinaldo nel canto XLII, è, invece, dedicata all'arcivescovo di Reggio Calabria (dal 1537 al 1557) Agostino Gonzaga. In questa lettera entriamo pienamente nell'ambiente di Fornari che ci spiega che la sua opera è nata nel contesto dei suoi studi presso l'Università di Pisa in cui c'erano dei grandi maestri come Antonio Lapini e Remigio Migliorato, Fra Giuliano da Prato e Chirico Strozzi ma, soprattutto, il filosofo napoletano Simone Porzio. In questo modo celebra anche Cosimo, che aveva contribuito alla rinascita dell'accademia pisana. Il *trait-d'union* tra le due parti dell'opera che sembrerebbero riferirsi a due ambienti diversi, quello della corte e quello dell'Università pisana, è rappresentata proprio da Cosimo de' Medici, elemento comune ai due ambienti, fautore e protettore sia della realtà dell'Università di Pisa che dell'Accademia fiorentina, di cui Porzio, tra l'altro, è membro. Il riferimento a Porzio è fondamentale anche perché va a motivare il fatto che l'opera sia stampata presso Lorenzo Torrentino, tipografo voluto da Cosimo a Firenze per diffondere il suo progetto culturale anche tramite la stampa, con una selezione di opere da introdurre nel programma editoriale. Inoltre, Torrentino tra gli anni '48 e '52, aveva stampato la maggior parte delle opere di Porzio.

L'interpretazione allegorica di Fornari è intessuta del pensiero neoaristotelico del filosofo napoletano Porzio ed è influenzata dal dibattito che interessava quegli anni proprio l'Accademia fiorentina. Le allegorie riferite alle vicende di Astolfo e Ruggiero, anche se in modo diverso e per ragioni diverse, risentono dell'influenza aristotelica.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Id., *La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 5.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>219</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando Furioso*, cit., p. 227: «[...] le allegorie di Ruggiero e Astolfo, pur se in modo diverso, presuppongono

Fornari, infatti, ci spiega come nell'uomo «i sensi, senza i quali l'humana natura non potrebbe vivere, non sono in tutto da essere imprigionati, ma si dee fare che ubidiscano et si muovano al volere et giuditio della ragione»<sup>220</sup> e poi fa riferimento esplicitamente ai peripatetici:

Et se pur per l'hippogrifo vogliamo intendere le passioni dell'animo, similmente dir si potrebbe secondo la sententia de' peripatetici che necessariamente a' mortali sieno dalla natura date, et senz'esse l'animo humano sarebbe come nava abbandonata da' venti in gran calma, et perciò si debbono moderare et non del tutto spegnere».<sup>221</sup>

A Ruggiero è riservato un posto di supremazia rispetto ad Astolfo, che è una supremazia “tutta morale”. Il primo viene scelto come modello superiore di virtù:

Se Fornari a più riprese e in vario modo tende a marcare la superiorità morale di Ruggiero su Astolfo, ciò avviene in conformità col principio aristotelico dell'*habitus*: la virtù del modello ideale che il cavaliere saraceno rappresenta si consolida con l'assuefazione progressiva alla scelta razionale, conseguita con un'esperienza segnata da slanci virtuosi e cadute nell'errore, per la comune influenza che intelletto e appetito hanno nell'agire umano.<sup>222</sup>

Il suo iter è altalenante: a prevalere sono di volta in volta la ragione o gli appetiti dei sensi. Ruggiero, nonostante abbia raggiunto il regno di Logistilla è, infatti, destinato, in quanto fa parte della natura umana, a ricadere nel vizio. L'immagine del cavaliere che vola sull'ippogrifo allontanandosi dal regno di Logistilla è esemplificativa della volontà del paladino di arrivare presto alla contemplazione, che non si traduce in un risultato immediato. Dato che il cavaliere è ancora carente di esperienza, di pratica, di acquisizione del passato, è destinato ineluttabilmente ad errare di nuovo.

La virtù morale associata ad Astolfo, invece, ha sfumature diverse di significato. Il paladino cristiano, come già sottolineato, non ha doti proprie, ma viene fornito di doni che lo aiutano a raggiungere la meta. A questo punto, i suoi strumenti perdono il loro potere. Astolfo ha i mezzi degli oratori evangelici, dei dottori, dei teologi: ha quell'eloquenza di verità che hanno ricevuto in dono gli apostoli nel giorno di Pentecoste grazie allo Spirito Santo, e la

---

l'idea aristotelica di un uomo sinolo inscindibile di anima e corpo, principio intellettuale e sensitivo, necessitato all'atto della sua stessa potenza intrinseca e dalle passioni».

<sup>220</sup> S. Fornari, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., p. 61.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando Furioso*, cit., p. 227.

dottrina teologica. Ma un giorno, quando gli infedeli saranno convertiti, la figura di Astolfo non avrà più una sua giustificazione. Avrà ormai assolto il suo compito e i suoi strumenti saranno allora inutili. Astolfo, che ha un ruolo transitorio, sembra quasi pensato per favorire l'ascesa di Ruggiero, per compiere il cammino che ha intrapreso.

Ruggiero ha già in sé delle doti, dei valori eterni, non effimeri che devono essere modellati, consolidati, rinforzati con l'esperienza. Prima di arrivare all'amore divino, rappresentato da Bradamante, si trova a cadere più volte nel "peccato", ad esempio quando, completamente dimentico di Bradamante, vuole possedere Angelica:

Et passando per l'isola del pianto, dove quella mattina v'era stata legata  
Angelica, per la virtù del suo scudo la salvò che dovea perire, et per  
ragion che lasciando la via che prima proposta s'havea di circondar tutta  
la Spagna, che significa ogni magnanimo proponimento, et mettendosi  
adietro l'amor divino, come si legge in quel verso,  
Di Bradamante più non gli sovienne,  
Pose l'animo suo in Angelica, cioè nelle transitorie et fallaci vaghezzze  
di questa vita, perciò fu ben degno che egli perdesse l'anello della  
ragione et l'hippogrifo.<sup>223</sup>

L'uomo si lascia ingannare facilmente dai falsi piaceri terreni, affidandosi ai sensi e non alla ragione. Ruggiero, infatti, proprio nello stesso canto, rincorre la falsa Bradamante nel castello di Atlante:

Da poi da questa sua sciocchezza guidato, et privo del miglior bene,  
cioè dell'anello, il quale fu dono mandatogli dall'amore divino, et del  
suo cavallo frenato, entrò nel bosco, cioè negli intrichi et ne' lai di  
questa vita caliginosa et imboscata, dove soproso di nuovo errore si  
pensò che l'immagine di Bradamante fosse la vera Bradamante, et così  
seguendola fu condotta all'incantato albergo del quale non si tosto toccò  
la soglia, che fu sommerso nel comune errore, cioè nell'errore nel quale  
comunemente tutto il vulgo v'è incappato, il quale stima per vere le  
cose false et quelle desidera et va cercando.<sup>224</sup>

Solo la ragione, dono della grazia divina, può dirigere l'uomo verso una vita virtuosa, come abbiamo già visto anche nelle allegorie di Dolce che, anche se presentano Ruggiero nel contesto della corte e ne fanno il perfetto di cavaliere, dal percorso tutto mondano, non sono esenti da una morale cristiana, in cui è la grazia divina che salva i suoi eletti.

Dopo aver dato un'idea degli intenti perseguiti da Fornari nella sua interpretazione allegorico-morale del poema ariostesco, tramite i personaggi di Astolfo e Ruggiero, è più facile

---

<sup>223</sup> S. Fornari, *Della esposizione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., p. 200.

<sup>224</sup> *Ivi*, pp. 201-202.

capire le scelte di Valvassori che utilizza la *Spositione* come modello. L'allegorizzatore del *Furioso* vi riprende, ad esempio, l'interpretazione delle ali dell'ippogrifo, di colore differente per simboleggiare la varietà delle passioni d'amore, quella del furto dell'elmo da parte di Angelica come avvertimento sugli effetti negativi che può avere il farsi beffe degli amici, quella della temerarietà di Rodomonte come esempio di sentimento dannoso per un capitano di un esercito.

Inoltre, è esplicita la ripresa dell'interpretazione delle dame con i liocorni. A causa di un'omissione, ci fa notare Lo Rito,<sup>225</sup> potremmo pensare che le due interpretazioni siano differenti. Fornari, infatti, ci spiega il significato dei liocorni: «Amore, in sembianze di semplice e candida honestade, il che dinotano i Leocorni, sopra i quali cavalcano le due donne».<sup>226</sup>

Si tratta di un terzo tipo di amore, lontano dall'amore lascivo, rappresentato da Alcina e da quello divino, rappresentato da Bradamante. È quell'amore che, insinuandosi nel cuore di un giovane virtuoso, può portarlo alla contemplazione della divina bellezza. Questa definizione è solo apparentemente positiva. È infatti un amore che ha solo le parvenze di castità, onestà, purezza. È un «vizio [...] coperto con qualche spetie et ombra della virtù»<sup>227</sup> che può trascinare l'uomo, impedendogli di giungere alla «contemplation delle bellezze eterne».<sup>228</sup> Il caso di Petrarca ne è un esempio.

Il che chiaramente si vede nel fervente et costante amore di M. Francesco Petrarca verso la sua Laura la quale havrebbe forse molt'anni innanzi la morte di lei abbandonata se non che egli giudicava, ingannando se medesimo, potere la sua bellezza come scala condurlo alla contemplation delle bellezze eterne.<sup>229</sup>

Valvassori annulla l'ambiguità del testo ariostesco (l'introduzione di immagini tradizionalmente associate alla castità nel contesto dell'isola di Alcina, dominato dalla lussuria, dalla lascivia) e omette la sfumatura negativa dell'interpretazione di Fornari: «Le due donne, che vengono sopra i bianchi Leocorni a racchetar i mostri, li quali opprimevano Ruggiero, contengono che l'amore honesto scaccia quei vili pensieri che ne ingombrano il cuore».<sup>230</sup>

La scelta di Valvassori non è conseguenza di un problema di errata ricezione dell'intento dell'autore, ma sembrerebbe piuttosto una volontà di snellire, di ridurre la complessità, di

---

<sup>225</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., pp. 228-229.

<sup>226</sup> S. Fornari, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., pp. 10-11.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 25 r.



appianare l'interpretazione di Fornari. Diversissima, invece, era stata l'interpretazione nelle allegorie di Dolce in cui la risposta assertiva di Ruggiero all'invito delle due donne era stata letta come un cedere alla tentazione della lascivia.

A conferma di questo atteggiamento da parte di Valvassori di riduzione della densità di significati di alcuni passi problematici del testo della *Spositione*, ci sono anche altre allegorie che si riferiscono a Ruggiero e ad Astolfo. Vicine sono, ad esempio, le interpretazioni dell'episodio di Ruggiero che va verso il regno di Logistilla con l'ippogrifo, immagine del dominio della ragione sui sensi e di quello di Astolfo che sale sulla balena, lasciandosi guidare dai sensi.

Nella *Spositione*:

Ruggiero:

Il giovane, respirando et riponendo tutta la sua speranza in questo fallace bene, alcuno suo parente, o amico gli dimostra o col suo o con l'altrui essemplio quanto sia di gran lunga ingannato et lontano da quel sommo diletto che egli più va cercando, di nuovo si delibera contrastare a tutti gli empiti de viti che se gli vengano ad opporre per alcun tempo. Et fatta questa deliberatione fa che in tutti i suoi progressi et attioni, la ragione precede il senso, et quasi legato se'l meni dietro, et disponesi a malgrado di qualunque di pervenire alla rocca della virtù.<sup>231</sup>

Astolfo:

Astolfo, cioè l'huomo poco prudente, stimando che 'l bene lubrico, et voluttuoso sia ferma cosa et non per fuggire mai, confidandosi si lascia andare sopra esso, onde ne resta schernito, del che se n'avede poi, quando nulla gli vale.<sup>232</sup>

Allegoria del canto VI dell'edizione Valvassori:

Astolfo, che va sopra la balena, la quale nel sembante gli pareva un'isoletta, ne mostra come eleggiamo beni instabili e caduchi, seguendo l'apparenza sola. Morgana e Alcina, che di continuo combattono con Logistilla, per cacciarla dall'isola, ma sono impedita da un golfo e una montagna, importano la parte irascibile e concupiscibile, ch'ognor combattono con la ragione, per rimuoverla dalla volontà, ma glielo vieta l'esperienza e la contemplazione. Gli amanti d'Alcina, tramutati in fiere, in piante e in fonti, contengono che i seguaci del vizio sono privi di ragione e talora de sensi e della vita. Ruggiero, che, deliberando d'andar a Logistilla, per le redine si tira dietro l'Ippogrifo, insegna che chi vuol giungere alla virtù fa preceder la ragione e il senso raffrenato venirle dietro.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> S. Fornari, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., p. 11.

<sup>232</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>233</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 25r.

Se molti sono i punti in comune con l'allegoresi di Fornari, ci sono però anche differenze sostanziali. Fornari ha un'idea precisa da trasmettere: la moralizzazione del testo in senso cristiano è puntuale, curata e nulla è lasciato al caso. Valvassori, invece, riprende la base del programma di Fornari (ad esempio il ruolo attribuito ai due personaggi è molto simile), ma è meno centrata eticamente. Viene elusa tutta quella parte della *Spositione* in cui si fa riferimento alla teologia, alla rivelazione, alla dottrina evangelica. Valvassori si trova, quindi, a dare una nuova interpretazione allegorica, ad esempio, degli strumenti donati ad Astolfo, il corno e il libro. Il libro e il suo indice simboleggiano la prudenza che è memoria delle cose passate, conoscenza delle presenti e previdenza delle future. Il corno dal suono terrificante rappresenta la giustizia che terrorizza ogni cuore, anche quelli buoni. Questa idea di un potere del suono che agisca indistintamente sui cuori di tutti, era anche in Fornari (nell'allegoria del canto XLIV dice che il corno è simbolo del «dire veritevole che fa fuggire chiunque l'ascolta» p. 285).

Un'importante differenza tra le allegorie di Fornari e quelle di Valvassori è che in quest'ultimo si perde quella distinzione tra Astolfo, paladino non dotato di virtù proprie, e Ruggiero, dalle doti naturali. Astolfo, infatti, proprio per questo in Fornari, ha bisogno di ricevere doni. Nell'edizione Valvassori, invece, Logistilla non fa delle distinzioni tra i due cavalieri e li fornisce delle virtù morali necessarie per vincere il potere dei vizi.

Valvassori sembra quindi donare maggiore importanza a Astolfo rispetto a Fornari e se in quest'ultimo il discorso della vita attiva e contemplativa pertiene al personaggio di Ruggiero, nel primo le due vite sono da rapportare ai due paladini. Ruggiero rappresenta la vita attiva e Astolfo quella contemplativa. Sono vite entrambe positive e sia chi si dedica alla prima che alla seconda riesce a raggiungere il fine prefissato. Con il viaggio sulla luna, si compie il destino di Astolfo, nel momento in cui l'animo che «dimora in tranquillità, con la gratia di Dio tanto s'inalza che si ravede, come indarno si va dietro alle cose del mondo, le quali tutte nel vero non sono altro che vanità».<sup>234</sup>

Il destino di Ruggiero si compie, invece, diversamente dall'edizione Giolito e dalla *Spositione* di Fornari, con il matrimonio di Bradamante, con l'elezione a re dei Bulgari e con l'uccisione di Rodomonte. Questi episodi, che rientrano nella tipologia di vita di cui Ruggiero è il massimo rappresentante, la vita attiva, mostrano come chi si impegna nel condurre una vita attiva, venga poi premiato, tra gli uomini, con il riconoscimento della propria virtù. In Dolce abbiamo uno spessore filosofico minore, ma il fine che raggiunge Ruggiero, anche se attraverso

---

<sup>234</sup> *Ivi*, c. 190v. Allegoria canto XXXIV.

un percorso diverso, legato soprattutto al contesto della corte, basato su altri valori, è comunque la fama.

Il matrimonio con Bradamante è utilizzato da Valvassori per introdurre il motivo encomiastico, che, per riprendere le parole di Lo Rito, «in un certo qual modo gli serve per dare consistenza storica al modello di virtù orchestrato nelle sue allegorie».<sup>235</sup>

Non abbiamo qui, come in Giolito, quell'esaltazione dell'uomo di corte, ma una costruzione dell'immagine dell'uomo virtuoso influenzata dalle questioni filosofiche che interessavano il Cinquecento. Non poteva quindi non essere scelta come fonte *La Sposizione* di Fornari, anche se in Valvassori abbiamo una cauta ripresa di molti motivi, delle attenuazioni, delle riduzioni di complessità di alcuni concetti, delle omissioni.

Il messaggio cristiano è la priorità anche di Valvassori, oltre che di Fornari, e non l'affiliazione all'*epos* classico, come per Dolce. Questa sorta di pessimismo di Valvassori (o meglio l'introduzione di Valvassori di elementi negativi, immorali all'interno delle allegorie), che si esplica in una "sfilata" di vizi nelle allegorie come ammonimento per il buon cristiano, si spegne nell'esegesi dell'ultimo canto in cui all'eroe è riservato il premio per aver seguito gli insegnamenti cristiani. Rodomonte, invece, è l'eroe negativo, che viene punito perché empio. La differenza con l'allegoria di Dolce è evidente: per Dolce Rodomonte è fondamentale in quanto permette un parallelo con Virgilio.

Queste differenze ci forniscono un dato rilevante: l'importanza delle allegorie di Valvassori risiede nel fatto di proporre un programma allegorico alternativo che esuli dall'*auctoritas* dell'edizione Giolito.

---

<sup>235</sup> C. Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso*, cit., p. 231.

### 1.2.2 L'edizione Valgrisi 1556: le ottave d'argomento entrano nella storia delle edizioni dell'*Orlando furioso*.

Un altro punto di svolta nelle edizioni illustrate dell'*Orlando furioso*, è stato segnato, come precedentemente enunciato, dall'edizione Valgrisi che apporta delle novità importanti non solo per quanto riguarda le illustrazioni che introducono ogni canto (per la prima volta a tutta pagina), ma anche per la costruzione di un ampio paratesto, che faceva da guida al lettore, che, come notato da Acucella,<sup>236</sup> sono di diversa natura: prefativa, esegetica, filologica, di approfondimento. Abbiamo, infatti, ad accompagnare il testo ariostesco la *Dedica* ad Alfonso D'Este di Ruscelli; *La vita di M. Lodovico Ariosto*, tratta in compendio da i *Romanzi* del S. Giovan Battista Pigna, la dedica *Ai lettori* di Ruscelli; *De i cinque canti nuovamente aggiunti ne gli altri Furiosi stampati* di Ruscelli; *Della ortografia, cioè del dritto et regolato modo di scrivere osservato in questo libro* di Ruscelli; la *Tavola di tutti i nomi propri, et di tutte le materie principali contenute nel Furioso*; gli argomenti di Scipione Ammirato in ottava rima che precedono ogni canto; le allegorie di Ruscelli; le *Annotationi di Girolamo Ruscelli* alla fine di ciascun canto; le *Stanze del S. Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, a M. Lodovico Ariosto*; gli *Scontri de' luoghi, i quali M. Lodovico Ariosto mutò dopo la prima impressione del suo Furioso. Et la cagione perché lo facesse di luogo in luogo. Raccolti et seminati dal S. Gio. Battista Pigna*; le *Annotationi, et avvertimenti di Girolamo Ruscelli sopra i luoghi importanti del Furioso* (Ruscelli aveva preso come punto di riferimento il lavoro di Tullio Fausto da Longiano del 1540, che si era impegnato nel rintracciare i paragoni tra l'*Eneide* e il *Furioso*, pubblicato nell'edizione veneziana del *Furioso* del 1542, stampata presso Bindoni e Pasini); le *Mutationi, et miglioramenti, che M. Lodovico Ariosto havea fatti per mettere nell'ultima impressione del Furioso* di Ruscelli; il *Raccolto di molti luoghi, tolti et felicemente imitati in più autori, dall'Ariosto nel Furioso. Girolamo Ruscelli* (è in verità un plagio da parte di Ruscelli di un commento molto noto, diffuso e imitato, la *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dell'Ariosto in diversi autori imitate* di Ludovico Dolce); la *Brieve espositione di tutte le favole antiche, toccate nel Furioso, Raccolte da M. Nicolò Eugenio, per coloro che non sanno lettere*; *Alcune altre cose da avvertirsi nel Furioso, riconosciute da M. Simone Fornari*; il *Vocabolario di tutte le cose che sono nel Furioso, le quali potessero essere oscure*

---

<sup>236</sup> C. Acucella, «Le perfettioni di un autor profano». *Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, in M. Rossi, D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, cit., p. 59.

*a quei che non sanno lettere latine, o toscane di Ruscelli; Lo stampatore a i lettori; Tavola de' principii di tutte le stanze del Furioso, raccolta da Messer Giovan Battista Rota Padovano.*

Ruscelli, di cui Tasso aveva tessuto le lodi nel *Minturno*,<sup>237</sup> era stato molto abile nella cura del poema volta a garantire un successo editoriale. Effettivamente riesce nel suo intento: le edizioni valgrisiane hanno goduto di un enorme successo. Questa abbondanza del corredo paratestuale, a cui è riservata un'attenzione quasi eccessiva, pedante, ci dice tanto delle intenzioni del curatore editoriale viterbese, membro fondatore dell'Accademia dello Sdegno, trasferitosi a Venezia in età adulta, che aveva collaborato con tantissimi editori ed era stato anche autore di diverse opere.<sup>238</sup> Uno dei suoi meriti è stato proprio quello di aver saputo fornire una valida alternativa alle edizioni Giolito che fino ad allora avevano imposto la loro supremazia nel mercato ariostesco. Fornito di grandi doti imprenditoriali, abile nell'attività di promozione editoriale, aveva saputo instaurare dei rapporti proficui con letterati, uomini di cultura e di potere, avvicinandosi poi molto alla corte estense. Ricordiamo il contributo all'edizione di Giovan Battista Pigna, segretario di corte, che ha scritto alcuni dei paratesti dell'edizione Valgrisi. Ed è proprio in una lettera che Ruscelli scrive a Pigna che si evince la fiducia che il curatore ripone nel prodotto editoriale realizzato, un poema corretto, perfezionato, curato su vari fronti, capace di dominare il mercato editoriale e di tenere testa alle altre edizioni esistenti e future.

Dotando l'edizione di un notevole corredo paratestuale, Ruscelli si mostra ben consapevole dei diversi livelli di lettura del poema. Se infatti le persone non colte sono maggiormente interessate al significato del poema, gli uomini di cultura tendono ad andare oltre il semplice livello di comprensione del testo, sono anche attenti ai significati altri, agli «ornamenti», alle «bellezze» del poema, allo stile, alla genesi dell'opera e i vari elementi paratestuali costituiscono un valido aiuto per giungere a una conoscenza approfondita del poema sotto vari punti di vista:

Quel sacro scrittore, il quale disse, che in Virgilio i fanciulli nuotano, e i vecchi vi si sommergono, è da credere che volesse con questa così leggiadramente presa traslatione avvertire gli studiosi, che ne gli autori, et principalmente poeti, di gran valore, i più deboli d'ingegno, et di giudizio, et ancora di tenero nodrimento ne gli studii, attendono solamente ad intender tanto il significato delle parole, che basti loro a fargli con esse intendere il sentimento di quelle, o favolose, o vere, o

---

<sup>237</sup> Cfr. Torquato Tasso, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in Id., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, p. 990: «O gentilissimo signor Ruscelli, ben si pare che la vostra sapienza è conferma a questa età, la quale è tutta gentilezza e cortesia; ma i letterati de' tempi a dietro erano rozzi anzi che no, e sapevano poco accomodarsi a l'opinione de' principi e del mondo». Nel dialogo parole pronunciate da Antonio Minturno.

<sup>238</sup> Per la figura di Ruscelli si rinvia al paragrafo sulla tradizione iconografica dell'*Orlando furioso* 1.1.

verisimili cose, che in detti autori si leggono. Ma le persone poi di più saldo giudizio, et già confermate, et cresciute ne gli studii, vanno profondamente penetrando nella consideratione et essaminatione di tutti gli ornamenti, di tutte le bellezze, et di tutte le perfettioni, che in essi si veggono, et così all'incontro se alcuna cosa pur vi si trovi, che sia degna di riprendersi, et d'accusarsi per non ben posta, non potendo qual si voglia autore aversi acquistato nome di buono, d'eccellente, o di perfetto, se non per testimonianza, et giudizio di coloro, che da principio et di mano in mano han saputo conoscere le bellezze, et le perfettioni sue, con le ragioni, et con l'arte dimostrarle altrui, et con questa stessa norma discernere i buoni da i cattivi, et riconoscere i gradi de' meriti, et del valore in ciascun libro qual'egli sia.<sup>239</sup>

Ed è per questo che Ruscelli dichiara di voler impiegare tutte le proprie energie a beneficio degli studiosi nella cura di questo poema perfetto, «vero», che racchiude tutte le bellezze. Con le «considerationi» e le «annotationi» vuole, in effetti, attuare una difesa dell'autore e liberarlo dalle accuse rivoltegli da chi, per ignoranza o per invidia, non sa apprezzarlo; con le «esaminationi» e gli «avvertimenti» si pone l'obiettivo di risvegliare le menti e affinare i giudizi degli studiosi:

Ho poi atteso principalmente a venir per tutto di luogo in luogo esaminando tutte quelle cose, che principalmente importano al giudizio della perfettione in uno scrittore, et con queste considerationi, et annotationi si viene ad aver pienamente difeso l'autore da tutte quelle cose, nelle quali è, o potrebbe essere in qualche parte ripreso, o da i maligni, o da gl'ignoranti, o ancora da i curiosi, et speculativi lettori. Et oltre a ciò si viene tali essaminationi, et avvertimenti a risvegliar i begli ingegni, et a raffinare i giudicii de gli studiosi, onde si tengano per se stessi solleciti, et essercitati nello scrivere perfettamente. Il qual modo di riconoscere, et esaminar le cose severamente, et con giudizio, quanto meno si vede esser tenuto fin qui da coloro che tolgono ad esporre qual si voglia autore, tanto più mi rendo sicuro che sarà gratissimo a gli studiosi universalmente, et non meno a i dotti, che a i mediocri, et etiandio a quei che non sanno lettere, per essere il giudizio naturalmente inestato dalla Natura nelle menti umane, et dalla perfettione di quello son poi nate le regole, et le leggi in ciascuna cosa.<sup>240</sup>

Favorisce la canonizzazione dell'opera, riproponendo quella stessa operazione che veniva fatta dagli studiosi antichi per le opere che potevano essere insignite dello status di classico, l'*accessus ad auctores*. Si propone di fornire validi strumenti predisposti per assicurare un'analisi dettagliata e accurata dell'opera e questa disamina minuziosa rivolta agli

---

<sup>239</sup> Lettera ai lettori, in L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato* [...], Venezia, Valgrisi, 1556, c. 3v. Si riporta la trascrizione secondo il sito [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)

<sup>240</sup> *Ivi*, c. 4r.

esperti, ai lettori dotti, agli studiosi, ha come fine l'utilità. Ruscelli lo sottolinea più volte tramite l'uso frequente proprio dell'aggettivo «utile».

Tratto distintivo dell'edizione Valgrisi è l'eshaustività, che garantisce, accontentando e appagando le esigenze di diversi specialisti, esperti in vari campi di studio, l'attenzione da parte di un pubblico ampio e variegato.

Il Ruscelli grammatico, di cui ricordiamo la famosa rivalità con Dolce,<sup>241</sup> usa il *Furioso* come laboratorio dove sperimentare, applicare le proprie conoscenze, i propri pensieri, le proprie idee, le proprie convinzioni in ambito linguistico-filologico e si impegna nel costruire un *Furioso* nuovo, competitivo e perfetto sotto vari aspetti.

In questo attento e studiato montaggio del *Furioso* che tiene presente tutti i vari aspetti (da quello materiale dell'oggetto libro, a quello relativo al testo e ai suoi dintorni), Ruscelli non poteva non introdurre un consistente apparato paratestuale contenente degli elementi innovativi. L'importanza data al paratesto viene esplicitata al suo pubblico sin dall'inizio, sin da quelli che possiamo definire titolo e sottotitolo:

Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte | Le Annotationi, gli Avvertimenti, et le Dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, | La Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, Gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, La Dichiarazione di tutte le favole, | Il Vocabolario di tutte le parole oscure, Et altre cose utili et necessarie.<sup>242</sup>

Tra le novità sono presenti le ottave d'argomento, composte da Scipione Ammirato, sintesi dell'intero canto racchiuse in un'ottava. La loro funzione è sia mnemonica, in quanto favorisce la memorizzazione dei filoni principali che vengono trattati nel testo (la selezione

---

<sup>241</sup> L'opera che ben sintetizza la rivalità tra i due curatori è *I tre discorsi a M. Lodovico Dolce*, Venezia, 1553. Cfr. G. Ruscelli, *Tre Discorsi a M. Lodovico Dolce*, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia 1553, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011: il primo sul *Decamerone*, il secondo sulla lingua volgare e il terzo sulle traduzioni di Ovidio. Il primo volume è dedicato al testo dei *Tre discorsi* in anastatica e l'altro è lo studio monografico di Stefano Telve, *Ruscelli grammatico e polemista nei «Tre discorsi a M. Ludovico Dolce»*, Manziana, Vecchiarelli, 2011. Importanti due commenti a dei passaggi su Ariosto. Nel primo Telve mette in evidenza l'accostamento nei commenti cinquecenteschi del *Furioso* alle *Metamorfosi* di Ovidio, nell'altro sottolinea il potere della parola ariostesca, la sua *ars combinatoria*: «È stato notato che l'insieme dei progetti editoriali del Ruscelli [...] sono collocati dal suo autore all'interno di una tradizione – a cui sono fatti risalire anche i grandi dell'antichità (Platone, Aristotele, Cicerone), i restauratori delle tradizioni sapienziali (Pio, Francesco Giorgio), i promotori di una logica e di una topica rinnovata (Rodolfo Agricola), nonché l'Ariosto – unificata “dal nome carismatico di Lullo, che ha a che fare con una universale *ars combinatoria*, e come tale è in grado di fornire una perfetta arte della memoria (segno forse dell'avvento di un mondo nuovo, pacificato e unito), sia l'ordine esaustivo del pensabile e del dicibile” (questa citazione viene da Bolzoni 1984, p. 94), così come è stato affermato che Ruscelli non fosse estraneo ad ambienti eterodossi» (p. 133). Un'altra edizione che riporta l'insieme di avvisi e dediche è G. Ruscelli, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono e P. Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2011.

<sup>242</sup> Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione enunciati nell'*Introduzione*.

degli argomenti indirizza naturalmente la lettura e quindi la ricezione del testo) che introduttiva, in quanto preparatoria all'intero canto. Aiutano il lettore, poi, a non smarrirsi tra le tante vicende raccontate, prese e riprese continuamente dall'autore. L'idea degli argomenti ha molto successo e dall'edizione del 1556 influenzerà non solo molte altre edizioni del *Furioso*, ma anche altre opere cavalleresche del Cinquecento. Tra gli argomenti ricordiamo, ad esempio, quelli di Verdizotti (*Orlando furioso* di M. Lodovico Ariosto con cinque nuovi canti del medesimo. Ornato di figure, et con queste aggiuntioni. Vita dell'auttore scritta per Simon Fornari. Allegorie in ciascun canto di M. Clemente Valvassori Giurecons. Argomenti ad ogni canto di M. Gio. Mario Verdezotti. Annotationi, imitationi, et avertimenti sopra i luoghi difficili di M. Lodovico Dolce, et d'altri. Pareri in Duello d'incerto Auttore. Dichiaratione d'histoire et di favole di m. Thomaso Porcacchi. Ricolta di tutte le comparationi usate dall'Auttore. Vocabolario di parole oscure con l'espositione. Rimario con tutte le Cadentie usate dall'Ariosto, di M. Gio. Giacomo Paruta; in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino, 1566) o di Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Orlando furioso* con gli argomenti di Gio. Andrea dell'Anguillara, et con l'allegorie di Gioseppe Horologio; in Vinegia; per Gio. Varisco, e compagni, 1563. Anche 1564, 1566, 1568 prima dei *Nuovi argomenti fatti da M. Giovan' Andrea dell'Anguillara sopra Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Firenze 1570) o dello stesso Dolce (*Orlando furioso* di M. Lodovico Ariosto, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di m. Lodovico Dolce, et nuove allegorie di m. Thomaso Porcacchi a ciascun canto; Venezia; Domenico Guerra et Giovanni Battista Guerra, 1568).

Apparentemente le ottave d'argomento non hanno una funzione morale, soprattutto se consideriamo che il ruolo "didattico" è già assolto dalle allegorie che introducono al canto insieme proprio con le ottave d'argomento. Riescono però a imprimere un orientamento etico alla lettura del canto, selezionando determinati filoni, scegliendo di dar maggior rilievo a determinati episodi ed escludendone altri.

A volte le ottave d'argomento sembrano essere al servizio delle allegorie, fornendo un riassunto generale del canto e dando quasi la libertà all'allegorizzatore di muoversi liberamente nella sua ricostruzione morale. Difatti, può capitare, come nel canto XXIII, che sia l'allegoria che l'ottava non rispettino la successione narrativa del testo ariostesco: si parla prima dell'episodio in cui Gabrina accusa Zerbino di aver ucciso Pinabello (XXXIII, 39-52) e poi dell'incontro tra Rodomonte e Ippalca (XXXIII, 33-38).



### Ottava canto XXIII:

Astolfo poggia in aria. Il bel Zerbino,  
per uccisor di Pinabello è preso;  
da Orlando è liberato; e in su Frontino,  
tolto ad Ippalca, è Rodomonte asceso.  
Con Mandricardo, Orlando paladino  
combatte e, poscia che si trova offeso  
da la sua donna, incominciò l'orrenda  
pazzia, ch' altra non fu mai sì stupenda.<sup>243</sup>

### Allegoria canto XXIII:

In questo ventesimo terzo canto, si ricorda quanto nel far male vaglia ogni minima persona, poiché la vecchia Gabrina è cagione di condurre in tanto pericolo di morte sì valoroso cavaliere, come Zerbino. In Rodomonte, che tenendosi a grande scorno di levare ad una donna il destriero, che sì li piaceva et gli bisognava, lo leva poi con l'attacco delle parole di Ippalca, si comprende quanto picciola occasione basti a farne mandare ad effetto i nostri voleri, pur che possiamo. In Orlando poi, che per alta gelosia della donna sua perde come affatto l'intelletto et divien furioso et matto, si vien tuttavia seguendo di conoscere, con l'esperienza, l'infinita forza delle passioni amorose.<sup>244</sup>

Le ottave d'argomento sembrano spesso dover rispondere a quel criterio di esaustività che, invece, non sempre caratterizza le allegorie.

Nel canto III l'allegoria si concentra sull'episodio in cui Melissa mostra a Bradamante la sua discendenza nella grotta di Merlino. Nell'ottava, invece, oltre a questo episodio viene inserito anche quello in cui la maga insegna a Bradamante come sconfiggere Atlante.

Nel canto IV, nell'allegoria ci si concentra sullo scontro tra Bradamante e Atlante e non si fa riferimento a Rinaldo che arriva in Scozia e si lancia nell'impresa di difendere Ginevra, figlia del re di Scozia. La storia di Ginevra è interpretata allegoricamente nell'allegoria del canto V in cui viene anticipato il finale della storia che è nel canto VI; nell'ottava, invece, si rispetta la successione narrativa scelta dall'autore. La storia di Ginevra si sviluppa nelle ottave d'argomento relative ai canti IV, V, VI, (canti che ospitano l'intera storia).

---

<sup>243</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 246. Si riporteranno le trascrizioni delle ottave riferite all'edizione Valgrisi 1556 secondo il sito [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org)

<sup>244</sup> *Ibidem*.

Con l'anel, Bradamante il vecchio Atlante  
vince in battaglia e scioglie il suo Ruggiero,  
il qual va poi su l'Ippogrifo errante  
e tanto poggia in ciel, che sembra un zero.  
Rinaldo, che d'Amor fu mosso inante,  
per servire il suo re vario sentiero  
tener conviene et, in Bretagna giunto,  
di Ginevra salvar gli accade a punto.<sup>245</sup>

Lurcanio, per cagion che inteso avea,  
per Ginevra il fratello essersi ucciso,  
però che 'l duca d'Albania credea  
ch'appo lei fosse in maggior seggio assiso,  
di stupro al Re l'accusa e falla rea;  
ma il fratel poscia con nascosto viso  
contra lui pugna, e al fin Rinaldo viene,  
che al duca fa sentir le dritte pene.<sup>246</sup>

Con l'amata sua donna, Ariodante  
ha in dote il bel ducato d'Albania.  
Ruggiero intanto, su 'l destrier volante  
al regno capitò d'Alcina ria.  
Ove, da l'uman mirto ode le tante  
frode di lei e per partir s'invia,  
ma trova alto contrasto; e chi da pena  
indi l'ha tratto a nova pugna il mena.<sup>247</sup>

E solo nell'allegoria del canto V (canto dedicato totalmente alla storia)

La somma ingratitudine di Polinesso con Dalinda et la memoranda malignità in calunniar Ginevra, condotte come miracolosamente a notizia del mondo, et poste a fronte con la gran fedeltà, et con la molta fortuna, che accompagnano il valore d' Ariodante, ci posson rendere da ogni parte sicuri che Iddio giustissimo non lascia mai lungamente lieti gli scelerati nel mal far loro, né oppressi i buoni nella loro innocentia.<sup>248</sup>

La funzione anticipatrice è quindi assolta dall'ottava d'argomento (che preannuncia quello che succederà nel canto successivo), in linea con il testo ariostesco, ma non dall'allegoria in cui si preferisce di solito dare l'esegesi allegorica sintetica di una storia, anteponeandola a un solo canto, anche se si tratta di una storia frazionata in più luoghi come succede, ad esempio, anche per la storia di Isabella, la cui protagonista ci viene presentata già dal canto XII.

---

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 41.

Nell'allegoria del canto XII, però, non si accenna alla storia di Isabella e se ne tratta direttamente nell'allegoria successiva dove una buona parte del canto è occupato dal racconto a Orlando delle disavventure che l'hanno colpita.

Nel canto VI, possiamo constatare quanto l'ottava d'argomento tenda a raggruppare più episodi possibili, mentre l'allegoria tende a procedere per selezione: nell'allegoria del canto VII (cfr. il paragrafo 1.3, la parte dedicata a Ruggiero e la schiera di vizi nell'episodio dell'isola di Alcina), ad esempio, manca l'interpretazione dell'episodio in cui Melissa si mostra a Ruggiero e gli fornisce l'anello, prediligendo la parte iniziale e la parte finale del canto.

#### Ottava canto VII:

La gigantessa Erifila ha già vinto  
Ruggier, per chi l'incarco ne gli ha dato,  
indi sen va nel cieco labirinto,  
ov' Alcina ha più d'un preso e legato.  
Melissa il grave errore, ov'è sospinto,  
li fa vedere, et ha il rimedio a lato.  
Ond'ei, ch' ha per rossor basse le ciglia,  
subito a prender fuga si consiglia.<sup>249</sup>

Anche nel canto VIII, l'ottava d'argomento propone più episodi rispetto all'allegoria, ma sono accomunate dal fatto che venga omesso il tentativo di abuso su Angelica da parte dell'eremita. Nell'allegoria l'eremita è escluso, mentre nell'ottava d'argomento viene detto che gli abitanti di Ebuda trovano Angelica accanto all'eremita, quindi, un'allusione al tentativo di violenza, anche se molto velata, è comunque presente. In entrambi gli elementi paratestuali, avviene una selezione morale degli episodi, anche se molto più radicale nell'allegoria, che opera *e silentio*, non accennando affatto alle vicende di Angelica.

Di nuovo un episodio che coinvolge Angelica, salvata dall'orca da Ruggiero, omesso nell'allegoria (presente invece nell'ottava), che preferisce soffermarsi sull'episodio precedente in cui Logistilla fa vedere a Ruggiero come cavalcare l'ippogrifo (a sottolineare la superiorità degli uomini che posseggono la ragione).

#### Ottava canto X:

Novello amor Biren subito assale,  
onde una notte Olimpia a terra lassa.  
Ruggiero, a cui d'Alcina più non cale,  
di Logistilla al santo regno passa;

---

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 61.

quella il ripon sopra il corsier, ch'ha l'ale;  
et, ei volando, vede a terra bassa  
le genti di Rinaldo e, poi legata  
Angelica è per lui tosto salvata.<sup>250</sup>

#### Allegoria canto X:

L'incredibile ingratitudine di Bireno al grande amore et ai molti meriti d'Olimpia, spaventano le persone accorte a non fidarsi molto della fede altrui nelle cose amoroze, et additano la leggerezza et l'incostantia della gioventù. Per Logistilla, che rimette Ruggiero su'l cavallo alato da poter in aria veder tutto il mondo, si comprende che gli uomini, che vivono con le leggi della ragione, soprastanno a gli altri uomini et se ne volano felici et gloriosi per tutto il mondo.<sup>251</sup>

Le vicende di Angelica non vengono prese in considerazione neppure nell'allegoria del canto XI. Sono però presenti nell'ottava d'argomento: ci viene detto, anche se viene celato il motivo, che Angelica grazie all'anello riesce a fuggire da Ruggiero. In questo modo è omesso l'episodio immorale del tentativo di assalto da parte di Ruggiero della bella Angelica.

#### Ottava canto XI:

Angelica a Ruggier col sacro anello,  
ch'egli l' ha dato, si dilegua e toglie;  
poi d'un gigante in braccio il viso bello  
vede Ruggier de la sua bella moglie,  
e ratto il segue. Orlando arriva al fello  
lito, ch'a morte tante donne accoglie.  
Slega Olimpia e poi morto il monstro stende  
e quella Oberto per sua moglie prende.<sup>252</sup>

#### Allegoria canto XI:

Orlando, che gitta in mare la bombarda del re Cimosco, c'insegna come un veramente magnanimo et generoso cuore dee sdegnare et fuggir sempre ogni sorte di vantaggio fraudolente. Per l'orca marina, che egli con tant'arte uccide, si vede quanto le più volte sia superiore la prudentia et l'ingegno alla forza. Et per quei di Ebuda, che per merito di tanto beneficio ricevuto lo volevano uccidere, si dimostra il degno premio, che consegue chi fa beneficio a i villani.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

Qui viene raccontato l'episodio di Orlando nell'isola di Ebuda che salva Olimpia dall'orca, mentre era stato omissso quello di Ruggiero che salva Angelica.

Nell'allegoria del canto XIV, ad esempio, come di consueto, compaiono molti più episodi rispetto all'allegoria che viene dedicata totalmente alla figura di re Carlo, immagine di Principe che si mostra prudente e valoroso nella difesa della città. Un'allegoria volta all'esaltazione del principe e delle sue qualità che promuove, quindi, da una parte una morale laica, legata a un preciso codice di comportamento (sintetizzato dalle due parole chiave, la prudenza e il valore), e dall'altra una morale cristiana, dato che viene detto che l'impresa del re Carlo è possibile grazie alla benignità del Signore che non lascia prive di aiuto le persone che confidano in Lui. Non viene menzionato l'episodio di Mandricardo e Doralice (presente invece nell'ottava d'argomento), ma soprattutto vengono omissi l'episodio di Rinaldo che giunge a Parigi guidato dall'arcangelo Michele (presente nell'ottava d'argomento) e quello precedente della ricerca da parte dell'arcangelo di Discordia e Silenzio, dalle forti implicazioni morali, forse per eludere un passo problematico che avrebbe contribuito a dare un'idea negativa della chiesa (L'arcangelo, infatti, si reca nelle chiese e nei monasteri, convinto di trovare Silenzio circondato da altre virtù, e invece vi trova Discordia).

Un episodio allegorico, questa volta presente nelle allegorie, è quello in cui Rinaldo è attaccato da un mostro, la Gelosia, e salvato da un cavaliere, lo Sdegno.

Ottava canto XLII:

È la vittoria al fin del conte Orlando.  
Ma Bradamante, ma Rinaldo al core,  
per Ruggier l'una, e l'altro sospirando  
per Angelica, sente aspro dolore.  
La qual mentr'egli pur va seguitando,  
lo Sdegno il trae di quel contrasto fore;  
là onde verso Italia il camin volse,  
e caramente un cavalier l'accolse.<sup>254</sup>

Allegoria canto XLII:

In questo quarantesimo secondo canto, in Orlando, che con tanto valor combatte et vince, et poi con tanta bontà raccoglie et fa medicar fraternamente Sobrino, che avea combattuto contra lui, s'ha l'esempio di quanto si convenga a vero et valoroso cavaliere. In Rinaldo, che vien liberato dell'amor d'Angelica per opera del cavaliere strano, che poi dice esser lo Sdegno, si ricorda quanto l'ingratitude et la crudeltà delle donne amate vaglia a ridur finalmente gli amanti in conoscenza della

---

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 467.

viltà, che altri commette in tener volontariamente sì gran conto di chi così indegnamente, in ogni sua cosa, mostri di dispregiarlo et d'averlo in odio. La quale indegnità volendo duramente ricoprire o scusar, gli amanti hanno posto in campo la cantafavola del destino. Il qual, per certo, nel continuato proceder oltre, non può aver luogo se non o ne i vili, o ne gli imprudenti, o in quei che sieno quasi privi del vero et sano giudizio et discorso dell'intelletto.<sup>255</sup>

A volte c'è quasi una corrispondenza (anche se non perfetta) tra gli episodi selezionati nelle allegorie e nelle ottave, come ad esempio nel canto XVII:

Ottava canto XVII:

Carlo co' suoi va contra Rodomonte.  
Grifon di Norandin giunto a la giostra  
fa gran prove. Martan volge la fronte  
e quanto sia vilissimo dimostra;  
poi per fare a Grifon vergogna et onte,  
l'arme gl'involta, e con sì bella mostra,  
è dal benigno re molto onorato.  
Scorno ha Grifon, ch'è per Martan stimato.<sup>256</sup>

Allegoria canto XVII:

Per Rodomonte, in questo canto decimosettimo, che avea scorsa et quasi bruciata tutta la città di Parigi, né tutto il popolo avea saputo se non fuggirli d'avanti, si fa nota la gran viltà, che quasi si ritrova sempre nella gente bassa. Et all'incontro in Carlo, che valorosamente va a trovarlo con la sua baronia, si dimostra il valore, che si truova quasi sempre ne i nobili et ne gli onorati. Et così parimente in Norandino, s'ha l'esempio non meno d'un fidelissimo et vero amante, che d'un magnanimo et splendidissimo Re. In Martano, poi, si comprende sì come sempre i vili d'animo sono presuntuosi et maligni insieme.<sup>257</sup>

Per quanto riguarda episodi che potrebbero essere moralmente problematici, le allegorie (ma a volte anche le ottave) tendono a ometterli, o a selezionarne solo degli elementi che possano fungere da monito al lettore, che diviene cosciente delle conseguenze di una vita condotta nel vizio e nel peccato, o a giustificarli, interpretandoli secondo una morale cristiana. Pensiamo, ad esempio, all'episodio delle femmine omicide: nell'allegoria del canto XIX viene escluso (non nell'ottava), ma la parte finale viene interpretata nell'allegoria del canto XX così da sottolineare la fine riservata alle donne.

---

<sup>255</sup> *Ibidem.*

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>257</sup> *Ibidem.*

### Allegoria canto XX:

In questo canto ventesimo, per le donne omicide, poste in fuga et disfatte col suono del corno donato da Logistilla ad Astolfo, si dimostra che le cose fatte violentemente contra l'uso commune della natura, non posson mai durar lungamente. In Zerbino, che con tanta pazienza et fede fa scorta alla perfida et scelerata Gabrina, s'ha l'esempio d'un vero cavaliere, in voler prima soffrire ogni cosa, che mancar della fede sua.<sup>258</sup>

E ancora nell'allegoria del canto XXI l'episodio dell'ingiusta morte di Filandro viene giustificata immettendola in un contesto di giustizia divina ultraterrena. Secondo l'allegorizzatore questa storia non mette, infatti, in dubbio la Provvidenza divina, ma è esempio di una vittima dell'ingiustizia terrena che troverà però il suo premio nella vita oltremondana. Nell'ottava d'argomento, invece, viene semplicemente proposta la storia senza conferirle un particolare significato morale.

### Ottava canto XXI:

Per difender Gabrina, che par ch'aggia  
d'aspide il cor, prende Zerbin contesa,  
e convien ch 'l Fiamingo a terra caggia  
per la vecchia odiata e vilipesa;  
il qual ferito su la verde spiaggia,  
spiega a Zerbin di lei la grave offesa,  
onde accresce ver lei l'odio e la stizza.  
Poi dove ode alti gridi il caval drizza.<sup>259</sup>

### Allegoria canto XXI:

In questo ventesimo primo, e per tutto, ovunque si parla dell'empia Gabrina, s'ha l'esempio d'una pessima et sceleratissima femina, che non si vince con alcun beneficio; et in Filandro, quello d'un vero et perfettissimo amico. Et se dal vedersi che il detto Filandro patisce a gran torto la prigionia dell'amico Argeo et poi la morte dall'iniqua vecchia, cadesse qualcuno in dubbio della giustizia, o della Provvidenza divina, venga più tosto et più ragionevolmente a far con questo ferma conclusione, che adunque si dia altra vita doppo la morte de' corpi nostri, nella quale Iddio giustissimo dia degno castigo a chi non l'ha avuto de' suoi demeriti, et degno premio a chi de' suoi meriti non l'ha secondo la misura dell'infinita benignità sua conseguito qui basso.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

Degli amori di Angelica e Medoro si parla poco, in maniera sintetica, senza soffermarsi sui dettagli:

Ottava canto XIX:

Angelica il ferito giovinetto  
sana, e divien sua sposa, e al Catai vanno.  
Marfisa al fin col bel drappello eletto  
giunge a Laiazzo dopo lungo affanno.  
Guidon Selvaggio in servitù distretto  
da l'empie donne, che dominio v'hanno,  
combatte con Marfisa, e a l'aer cieco  
la mena, co i compagni a starsi seco.<sup>261</sup>

Nell'allegoria al canto XIX ci si sofferma sulla pietà dimostrata da Medoro verso il suo signore e si sfrutta la storia tra il saraceno e Angelica per spiegare il ruolo del destino nell'amore:

In questo decimonono canto, per Medoro, che mosso da debita pietà verso il signor suo, corse quasi l'ultimo pericolo della sua vita, et al fine trovato d'Angelica divien suo marito, si additan due cose: l'una, che il ben fare et il valor vero non è quasi mai senza il suo premio; l'altra, che da questo essemplio si rendano accorti gli amanti a tener per certo che l'amore più si faccia per elettione, che per destino; o almeno che l'elettione vi si faccia, ma il destino la proponga.<sup>262</sup>

Anche la pazzia d'Orlando viene trattata in maniera abbastanza generica, senza sciorinare le folli azioni che ne conseguono, molto probabilmente per non macchiare troppo l'immagine del cavaliere o comunque per evitare di doverle giustificare moralmente. Nell'ottava del canto XXIII c'è però un aggettivo, «orrenda», che ci dice già tanto della follia di Orlando e le parole «ch' altra non fu mai sì stupenda» sottolineano l'unicità dell'esperienza che coinvolge il paladino. Non si dice tanto, ma si lascia comunque al lettore la possibilità di intuire la extra-ordinarietà dell'esperienza del cavaliere:

Astolfo poggia in aria. Il bel Zerbino,  
per uccisor di Pinabello è preso;  
da Orlando è liberato; e in su Frontino,  
tolto ad Ippalca, è Rodomonte asceso.  
Con Mandricardo, Orlando paladino  
combatte e, poscia che si trova offeso

---

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>262</sup> *Ibidem*.



da la sua donna, incominciò l'orrenda  
pazzia, ch' altra non fu mai sì stupenda.<sup>263</sup>

Nell'allegoria (canto XXIII) viene ribadita la causa della follia di Orlando, una donna, o meglio la gelosia per la donna amata, e la perdita della ragione viene interpretata come esempio dell'«infinita forza delle passioni amorose»:

In questo ventesimo terzo canto, si ricorda quanto nel far male vaglia ogni minima persona, poiché la vecchia Gabrina è cagione di condurre in tanto pericolo di morte sì valoroso cavaliere, come Zerbino. In Rodomonte, che tenendosi a grande scorno di levare ad una donna il destriero, che sì li piaceva et gli bisognava, lo leva poi con l'attacco delle parole di Ippalca, si comprende quanto picciola occasione basti a farne mandare ad effetto i nostri voleri, pur che possiamo. In Orlando poi, che per alta gelosia della donna sua perde come affatto l'intelletto et divien furioso et matto, si vien tuttavia seguendo di conoscere, con l'esperienza, l'infinita forza delle passioni amorose.<sup>264</sup>

Nell'allegoria e nell'ottava successiva (canto XXIV) si procede allo stesso modo, tacendo le crudeli imprese di Orlando, le stragi di uomini e di animali. Nei canti XXIX e XXX, però, nell'ottava si parla della pazzia d'Orlando, o meglio delle “gran cose” che Orlando compie (senza però dire quali) e dell'episodio che coinvolge Rodomonte. Nell'allegoria, invece, ci si concentra totalmente sulla storia di Rodomonte e Isabella e si tralasciano l'episodio che vede protagonisti Rodomonte e Orlando e le altre crudeli azioni di Orlando, il suo incontro con Angelica e l'uccisione della cavalla della bella donna. Altri atti della pazzia d'Orlando che vengono passati sotto silenzio.

Ancora un episodio delicato sul piano morale, è, ad esempio, quello dell'amore di Fiordispina per Bradamante (raccontata nel canto XXV) e l'inganno di Ricciardetto, che si finge Bradamante, per possedere Fiordispina, tralasciato sia nell'ottava che nell'allegoria.

Pochi canti dopo (canto XXVIII) viene raccontata la novella dell'oste a Rodomonte volta a dimostrare la natura infedele delle donne, altro caso di dubbia moralità. Se nell'ottava d'argomento viene menzionato solo il fatto che Rodomonte ascolti questa storia, senza però fornire alcun dettaglio sulla novella e sui suoi personaggi, nell'allegoria è completamente esclusa (la novella viene invece allegorizzata nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori).

---

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

Ottava d'argomento canto XXVIII:

Contra le donne Rodomonte intende  
quanto mal possa dir lingua fallace.  
Indi verso il suo regno il camin prende,  
ma luogo trova pria, che al suo cor piace.  
Qui d'Isabella novo amor l'accende,  
ma sì l'impedimento li dispiace,  
del frate ch'ella ha seco in compagnia,  
che'l fellon li dà morte acerba e ria.<sup>265</sup>

Allegoria canto XXVIII (edizione Valgrisi):

In questo canto ventesimo ottavo, in Rodomonte, che doppo sì grande odio verso le donne, tosto che vede Isabella se ne inamora et s'induce a mutar sentenza con amarla et con dimostrarlesi riverente et gentile, si dimostra la gran virtù et la gran forza che Iddio et i cieli hanno posto nel viso et ne gli sguardi d'ogni bella donna et che l'amarle et riverirle è naturale, sì come violento et fuor di natura umana l'averle in odio.<sup>266</sup>

Allegoria canto XXVIII (edizione Giolito):

In questo ventesimottavo nella favola di Astolfo, re dei Longobardi, e di Iocondo si dimostra niuno riparo poter difender l'uomo dalle ingiurie della femina, pure che ella si disponga con la volontà. Nel fine lo autore con leggiadrissimo modo in persona di un gentiluomo vineziano fa sua iscusata tessendo alcune stanze in lode delle donne.<sup>267</sup>

Allegoria canto XXVIII (edizione Valvassori 1553):

Nella moglie di Giocondo, che piangendo mostra di voler morire per la lontananza di lui, ma non così tosto s'è partito, ch'ella si giace con un ragazzo, si fa chiaro, che molte non si contentano del marito solo, tutto che s'infingano di portargli grandissimo amore. Nella taciturnità di Giocondo, che non dà a divedere alla sua donna, ch'egli si sia avveduto del fallo, nel quale l'avea colta, s'insegnano i mariti a dissimular le fraudi delle mogli, accioché, perdendo il timor e la vergogna, non divengano peggiori. Nella regina, la quale ha il marito bellissimo, pur tuttavia si prende amoroso piacere col nano contrafatto, si vituperano le donne maritate ad uomini belli e di alto affare, che si danno in potere d'amanti brutti e vilissimi. In Giocondo, che, oltre modo dolente per l'adulterio della sua donna, tutto si conforta, vedendo la regina amorosamente solazzarsi col nano, si dinota che gli afflitti si consolano

---

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> *Id.*, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 152r.

vedendo il male altrui. Nella Fiammetta, la quale si gode insieme col suo amante, mentre due giacevano con essa lei, giudicasi desperata impresa il guardare la femina che si disponga di sodifar alle sue voglie. Nel ragionamento fatto dal buon vecchio a difesa delle donne, comprendesi che i maschi biasmano le femine a torto, perché se bene ve ne sono alcune triste, non perciò elle sono peggiori degli uomini. In Rodomonte, che nel primo aspetto d'Issabella s'innamora e spegne l'odio concepito contra le donne, s'inferisce che la naturale inclinazione puote più di qual si voglia accidente.<sup>268</sup>

Tra i tanti episodi non presenti nelle allegorie (presenti invece nell'ottava XXXIII) c'è, ad esempio, anche quello della rocca di Tristano in cui sono dipinte le guerre future in Italia. Probabilmente non viene ritenuto necessario da parte dell'allegorizzatore che segue un programma allegorico preciso, imperniato sul sistema morale cristiano. Le campagne francesi in Italia risultavano forse meno interessanti a livello morale. L'episodio del prete Gianni, invece, permetteva delle riflessioni di interesse morale molto più dense (verranno spiegate più avanti).

Il “disinteresse” dell'allegorizzatore verso la follia di Orlando caratterizza anche l'allegoria del canto XXXIV in cui ci si concentra totalmente sulla storia di Lidia e Alceste, tralasciando l'incontro di Astolfo con San Giovanni, il viaggio nel regno della Luna per recuperare il senno di Orlando. Viene però allegorizzato l'episodio in cui a Orlando viene restituito il senno:

Allegoria canto XXXIX:

In questo canto trentesimonono, in Agramante, che rompe il giuramento et ne riman poi sconfitto et disfatto, si ricorda quanto in ciascuna religione Iddio sommo sia giusto giudice et severo vendicator de' pergiuri et de' perfidi dispregiatori della sua giustitia. In Orlando, poi, al quale stato lunga stagione impazzato per soverchio furor di lascivo amore, convien che si riporti il suo senno dal cielo, si comprende come in ogni nostro maggior bisogno et nelle infirmità di corpo et d'animo, incurabili per soccorso umano, si trova sempre aiuto da Dio clementissimo et dator d'ogni gratia.<sup>269</sup>

Ottava canto XXXIX

Rompe il patto Agramante; e poscia ei rotto  
di ritirarsi in Africa è costretto,  
intanto avendo il buon Astolfo sotto

---

<sup>268</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 157r.

<sup>269</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 437.

Biserta, a l'inimico al muro astretto.  
Qui giunge a caso Orlando, e 'l duca dotto  
di che far de', gli rende l'intelletto;  
Con Agramante, che solcando viene,  
Dudon si scontra, e gli dà briga e pene.<sup>270</sup>

Avvicinandoci verso la fine del poema, una delle tante assenze importanti è nell'allegoria (ma presente nell'ottava) del canto XXXVIII, il battesimo di Marfisa.

Ottava d'argomento canto XXXVIII:

Torna in Arli Ruggiero. Con Bradamante,  
Marfisa a Carlo, e qui si fa cristiana.  
Astolfo lascia le contrade sante,  
e fa la vista al re di Nubia sana;  
entra co' suoi nel regno d'Agramante,  
ma quel, c'ha molto l'Africa lontana,  
che 'l piato lor per duo guerrier si deggia  
veder, con Carlo imperator patteggia.<sup>271</sup>

Non manca però nell'allegoria del canto XLI (presente anche nell'ottava) il ben più importante battesimo di Ruggiero, interpretato come manifestazione della clemenza di Dio verso coloro che peccano ingenuamente o che si pentono con sincerità.

Ottava d'argomento canto XLI:

I prigionieri Dudon dona a Ruggiero  
che posti in nave, ha poscia il mar disfatto,  
campa ei notando, e già fedele e vero  
servo di Cristo, al vero Dio l'ha tratto;  
intanto Brandimarte, et Oliviero  
e 'l conte Orlando fiero assalto han fatto.  
È ferito Sobrino, e il re Gradasso  
di vita resta et Agramante casso.<sup>272</sup>

Allegoria canto XLI:

In questo canto quarantesimo primo, in Agramante, che così alteramente dispregia i perfetti et utilissimi ricordi di Brandimarte et poi ne rimane estinto, si dimostra quanto ne gli uomini sia dannoso il darsi in preda dell'ostinatione che non lasci ponderar le cose con quella prudentia che si converrebbero. In Ruggiero, che, ritrovandosi per affogare in mare, si ravvede et si rende in colpa della inosservanza de' suoi giuramenti et delle sante promesse sue, vien salvato

---

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 426.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 456.

miracolosamente et condotto a luogo ove si battezi et ove poi si dia felicissimo fondamento a i suoi desiderii, si comprende quanto sia grande et infinita la clementia di Dio sommo verso coloro che o semplicemente peccano o sincerissimamente si danno in colpa, con salda intentione di farne emenda.<sup>273</sup>

Le ottave d'argomento, rispetto alle allegorie, sono molto più neutre, meno orientate in senso morale: cercano di riportare quasi tutti gli episodi contenuti nel canto. Agiscono però sottilmente sulla ricezione attraverso comunque una selezione degli episodi (abbiamo visto come nelle ottave siano omessi gli episodi della pazzia di Orlando e dei tentativi di assalto ad Angelica da parte dell'eremita e di Ruggiero). Hanno, quindi, comunque un'importanza a livello morale perché, concepite con una logica selettiva, possono orientare la lettura, indirizzando l'attenzione del lettore solo su determinati episodi e distogliendolo da altre storie reputate meno edificanti.

### 1.2.3 L'allegoresi di Ruscelli.

Quest'attenzione alla cura dell'edizione da parte di Ruscelli ci mostra che l'edizione Valgrisi voleva concorrere con Giolito e poteva farlo solo fornendo un testo di un certo valore. Valgrisi certamente non si risparmia e investe tanto su questo progetto. Anche Ruscelli riceve un compenso consistente dalla casa d'Este: Alfonso d'Este, dedicatario dell'opera, gli invia cinquecento scudi come compenso per il duro lavoro svolto.

Le allegorie di Ruscelli, secondo un uso ormai consolidato, grazie al successo avuto dall'edizione Giolito in cui compaiono per la prima volta, sono poste ad inizio canto. L'allegoresi di Ruscelli era un modo immediato di rispondere alle accuse mosse al poema ariostesco e di riabilitarlo, legittimarlo dandogli, ad esempio, una veste morale. Tra le critiche mosse al poema, infatti, c'erano anche quelle di natura morale, a partire dalla non idoneità del titolo, affidato a un personaggio che non solo non è il principale protagonista, ma che è un cavaliere furioso, scelta sicuramente poco decorosa e destabilizzante, che riduce quella *gravitas* che dovrebbe avvolgere un campione della cristianità, alla scelta di introdurre episodi dalla dubbia morale.

Le interpretazioni allegoriche, di impatto immediato grazie alla loro brevità, all'efficacia con cui sono costruite, secondo una struttura sintetica e basata sulla ripetitività,

---

<sup>273</sup> *Ibidem.*

assolvevano un ruolo apologetico, di difesa del poema. Il principio oraziano del *miscere utile dulci* e la constatazione dei diversi livelli di appropriazione del testo, portavano a giustificare una lettura allegorico-morale, a svelare il significato celato sotto il velo delle «fintioni». Lo stesso Ruscelli riconosce l'importanza della pratica dell'interpretazione allegorica fatta sul poema ariostesco, tanto che vi avrebbe voluto dedicare una parte nell'edizione:

IO ERA in animo di aggiungere in questo fine di questo volume le allegorie del soprannominato S. Gio. Battista Pigna sopra il Furioso, et aggiungervene alcune di quelle del Fornari, et appresso farvi io un mio discorso intorno alle allegorie et intorno al modo di saperle convenevolmente usare et nei luoghi et nelle occasioni che le ricevono et le ricercano. Ma perché questo volume è cresciuto molto, et forse più di quello che M. Vincenzo che lo fa stampare, havea divisato che dovesse essere, è forza di riserbar questo, et qualche altra cosa tale, a metterle nelle BELLEZZE del Furioso, dove in tutti i modi convien che se ne ragioni.<sup>274</sup>

Questa volontà di Ruscelli si traduce nel dichiarare una possibile introduzione di questa parte nelle *Bellezze del Furioso*, un progetto di quindici anni, che non è stato mai pubblicato. Secondo alcuni studiosi, sarebbe addirittura da attribuire a Ruscelli l'opera dallo stesso titolo, *Le Bellezze del Furioso*, commento al *Furioso* pubblicato nel 1574 da Orazio Toscanella.<sup>275</sup>

Ruscelli, che tende all'abbondanza nella scelta dei paratesti, redige delle allegorie che seguono la stessa linea. Succede, infatti, più volte di trovare allegorie che presentano, dopo lo schema sintetico che associa a un episodio un significato allegorico, lunghe digressioni. Nelle edizioni Giolito e Valvassori, le allegorie seguivano uno schema abbastanza chiaro e reiterato, anche se in Valvassori gli episodi allegorizzati sono di numero maggiore e vi si avverte una tendenza a un'interpretazione morale dell'intero testo.

In Valgrisi, secondo quanto suggerito da Cristina Acucella,<sup>276</sup> possiamo rintracciare due grandi categorie di allegorie, tra quelle che non seguono la prassi che si era imposta nelle altre edizioni: le allegorie monotematiche (viene allegorizzato solo un episodio del testo); le allegorie "ridondanti" (l'autore non segue semplicemente lo schema episodio-allegoria da associare, ma usa l'interpretazione allegorica dell'episodio come trampolino di lancio per introdurre ampie digressioni). Può accadere, però, di avere anche delle allegorie che fondono

---

<sup>274</sup> Alcune altre cose da avvertirsi nel *Furioso* riconosciute da M. Signor Fornari, in L. Ariosto, *Orlando furioso* di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...], Venezia, Valgrisi, 1556, p. 654. Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizioni esposti nell'*Introduzione*.

<sup>275</sup> Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

<sup>276</sup> Cfr. C. Acucella, «Le perfezioni di un autor profano». *Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, cit., pp. 55-73.

queste due tipologie. Questa fusione, intersezione tra le due categorie risponde alla volontà dell'autore di attuare una difesa di quell'unico episodio che viene riconosciuto come complesso, delicato, problematico a livello morale. Bisogna quindi dedicare maggior tempo allo scioglimento dei dubbi che l'episodio potrebbe suscitare. Acucella<sup>277</sup> ci riporta l'esempio dell'allegoria riferita al canto XXI, dove viene data una lettura allegorica della storia di Gabrina e della sua vittima Filandro, destinato a un'ingiusta e crudele morte. Ruscelli sente di dover, con un'ampia digressione (introdotta come di consueto dalla formula avversativa «et se»), giustificare quello che sembrerebbe un episodio privo di moralità. L'autore delle allegorie vuole evitare che questa vicenda venga interpretata come una sorta di insinuazione della dubbia giustizia divina. L'episodio di Filandro viene, invece, giustificato, come già detto, come episodio di sofferenza terrena riscattata dalla giustizia divina ultraterrena che è ricompensa eterna.

Nell'allegoria di Dolce si dimostrano le conseguenze esiziali, prodotto della furia delle donne ree e tristi, spinte da empî desideri di vendetta:

In questo ventesimoprimo nella persona di Gabrina, la quale, mossa dalla libidine, con falsa accusazione prima dipartì l'amore che al caro amico il suo marito portava, e dipoi con astuzia indusse il medesimo amico ad uccider lo stesso marito, e ultimamente lui col veleno levò di vita, si dimostra interamente le pessime operazioni che fanno e posson fare le ree e triste femine dall'amorosa furia ad empire i loro desideri e alla vendetta sospinte.<sup>278</sup>

Anche l'allegoria di Valvassori è volta a mostrare l'esempio negativo della donna Gabrina, o meglio della moglie Gabrina, consolidato e accentuato dall'esempio positivo di fedeltà rappresentato dall'uomo, Filandro, amico del marito:

In Ermonide, il quale fu gravemente ferito, volendo vendicarsi di quella che gli aveva morto il fratello, comprendesi come chi s'induce a combattere per desiderio di vendetta e non per la giustizia rimane perditoro, ancor che la ragione fosse dalla sua parte. In Filandro, che, tentato dalla moglie del suo amico, non le consente, né l'accusa, ma si parte per tor via ogni occasione, si loda il fedele e il discreto amico, che non pur si astiene da disonesti abbracciamenti, ma eziandio nol discopre per non por discordia nel matrimonio. In Gabrina, che scapigliata e piangendo, falsamente persuade al marito che 'l suo compagno l'abbi violata, hanno da intender i mariti, che non deono così agevolmente creder alle mogli. In Argeo, il quale, tutto che si creda che Filandro suo

---

<sup>277</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>278</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, p. 110r. Allegoria canto XXI.

amico gli abbia violata la moglie, nondimeno il mantiene vivo, condannandolo solamente nella prigione, s'insegna che niuno accidente mai dee poter tanto in noi, che 'n tutto spenga l'amicizia vecchia. Nella medesima Gabrina, che, mossa da la furia libidinosa, fa amazzar il primo marito dal suo caro amico e il secondo ultimamente uccide di veleno, s'impara che la femina disonesta commette ogni malvagia operazione, per sodisfar al suo perverso desiderio. Nel medico che tirato dal guadagno vende il veleno, che egli poi stesso gusta e ne rimane morto, ponno raccoglièr i medici avari che pur una volta fan a se stessi, quel che han fatto agli altri.<sup>279</sup>

L'allegoria si concentra, come di consueto, sulla figura di Gabrina, incarnazione della moglie infida di cui il marito non si dovrebbe fidare, donna disonesta che commette crudeli azioni per soddisfare il suo desiderio perverso, ma vengono inclusi anche Ermonide e il medico.

Un esempio in cui avviene una vera e propria revisione del testo ariostesco, che viene piegato a fini morali precisi, è quello del canto XXXIV, con l'episodio che coinvolge Alceste e Lidia. Ruscelli predilige un'interpretazione dell'episodio secondo una morale cristiana: Lidia diviene immagine della pudicizia, dell'onestà della donna, della resistenza contro i peccaminosi desideri carnali e viene eliminata quell'idea che viene dall'autorità del testo ariostesco dell'ingratitude, della non riconoscenza della donna verso il suo amante, che si è macchiata della colpa di rifiutarlo e che l'ha portata alla dannazione eterna; Alceste diviene oggetto di una condanna morale, in quanto dominato da un'insana passione amorosa senza limiti e regole. Avviene un capovolgimento delle intenzioni dell'autore: il testo viene tradito per favorire una precisa lettura morale-cristiana, senza rischiare di comprometterla con le leggi che governano l'amore cortese:

In questo canto trentesimo quarto s'ha l'esempio d'un potentissimo et sfrenato amore nella persona d'Alceste, et, per la durezza di Lidia in non piegarsi mai per alcuno suo merito ad amarlo, si vede, non diremo noi l'ingratitude, com'ella stessa poi la dichiara, ma più tosto la fermezza et la stabilità dell'animo d'una valorosa donna, la quale, vedendo che colui, per la risposta del padre di lei in non volergliela dar per moglie, si volge furiosamente a uscir della fedeltà debita a lui col suo signore et a far cose che tornino in tanto danno et inquietamento della donna amata, si risolve valorosamente a non indursi ad amarlo mai. Et se l'autor qui finge ch'ella di ciò sia severissimamente castigata nell'altro mondo, è da dire che avvenisse per l'altre circostanze che in quella sua vendetta ella aggiunse, per condurlo a morte. Di che s'ha altrove discorso a pieno, per esser caso degno di molta consideratione, più per ammaestramento che per difesa de gli amanti.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, p. 113v. Allegoria canto XXI.

<sup>280</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 383. Allegoria canto XXXIV.



Non viene ad esempio accettata la condanna per ingratitude, dichiarata dalla stessa Lidia. Viene quindi apportato un cambiamento significativo all'esegesi "tradizionale" dell'episodio. Sia infatti le allegorie di Giolito, di Valvassori, di Fornari si concentrano sull'ingratitude della donna verso l'amante che l'ha portata alla conseguente punizione eterna.

Edizione Giolito 1542:

Questo trentesimoquarto, sì come è tutto ripieno di dottrina e di moralità, così di parte in parte per se medesimo si dichiara, in modo che non ha bisogno di sposizione. *Diremo solo lo autore nel principio riprender la ingratitude delle donne crudeli [...]*<sup>281</sup>

Edizione Valvassori 1553:

Che l'avarò re di Lidia non marita sua figliuola ad Alceste, che la dimanda in premio di tanti regni acquistatigli, si biasmano li signori, che non premiano i famigliari dei ricevuti servigi. Che Lidia non vuol Alceste per marito, anzi brama che egli morte riceva per guiderdon di tanto amore che le porta, contiensi che alcune donne sono ritrose ai loro amanti non per zelo di onestà, ma per essere superbe e ingrante per natura.<sup>282</sup>

Fornari:

Nella novella di Lydia, et d'Alceste oltra che si biasima l'ingratitude, et malvagità delle donne altiere, et mostrasi la pena che loro soprasta per questi vitii [...]<sup>283</sup>

Al contrario, per Ruscelli, la donna è *exemplum* di solidità morale e la sua punizione non è conseguenza dell'ingratitude, ma dei modi della sua vendetta che hanno spinto il giovane a morire. Viene giustificata in senso cristiano la ragione che ha portato alla dannazione eterna Lidia: il suo comportamento ha avuto, infatti, conseguenze estreme sul giovane, inducendolo al suicidio. Viene punita, quindi, per essere la causa della morte per suicidio, e non per essere stata un'amante ingrata.

L'allegoria del canto XXXIII, secondo le indicazioni di Acucella,<sup>284</sup> è da considerarsi una lettura secondo la morale cristiana che diviene un modo per tessere le lodi del poema ariostesco anche a livello formale e letterario.

---

<sup>281</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 185r. Allegoria canto XXXIV. Il corsivo è mio.

<sup>282</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, p. 190v. Allegoria canto XXXIV.

<sup>283</sup> S. Fornari, *La sposizione di M. Simon Fornari sopra l'Orlando Furioso di [...]*, cit., p. 574.

<sup>284</sup> C. Acucella, «Le perfettioni di un autor profano». *Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, cit., pp. 66-68.

In questo canto trentesimo terzo, nella persona del Senapo, o Prete Gianni, imperator dell'Etiopia, posta dall'autore a somiglianza dell'istoria di Nembrotte che si ha nelle sacre lettere, si ricorda sì come le più volte le estreme ricchezze et felicità traggono le persone sì fattamente dal timore et dalla riverenza di Dio sommo, che ardiscono di concorrere et combatter seco, et questo fanno col soppeditar la giustitia, la clementia, la carità et la verità, che sono una cosa con Dio stesso. Et, essendo questo medesimo esempio stato accennato da i poeti gentili sotto la favola de i Giganti, che sopraposero monti a monti per far guerra a Dio, i quali da Giove furono fulminati et distrutti affatto, l'autor nostro ha in questo suo avuto degnissima consideratione alla convenevolezza della clementia di Dio vero in lasciare al Senapo, col merito della fede et religion cristiana, spatio di penitenza et mandarli, poi, come da cielo, insperato, et, per corso ordinario della natura, sopr'umano soccorso.<sup>285</sup>

Confrontando l'allegoria con quelle di Dolce e Valvassori, notiamo un'affinità solo nella parte iniziale, nell'attribuire al Prete Gianni il peccato della superbia e nel fare delle Arpie l'incarnazione della punizione divina.

Edizione Giolito 1542:

In fine in persona del prete Gianni, dal quale Astolfo discacciò l'Arpie, si danna la superbia, la quale mentre tra precipi cristiani dimora è cagione che la giustizia di Dio ci flagella nel modo ch'è da lui descritta, mandando genti istrane a divorare il cibo e sostegno nostro.<sup>286</sup>

Edizione Valvassori 1553:

Nel ricchissimo Senapo, che divenne tanto superbo, che volle soggiogar il Paradiso terrestre, onde Iddio, per punirlo, accecollo e mandogli l'ingorde Arpie a divorargli le vivande, puoi conoscere, o misera Italia, che la superbia tua è cagione che la cecità dell'animo adombri gli occhi della mente e che i populi barbareschi e strani dei tuoi dilitatissimi cibi si nudriscano.<sup>287</sup>

Ruscelli vi introduce due riferimenti intertestuali: il Senapo è accostato al famoso re di Babilonia (secondo la *Genesi*), Nembrot, colui che si è ribellato a Dio e ha costruito la Torre di Babele e al mito dei giganti, fulminati da Giove dopo aver mostrato un atteggiamento di

---

<sup>285</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 369. Allegoria canto XXXIII.

<sup>286</sup> Id., *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, p. 178r. Allegoria canto XXXIII.

<sup>287</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, p. 183v. Allegoria canto XXX.

superbia. Si erano infatti ribellati agli dei e avevano provato a scalare l'Olimpo, sovrapponendo un monte all'altro. Questi due riferimenti costituiscono uno spartiacque tra quella che è la parte allegorica e quella che è un'analisi più approfondita, uno svisceramento dei significati del testo e soprattutto il collegamento con il mito permette di dare un'interpretazione dell'episodio più complessa. Abbiamo un Dio che si comporta con la «convenevolezza della clementia», lasciando al Senapo spazio di penitenza e, quindi, possibilità di salvezza. Il Dio di Ariosto è, quindi, il Dio della tradizione cristiana, che sa essere misericordioso, clemente, moralmente ineccepibile, al contrario degli dei pagani dell'epica classica. La rappresentazione è costruita prestando attenzione al *decorum* che tiene conto sia del piano morale che di quello narrativo. Se è "adatta", coerente eticamente, lo è anche dal punto di vista narrativo: viene difatti rispettato il principio di verosimiglianza.

Il curatore si impegna in un'analisi per nulla superficiale, che scava nelle profondità del testo. Questa giustificazione morale gli serve per adempiere la funzione apologetica, di difesa del poema, a cui veniva attribuita la colpa di aver trattato episodi che trascuravano il decoro, la morale. Qui, invece, abbiamo un elogio del modo in cui Ariosto si era accostato alla materia divina. La ricchezza letteraria della rappresentazione di Dio viene evidenziata tramite un paragone con l'*epos* classico, che svolge, poi, un compito ulteriore: non solo nobilita (tramite l'accostamento ai classici) e legittima la rappresentazione ariostesca, ma la eleva a immagine superiore, in quanto illuminata dalla cristianità. Non soltanto la narrazione ariostesca non è immorale, ma addirittura investita di una moralità superiore, in quanto non pagana, che gode della fortuna di appartenere all'era cristiana. Ruscelli sfrutta questo dato e fa del poema ariostesco un poema perfetto in quanto poema cristiano che supera "di diritto" quelli dell'età classica e pre-cristiana.

Per il ruolo apologetico messo in campo da Ruscelli diviene fondamentale il fatto che il poema ariostesco cristiano soverchi quelli classici pagani e viene sottolineato più volte, non solo in questa allegoria, ma anche nell'allegoria dell'ultimo canto. Questo elemento di esaltazione del poema cristiano si trova all'inizio e alla fine di due differenti edizioni: nella *Lettera ai lettori* già citata dell'edizione Valvassori, e alla fine della pratica esegetica ruscelliana che qui è molto vicina al tipo di interpretazione che fornisce Valvassori.

Nell'allegoria dell'ultimo canto di nuovo Ruscelli accosta il *Furioso* all'epica classica, in questo caso all'opera di Virgilio, non per dimostrare la vicinanza, secondo la consueta pratica di quel tempo per far rientrare il *Furioso* nel canone, tra i classici, ma per dimostrare, secondo un'ottica modernista, quella differenza che va a decretare la superiorità di Ariosto, o meglio della morale perseguita nel poema ariostesco.

In questo quarantesimo sesto et ultimo canto, in Leone, che veduta la gran cortesia di Ruggiero verso lui, non solo si dispone di fargli ottener la sua Bradamante, ma ancora con tanta ingenuità fa palese davanti a Carlo et a tutta la corte quello ch'egli avea fatto, di metter Ruggiero in campo a combatter seco et a guadagnarla per lui, si dimostra come i cori veramente magnanimi niente più prezzano che la virtù vera, et niuna cosa più intendono a non lasciarsi vincere, che in amorevolezza et in cortesia. Nella morte poi di Rodomonte, et nell'ultima vittoria di Ruggiero, con che si finisce il libro, restano molto meglio edificati et più sereni gli animi de' lettori et de gli ascoltanti che in quella di Turno presso a Vergilio, poiché Rodomonte era venuto con tanto torto et con tanta temerità a disfidar Ruggiero; là ove il misero Turno non avea di nulla offeso già mai Enea, anzi era da lui disturbato nello stato et nella moglie, fuor d'ogni colorata non che giusta ragione, se non quella del voler de' fati, che, comunque ella fosse, o non dovea presupporci per nota a lui o non lo fa però men degno di compassione.<sup>288</sup>

In questo caso, tramite un paragone tra le coppie di personaggi Turno-Enea, Rodomonte-Ruggiero, viene messo in evidenza una parte in cui la morale tentenna, in cui la distinzione tra bene e male si fa più sfocata: sia Turno che Rodomonte sono destinati alla morte, ma Rodomonte «era venuto con tanto torto et con tanta temerità a disfidar Ruggiero», mentre Turno è più degno di compassione in quanto «non avea di nulla offeso già mai Enea, anzi era da lui disturbato nello stato e nella moglie». Questa ambiguità, questo dubbio instillato nel lettore, o in chi ascolta rende, per Ruscelli, meno edificante l'opera. Ariosto è invece chiaro, trasparente, non lascia adito a dubbi.

1.2.4 Funzione mnemonica delle allegorie e interazione con gli altri elementi paratestuali.

Le allegorie sono importanti non solo per il ruolo morale, ma anche per il loro impatto visivo, per la loro funzione quindi anche mnemonica, per il loro “posto” nello spazio pagina e nell'interazione con gli altri elementi paratestuali. L'impostazione della pagina segue delle logiche precise e la scelta delle posizioni da riservare a ogni elemento non è casuale. Le illustrazioni, le allegorie, gli argomenti hanno un impatto importante sulla ricezione, orientano il lettore verso una precisa lettura. Le allegorie hanno una posizione strategica: nei casi

---

<sup>288</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 520. Allegoria canto XLVI.

analizzati sono collocate ad inizio canto così da influenzare la ricezione, donando una precisa chiave interpretativa al lettore.

Come ci ricorda Iorio<sup>289</sup> la cura riservata alle allegorie riguarda anche la *dispositio*: ad esempio in Valvassori si viene a creare un *continuum* tra le varie allegorie. Se, ad esempio, un'allegoria finisce con un episodio che coinvolge un personaggio, quella successiva tenderà ad iniziare con una storia riguardante lo stesso personaggio per creare una sorta di filo conduttore. A volte la scelta può essere dettata dalla volontà di allinearsi al testo, ma altre volte, invece, si vuole assicurare una continuità che non è narrativa e non riguarda il testo, ma il livello morale. In questi casi le allegorie assumono una certa autonomia rispetto al testo. Ad esempio non si rispetta la successione degli eventi proposta dal testo, ma si opta per una concatenazione di tipo tematica, nel passaggio dall'allegoria del canto III a quella del canto IV. La penultima allegoria del canto III è collegata con le prime due del canto IV. Nel canto III Melissa rappresenta l'ispirazione divina che libera da ogni sollecitudine, insegnando a governare gli appetiti («In Melissa, che conduce Bradamante fuori dell'aspra selva e l'ammaestra, in che modo possa vincer Atlante, s'intende che l'ispirazione divina ci sviluppa d'ogni sollecitudine di questa vita, insegnandone la via di mortificar il nostro appetito»)<sup>290</sup> e nel canto IV Atlante e le ali dell'ippogrifo rappresentano il desiderio carnale che schiavizza l'anima, la violenza degli appetiti e la varietà dei desideri («Atlante, che rapisce e seco ne porta prigioniere le belle donne, significa il nostro affetto carnale, che in tutto spoglia della libertà l'anime nostre. L'ali dell'Ippogrifo grandi e di colore diverso disegnano la violenza dell'appetito e la varietà dei pensieri pronti ad ingombrarne il cuore»)<sup>291</sup>.

Altre volte il legame si compie solo a livello dell'*elocutio*,<sup>292</sup> grazie alla figura dell'anadiplosi, alla *reduplicatio* di un elemento in fine di allegoria in quella successiva. Il passaggio tra il canto XLI e XLII nell'edizione Valvassori, ad esempio, è solo apparentemente garantito a livello tematico: i temi che si ripropongono nelle due allegorie, quelli della morte e della ruina, assumono un significato diverso. Nel primo caso sono legati al tema della gloria e stanno a significare la caducità storica e ontologica delle cose umane; nel secondo caso indicano le conseguenze dell'imprudenza e della superbia dei pagani. Valvassori è evidentemente molto attento a garantire quell'unità al poema ariostesco, spesso messa in dubbio dai suoi detrattori.

---

<sup>289</sup> Cfr. G. Iorio, *Inventio e dispositio nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553)*, cit., pp. 39-55.

<sup>290</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 12v. Allegoria canto III.

<sup>291</sup> *Ivi*, c. 16r. Allegoria canto IV.

<sup>292</sup> G. Iorio, *Inventio e dispositio nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553)*, cit., p. 45.

E se l'unità può incrinarsi a causa della tecnica dell'*entrelacement*, allora l'allegorizzatore la ripristina attraverso le allegorie. Prima l'allegorizzatore scompone il testo in frammenti, seleziona le immagini e gli episodi e li sottopone alla pratica di allegorizzazione, poi ricompone il testo a partire da questi frammenti apparentemente non connessi, donando quell'unità messa in discussione da tanti critici. Venivano così assicurate sia un'unità tematica, che un'unità dal punto di vista della "coerenza morale".

Il legame, poi, può essere non solo tra le allegorie, ma anche tra le allegorie e il paratesto. In Valgrisi, ad esempio, l'importanza della relazione tra i vari elementi del corredo paratestuale è esplicitata dallo stesso curatore che nelle allegorie fa notare come la stessa questione sia stata trattata altrove, in un altro "luogo" del libro. Come ci fa notare infatti Acucella,<sup>293</sup> si accenna agli elementi paratestuali nella lettera introduttiva, persino nel titolo e anche nelle allegorie, ad esempio in quella del canto XXXIV e in quella del canto XLV:

[...] di che s'ha altrove discorso a pieno, per esser caso degno do molta consideratione, più per ammaestramento che per difesa de gli amanti.<sup>294</sup>

Se poi egli facesse bene o male a posporre l'amore et la fede sua con Bradamante all'obbligo ch'egli da poi s'acquistò con Leone è consideratione che ricerca più comodo luogo che questo et è uno de' nostri particolari discorsi sopra tutti i passi principali di questo libro, che gli ricercano.<sup>295</sup>

Le allegorie possono interagire con gli altri paratesti in maniera anche meno esplicita: troviamo, ad esempio, la critica all'abuso del duello nelle annotazioni al canto XXI e poi di nuovo nell'allegoria al canto XXIV. Sembra quasi di assistere a una *imitatio* della tecnica narrativa di Ariosto, che ama solleticare le menti dei lettori con storie che vengono continuamente abbandonate e riprese.

Se combatti per lei rimarrai morto / che così conviene a chi si piglia a torto [...] e da questa certezza, che come ostinatamente et per obbligo alcuni ricercano da Dio sommo, nacque il maledetto et scelleratissimo abuso nei signori cristiani, di conceder campo franco a combattere quelle cose che non possono manifestamente provarsi. Ma [...] questo discorso ricerca più comoda occasione che questa di questo luogo [...].<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> C. Acucella, «Le perfezioni di un autor profano». *Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, cit., p. 69.

<sup>294</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 383.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 508.

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 233 (*Annotazioni* al canto XXI). Ho agito io sul testo secondo i criteri esposti nell'*Introduzione*.

E si prosegue nell'allegoria al canto XXIV:

In questo canto ventesimo quarto, in Zerbino, il quale viene con sì gran ragione a battaglia con Mandricardo et tuttavia ne rimane ucciso, l'autore, sì come in più l'altri essempli tali che ha sparsi per questo libro, vuol tuttavia tener ricordato, ne gli occhi et nelle menti de' cristiani, il pessimo abuso di conceder campo franco a combattere, per venir con l'essito della battaglia in certezza della verità della quale si quistiona, cioè di chi abbia ragione et chi abbia il torto. Non essendo questo però altro che un ostinato tentare con scelerati mezi Iddio sommo, il quale ancor molte volte, per cagioni incomprendibili da mente umana (oltre ad alcune che ne spiegano le sacre lettere) lascia a torto patire i buoni, senza che essi stessi si procurino o vadano a trovare il mal loro, come fan quei che con animo o maligno, o superbo, o vanaglorioso, o impresso d'altra tal mala dispositione, s'inducono volontariamente a combattere.<sup>297</sup>

L'esempio di Zerbino serve quindi a continuare una questione già avviata. Il discorso, come una sorta di eco, si sente ancora a distanza di qualche canto. La presenza di una stessa questione in diversi paratesti permette ai vari elementi di interagire, di creare un'intricata rete di sensi che favorisce la promozione dell'intero corredo paratestuale. Qui Ruscelli fa riferimento, quindi, al paratesto e non al testo dell'autore, come succede invece nell'edizione Giolito, ad esempio, nell'allegoria del canto XX:

Per Zerbino, che per serbar la fatta promessa a Marfisa non solo seco conduce la odiata vecchia dove ella vuole, ma difendela dal cavalliero che le volea fare ingiuria, si dimostra di quanto valore in un cor gentile dee esser la fede. Del che lo autore leggiadramente tratta nel principio del seguente canto.<sup>298</sup>

Il curatore dell'edizione Valgrisi poi addirittura non menziona solo il corredo paratestuale, ma anche l'extra-testo, facendo spesso riferimento alle *Bellezze del Furioso*, sempre con l'intento di autopromozione dei propri progetti. Il corredo paratestuale non solo assolve quella funzione apologetica, di difesa e di elogio del poema ariostesco, orientando il lettore verso una precisa interpretazione del testo, ma rientra anche in quel sistema di strategie di promozione del progetto realizzato, differenziandolo da quello di altri editori, esaltandone la superiorità a vari livelli (sia per quanto riguarda la qualità riservata al contenuto che agli aspetti

---

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>298</sup> *Id.*, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 102v. Allegoria canto XX.

formali e materiali) e di altri progetti in corso (facendone esplicito riferimento nei “dintorni” del testo), come evidenziato anche da Acucella:

Pur trovando la sua più compiuta espressione nell’ambito prefativo, dunque, la strategia di self fashioning del curatore conosce una sua realizzazione “in piccolo” anche nei paratesti allegorici, i quali si configurano come “vetrine” del lavoro di scandaglio analitico e minuzioso del testo operato su più livelli e si incaricano, in maniera innovativa, di una funzione promozionale del testo e dell’edizione; divengono, insomma, piccoli spazi in cui si riflettono le diverse sfaccettature dell’«arte» che l’esegeta e grammatico ha profuso nel libro, nell’intento di primeggiare nel convulso mercato delle edizioni del *Furioso* e di dimostrare, secondo una prospettiva modernista, «le perfezioni e le bellezze» del poema allo stesso modo in cui un tempo gli antichi esegeti fecero con i classici profani.<sup>299</sup>

### 1.3 Casi di vizi dal volto ferino.

Il testo dell’*Orlando furioso* nelle edizioni illustrate del Cinquecento interagisce con le immagini, per poi divenire un testo archivio fatto di immagini riutilizzabili al bisogno a diversi livelli, linguistico, retorico, etico, instaurando uno stretto legame con l’*ars memoriae*.<sup>300</sup> Come sottolineato dalla più importante studiosa di questa tematica, Lina Bolzoni, l’arte della memoria «da una parte ricicla a proprio uso e consumo il patrimonio letterario e figurativo, dall’altro lato si pone alla frontiera fra i due campi di esperienza, costruendo un canale attraverso cui parole e immagini si traducono (si riversano, per così dire) le une nelle altre».<sup>301</sup>

Interessanti alcune rappresentazioni di nani, giganti, mostri del poema ariostesco, che hanno il potere di stamparsi nella mente dei lettori e che ne favoriscono la memorizzazione. L’*ars memoriae* insegna, infatti, che le immagini che colpiscono per la loro difformità vengono poi meglio ricordate. Il lettore, particolarmente colpito da forme che esulano dall’ordinario, è portato a memorizzare non solo l’immagine, ma anche il significato che le viene attribuito. Nei trattati di memoria vengono infatti spesso associati animali e determinate caratteristiche morali e psicologiche.

---

<sup>299</sup> C. Acucella, «Le perfezioni di un autor profano». *Ruscelli e le allegorie dell’edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, cit., p. 71.

<sup>300</sup> Per la questione del legame del libro illustrato con l’*ars memoriae* cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, cit.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 192.



I commentatori, i curatori, gli illustratori delle edizioni del *Furioso* realizzate nel Cinquecento, associano alle immagini, dal grande impatto visivo, facilmente memorizzabili, dei precisi significati morali. Si imprimono quindi nella memoria del lettore non solo come immagini, ma come immagini morali. La traduzione *per figuras* del *Furioso* è governata da meccanismi che risentono dell'influenza delle interpretazioni morali. Su questa sembrerebbe agire quella che Caracciolo<sup>302</sup> chiama una “mimesi estetica” tra il registro esegetico e quello figurativo. Ci sarà, quindi, un interesse maggiore per determinate storie, per determinati personaggi grazie proprio al ruolo morale di cui li hanno investiti i maggiori commentatori e interpreti del poema. Questi si sono rivelati particolarmente attenti ai simboli, alle immagini, agli animali e agli strumenti di cui si avvalgono i personaggi del *Furioso*, interpretandoli in senso morale, a scopo didattico-edificante, così da farli divenire *imagines agentes*, immagini che rappresentano una guida morale, *exempla* di riferimento che prendono in considerazione tutti gli aspetti della vita umana. Costruiscono un universo morale coerente al personaggio di riferimento, alla sua storia, al suo percorso: tutto viene puntualmente analizzato affinché risulti giustificato moralmente.

Simone Fornari, ad esempio, nel 1550, aveva sottolineato l'importanza dell'interpretazione allegorico-morale del poema ariostesco:

[...] parlando dell'Ariosto più che d'altro scrittore, le cui stanze noi prenderemmo secondo il sentimento allegorico da interpretare, in quanto pur si troveranno capevoli di tal senso; dico secondo il mio debil giudizio che si come egli non cede a gli antichi poeti nelle ingegnose, e vaghe invenzioni, così dintorno le finzioni morali avanza tutti gli altri.<sup>303</sup>

Ancora più interessante, nelle *Bellezze del Furioso*<sup>304</sup> di Orazio Toscanella del 1574, l'associazione tra l'efficacia visiva delle parole di Ariosto e il loro ruolo morale. Il poeta ha la capacità di attribuire alle parole evidenza icastica e forza emotiva, ἐνάργεια–ἐνέργεια (enargeia–energeia), così da coinvolgere il pubblico in una partecipazione attiva, che ha dei risvolti morali importanti.

---

<sup>302</sup> D. Caracciolo, «Diverse pitture di vari maestri». *Logiche della rappresentazione tra mimesi testuale e invenzioni figurative*, in M. Rossi e D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, cit., p. 20.

<sup>303</sup> S. Fornari, *La spositione sopra l'Orlando furioso*, parte seconda, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1550, pp. 7-8.

<sup>304</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto: scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti: con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto: del medesimo*; in Venetia, appresso Pietro de i Franceschi et nepoti, 1574.

Il poeta, che veramente sia tale in nome, e infatti abonda di tanto merito e di tanta eccellenza, che ingombra il mondo di altissimo stupore; perciocché non è materia o umile e pura, o vaga e dilettevole, o rara e grave che non sia dalla colta sua penna di parole gentili vestita, e di leggiadre, e scelte, e tutte degne, e ornata di colori, non men belli di quelli che Iride nella Primavera su in cielo dipingono, dopo alcuna soave pioggetta. [...] il Poeta dà coi versi polso, fiato, voce, e vita alle cose morte. Nelle Elegie fa sentire le querele, e vedere, e toccare le lagrime degli afflitti. Nei suoi poemi non si legge, ma si vede il fuoco delle arse città, il sangue degli uccisi, il filo delle arme, l'ali dei venti, e dei cavalli. Il Poeta molti anni innanzi ai tempi di Platone, e di Aristotile, e d'altri filosofi, tutti gli ammaestramenti filosofici insegnò sotto alcune scorcie e velami: con favole quelle cose dichiarò, che alzano gli huomini alla cognitione delle cose che informano a bontà, che con spavento rimuovono dai piaceri contra le leggi, che scoprono i secreti della natura. Con la favola di quei severissimi Triumviri, che nell'inferno giudicano l'anime di tutti i morti, e danno ai malvagi supplicii gravissimi, cercò il Poeta distorre dai vitii le persone universalmente [...] alla integrità della vita, alla fede, alla equità, alla religione, a tutte le virtù allettò [...] Il Poeta è sprone alle virtù, freno ai vitii, riforma degli humani costumi. [...] questa opera adunque è uno specchio, nel quale si veggono le attioni degli huomini di laude, o di biasmo meritevoli; e per conseguente è un'opera che insegna a ben vivere, quando il vedere il biasimo e gl'infelici successi di molti fa che s'impari a fuggire la loro imitatione, e il vedere la laude e i felici avvenimenti altrui accende in desiderio d'imitargli.<sup>305</sup>

Un'ulteriore testimonianza di questo ruolo morale dell'immagine e della parola ci è data dalla lettera proemiale dell'edizione Valvassori 1553 in cui viene sottolineato, come già rilevato nel paragrafo 1.2.1 *Le allegorie dell'edizione Valvassori (1553)*, l'aspetto morale delle allegorie di Valvassore, che si allineano alla volontà del poeta filosofo Ariosto di rendere visibili, quasi palpabili i vizi e le virtù così da fornire degli *exempla* di riferimento.

Le virtù e i vizi dipinti, illustrati nelle tavole delle edizioni e interpretati nelle allegorie, rendono trasparente la relazione tra l'immagine, le sue caratteristiche e il significato morale a loro attribuito e si prestano quindi benissimo a questa pratica di moralizzazione del testo, che agisce su più fronti. In molte delle principali edizioni del Cinquecento, i mostri, i giganti, gli animali non popolano infatti solo il testo, ma anche i dintorni del testo, entrando nelle illustrazioni che lo affiancano, insinuandosi in altro materiale paratestuale, come le allegorie, che a partire dal 1542 arricchiscono le edizioni dando una precisa interpretazione morale del canto, ed escono dal testo, inoltrandosi perfino nelle pagine di alcuni dei più famosi commenti all'opera.

---

<sup>305</sup> *Ivi*, cc. \*2r; \*2v; \*3v. Ho agito io sul testo secondi i criteri di edizione enunciati nell'*Introduzione*.

L'importanza che rivestono queste figure ci è confermata da Celio Calcagnini che, nel dialogo latino *Equitatio*, parla del *Furioso* proprio come di un libro di giganti ed eroi.<sup>306</sup>

### 1.3.1 Ruggiero e la schiera di vizi nell'episodio dell'isola di Alcina.

Tra i canti più famosi del *Furioso* ci sono il sesto e il settimo in cui si raccontano l'arrivo di Ruggiero all'isola di Alcina (Nelle *Allegorie dei nomi proprii, et principali di questa opera, per ordine di alfabeto, da Orazio Toscanella poste*, l'«Isola d'Alcina, significa il piacer sensuale, che adessa l'animo humano, et il prende in modo che diventa tutto terreno»),<sup>307</sup> il suo soggiorno e la sua fuga. Particolarmente significativo questo episodio perché offre la possibilità di assistere a una “schiera di vizi dipinti”.

Nell'edizione Zoppino, però, l'illustrazione del canto VI non vi presta importanza: seleziona solo la scena in cui Ruggiero, dopo aver legato l'ippogrifo al mirto, si rinfresca presso una fonte e incontra Astolfo nelle sembianze di un mirto. L'ippogrifo, intimorito da un'ombra, tenta di scappare e sradica il mirto che inizia a parlare.<sup>308</sup> Si tratta di Astolfo, ingannato da Alcina, come tanti dei suoi amanti.

E come la via nostra e il duro e fello  
destin ci trasse, uscimmo una matina  
sopra la bella spiaggia, ove un castello  
siede sul mar, de la possente Alcina.  
Trovammo lei ch'uscita era di quello,  
e stava sola in ripa alla marina;  
e senza rete e senza amo traea  
tutti li pesci al lito, che volea.

Veloci vi correvano i delfini,  
vi venìa a bocca aperta il grosso tonno;  
i capidogli coi vecchi marini  
vengon turbati dal loro pigro sonno;

---

<sup>306</sup> Cfr. C. Calcagnini, *Equitatio*, in *Opera aliquot*, Basilea, 1544, p. 562. Cfr. anche E. Curti (a cura di), *Una cavalcata con Ariosto. L'Equitatio di Celio Calcagnini*, Ferrara, Ferrara Arte, 2016, in occasione della mostra *Orlando Furioso 500 anni: Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017.

<sup>307</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 3.

<sup>308</sup> Dietro questa immagine c'è una grande tradizione che va da Virgilio (Polidoro, *Eneide*, III, 23-68) a Dante (*Inferno*, XIII la selva dei suicidi con Pier delle Vigne trasformato in pianta), Boccaccio con Idalogo del *Filocolo* (V, 6-8) fino a giungere a Boiardo dal quale Ariosto si discosta proprio in questi canti. Sulla figura di Astolfo Cfr. A. Tisconi Benvenuti, *Lettura del canto VI*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da G. Baldassari e M. Praloran, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, p. 225: «Le differenze nascono soprattutto dal cambio di punto di vista: Astolfo narra quanto gli è capitato e quanto ha visto. Il paladino può quindi dire, per diretta esperienza [...]».

muli, salpe, salmoni e coracini  
nuotano a schiere in più fretta che ponno;  
pistrichi, fisiteri, orche e balene  
escon del mar con mostruose schiene.<sup>309</sup>

Interessante l'attività che viene associata alla maga, quella della pesca, che preannuncia la sua natura da adescatrice. Alcina è una novella Venere, quindi il suo ambiente naturale non può non essere quello marino, come sottolineato da Toscanella:

Giudiciosa è questa imaginatione finta dal poeta, che Astolfo ritrovasse Alcina in ripa alla marina a prender pesci perché il luoco dove essa era et lo spasso che si prendeva, corrispondono a punto ad Alcina, la quale era tutta Venerea, et tutta disposta ai piaceri di Venere, et si favoleggia Venere essere nata del mare perché l'humidità concorre al frutto di Venere, cioè al compimento del frutto Venereo, et essendo i pesci animali marittimi, ottima mente sta che una femina Venerea habbia castello vicino al mare, che essa stia in ripa alla marina, et che si diletta di spasso che pertiene al mare, cioè a prender pesci, più tosto che di altri essercitii dilettevoli.<sup>310</sup>

Parliamo di una donna da una bellezza ammaliante che annichilisce l'amante posseduto, facendolo prigioniero d'amore, coinvolto in un'esperienza amorosa totalizzante, nell'isola che la maga possiede quasi interamente.

di cui gran parte Alcina ne possiede,  
e l'ha usurpata ad una sua sorella<sup>311</sup>  
che 'l padre già lasciò del tutto erede,  
perché sola legitima avea quella;  
e (come alcun notizia me ne diede,  
che pienamente istrutto era di questo)  
sono quest'altre due<sup>312</sup> nate d'incesto.<sup>313</sup>

Nelle *Bellezze del Furioso* di Toscanella, ad esempio, l'incesto viene usato per spiegare la natura mostruosa delle due donne:

[Ariosto] Finge che Morgana e Alcina sceleratissime femine, e di monstuosa libidine fossero generate d'incesto perché ordinariamente gli huomini, e le donne che d'incesto nacquero e nascono, hanno fatto

---

<sup>309</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 35-36.

<sup>310</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 73.

<sup>311</sup> Logistilla. Logistilla simboleggia la virtù. Nelle *Allegorie dei nomi proprii*, in O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 3, viene detto che «Logistilla si prende per la prudenza, che per la diritta via della ragione guida l'huomo fuori de gli errori del mondo».

<sup>312</sup> Alcina e Morgana.

<sup>313</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 43, vv. 2-8.

e fanno tuttavia opere monstuose, e furono e sono ripieni di vicii  
eccessivi.<sup>314</sup>

Alcina, quando il suo cuore si volge verso una nuova vittima («Conobbi tardi il suo  
mobil ingegno/ usato amare e disamare a un punto»),<sup>315</sup> abbandona l'amante precedente e lo  
trasforma in pianta, animale, fonte per evitare che racconti la realtà dell'isola:

E perché essi non vadano pel mondo  
di lei narrando la vita lasciva,  
chi qua chi là, per lo terren fecondo  
li muta, altri in abete, altri in oliva,  
altri in palma, altri in cedro, altri secondo  
che vedi me su questa verde riva;  
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,  
come più agrada a quella fata altiera.<sup>316</sup>

Ruggiero, dopo aver ascoltato la storia di Astolfo, decide di aiutarlo (anche perché è il  
cugino di Bradamante), «ma aiutarlo in altro non potea, ch'in confortarlo».<sup>317</sup> Astolfo fornisce  
al cavaliere le indicazioni per arrivare al regno della «pudica e santa» Logistilla (la strada che  
porta al regno di Logistilla, simbolo della virtù, è aspra e difficile, quella che conduce  
all'abbandonarsi ai vizi è agevole e facile), evitando quello di Alcina e lo avverte che il percorso  
non sarà privo di ostacoli. Ruggiero, che per Toscanella «è posto per un intero mantenitor della  
fede matrimoniale»,<sup>318</sup> in questo iter iniziatico, che lo porterà all'accesso della virtù, deve  
superare le trappole dell'amore folle e irrazionale, gli inganni delle passioni, dei vizi.  
Intraprende, quindi, il suo cammino, raggiunge la fortezza di Alcina, ma abbandona la strada  
che porta «alle gran porte» e si dirige verso il monte sul quale si erge il castello di Logistilla.  
Come preannunciato da Astolfo, il suo cammino viene però interrotto da un'«iniqua frotta».

Non fu veduta mai più strana torma,  
più monstuosi volti e peggio fatti:  
alcun' dal collo in giù d'uomini han forma,  
col viso altri di simie, altri di gatti;  
stampano alcun con piè caprigni l'orma;  
alcuni son centauri agili ed atti;  
son gioveni impudenti e vecchi stolti,  
chi nudi e chi di strane pelli involti.

Chi senza freno in s'un destrier galoppa,

---

<sup>314</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 73.

<sup>315</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 50, vv. 1-2.

<sup>316</sup> *Ivi*, canto VI, 51, vv. 1-8.

<sup>317</sup> *Ivi*, canto VI, 54, vv. 7-8.

<sup>318</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 4.

chi lento va con l'asino o col bue,  
altri salisce ad un centauro in groppa,  
struzzoli molti han sotto, aquile e grue;  
ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa;  
chi femina è, chi maschio, e chi amendue;  
chi porta uncino e chi scala di corda,  
chi pal di ferro e chi una lima sorda.<sup>319</sup>

Come notato da Fabrizio Bondi,<sup>320</sup> sembra quasi di essere di fronte a un quadro di Bosch, ad esempio al *Trittico delle Tentazioni di S. Antonio*, con i suoi demoni, i suoi mostri ibridi metà uomini-metà-animali, in cui c'è una fusione non armonica tra animato e inanimato. Se però il dipinto di Bosch è avvolto da un'aura chimerica, in Ariosto la scena è meno tetra, in quanto mitigata dall'uso dell'ironia, dalla presenza del meraviglioso, dalla giustificazione allegorico-didascalica.

Toscanella, ad esempio, sottolinea la natura di illusione dei mostri: «Bene sta che l'Ariosto finga essere turbata et rotta la strada a Ruggiero da gente che havea viso di Scimie, di gatti et altri corpi monstuosi perché venivano da Alcina che era maga, et i corpi, che per arte maga veder si fanno, sono illusioni»<sup>321</sup>.

Fornari, invece, ci fornisce una spiegazione molto dettagliata:<sup>322</sup> i mostri con la testa di scimmia simboleggiano l'adulazione, quelli con la testa di gatto, la simulazione, quelli dai piè caprigni, molto vicini alla raffigurazione dei satiri (in Orazio, *Carmina* II XIX 4 vengono chiamati «capripedes» e in Poliziano, *Stanze* I 111, 3-4 viene detto che «par che l'alta rena stampino / Satiri e Bacche»), la libidine, i centauri «agili et atti», di memoria dantesca (*Inferno*, XII, 76, «quelle fiere snelle»), la violenza.

Ma per discendere a particolare esposizione di questi così mostruosi, e mal fatti volti, diremo che queste persone, che egli finge ch'abbiano il viso altri di scimie, altri di gatti, si potranno intendere gli adulatori, e simulatori: conciossiacosaché come ognuno sa, la scimia, oltre che habbia tutte le membra humane, sempre etiandio si studia imitare tutti i gesti e le maniere dell'huomo. Il gatto è animale similmente di simulatore, cauto e astuto, donde prese il suo nome, de quali animali

---

<sup>319</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 61-62.

<sup>320</sup> F. Bondi, «In furore e matto». *Rappresentazioni della follia nelle immagini del Furioso*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., p. 70.

<sup>321</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 75.

<sup>322</sup> A. Tissoni Benvenuti ci fornisce una lettura molto meno allegorica rispetto ai commentatori cinquecenteschi, cfr. *Lettura del canto VI*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, cit., p. 231: «Questi essere mostruosi e aggressivi non vengono descritti dal poeta accuratamente e singolarmente (come avrebbe fatto Boiardo); nella torma risalta qua e là qualche carattere animalesco, visi di scimmie o di gatti, piedi caprini: "son giovani impudenti e vecchi stolti" a cavallo di animali diversi e visti in un caotico movimento. Non mi pare il caso di cercare un significato per ognuno di loro; è chiaro che rappresentano la parte animalesca, gli istinti meno spirituali dell'uomo, quelli che chiamiamo vizi».

han solo il volto questi cotali che qui son descritti, e ciò per dimostrare la finta sembianza e simulata apparenza loro.  
 (Stampano alcun co i pie caprini l'orma)  
 Questi son quegli che del tutto stanno affissi nell'amor di cose terrene, come le bestie, le quai formò la Natura inchinate, e al ventre ubidienti.  
 (Alcun son centauri agili, e atti)  
 Sono per li centauri intese da Poeti le voglie rapaci, furibonde, e tiranniche.<sup>323</sup>

Gli ultimi due versi dell'ottava 61 ci dicono che questa strana torma è formata da giovani impudenti e vecchi stolti, nudi o avvolti da strane pelli. Fornari ci fa notare che questi esseri non sono vestiti. Sono infatti nudi, ossia privi di ogni virtù, o avvolti da strane pelli, ossia da strane e ingannevoli discipline:

Nudi son coloro che son privi d'ogni virtù, et d'ogni buon costume, e arte: e s'alcuno è vestito di loro, è involto, ma non vestito di strane pelli, cioè di strane, e ingannevoli discipline.<sup>324</sup>

Nell'ottava 62 potremmo individuare determinati vizi in queste creature allegoriche:

1. Chi senza freno in s'un destrier galoppa (v.1): l'incontinenza o, in maniera generica, i peccati commessi per eccesso.

Questa antica usanza è tra la plebe errante che mai non tiene la mediocrità, né giammai si ferma nel mezzo, nel quale dicono i philosophi, che la virtù consista. Ma altri corre più veloce adietro a suoi voleri che non si conviene, e va galoppando senza freno<sup>325</sup>

2. chi lento va con l'asino o col bue (v. 2): la pigrizia, o in maniera generica, i peccati commessi per difetto.

Altri pel contrario pigro, e lento a studi ottimi qua si cavalca il bue o l'asino, i quali sono animali tardissimi al far del camino<sup>326</sup>

3. altri salisce ad un centauro in groppa (v.3): la violenza. Ariosto, all'ottava 61, verso 6, aveva già parlato dei centauri, quali simboli di violenza.

---

<sup>323</sup> S. Fornari, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, appresso Lorenzo Torrentino, 1550, p. 68.

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>325</sup> *Ibidem*.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

Questo significa che altri di loro si lascia portare dai desideri violenti e rapaci, come furono i centauri, e ciò per dominare popoli e terre<sup>327</sup>

4. struzzoli molti han sotto, aquile e grue (v.4): struzzi come simboli della viltà, le aquile e le gru come simboli di superbia.

Vediamo l'interpretazione di Fornari:

Altri in tutto diversi da coloro havendo la commodità, et l'agio di poter salire in grande e alto stato, per loro natural negligentia, et viltà d'animo mai non si muovono se non per cose basse, né fanno mai alcun atto generoso, e questi son disegnati dal Poeta in quelli che qui dice che si tenean di sotto aquile, struzzi e grue, i quali sono uccelli di gran corpo e gagliardi, e l'aquila massimamente è uccello imperiale, e disegna gl'imperii.<sup>328</sup>

5. ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa (v.5): il corno e la coppa quali simboli della vanteria boriosa, della vanagloria, della millanteria; la coppa potrebbe essere anche simbolo di smodatezza.

Si veda il commento di Fornari:

Altri del vulgo sono superbi cianciatori, son Trasoni, e militi gloriosi: e questi simili huomini quasi col corno bandiscono le lor proprie laudi, o pur son sempre recator di cose nuove, e con la tromba della fama spargono per le piazze mille novelle. Altri poi fan suono similmente, ma con la coppa. Conciossiacosaché la coppa lor fa gridar, e far dell'arguto. Laonde disse il già allegato Horatio.  
Chi non fecer faondo le ben piene  
Coppe, e in povertade liberale?<sup>329</sup>

6. chi femina è, chi maschio, e chi amendue (v.6): simbolo della lussuria contro natura. La condanna qui è il cattivo, il «contrario» uso che viene fatto da parte delle donne della natura femminile, da parte degli uomini della natura maschile e da parte degli ermafroditi di entrambe le nature. Non viene castigata, quindi, la doppia natura dell'ermafrodito, ma l'errato uso che ne è fatto.

---

<sup>327</sup> *Ibidem.*

<sup>328</sup> *Ivi*, pp. 69-70.

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 70.



Non penso io che'l Poeta havendosi posto a raccontare i viti del pessimo volgo, nomini qui senza altro proposito e intendimento che altri eran maschi, et altre femine, et altri che haveano l'uno e l'altro sesso, i quali son chiamati hermaphroditi. Ma faccio stima che egli intendesse ponendovi chi maschio, et chi femina, et chi l'uno et l'altro, alcune che son femine, e chi in contrario modo usassono il sesso loro, et chi è maschio similmente male usasse la natura maschile, e chi è hermaphrodito adoprando l'uno e l'altro sesso, medesimamente diremo che male usasse l'una e l'altra natura sua. Conciossiacosaché questi cotali se adoprassono l'una di due che lor più aggradisse, senza impacciarsi dell'altra, lo potrebbero fare legittimamente, ma volendo l'uno e l'altro sesso mettere in uso, fan similmente che l'uno e l'altro male adoprando, sian loro causa di doppia condannatione e pena, quando saran giudicati dal lor fattore.<sup>330</sup>

7. chi porta uncino e chi scala di corda: simbolo del furto di vario tipo.

Tutto ciò dinota ai diversi modi de furti e rapine che si commettono nelle città dalla feccia del popolazzo. Conciossiacosaché alcun aggrappa con l'uncino, cioè per vie torte, come l'usurai, altri sale con la scala di corda per li tetti, e per le finestre<sup>331</sup>

8. chi pal di ferro e chi una lima sorda: simbolo del furto di vario tipo.

altri va alla disoperta col palo a usar forza e violenza, e tra questi si possono annoverar tutti quelli che cercano abbattere e ruinare le città e le castella per depredare. Altri porta una lima sorda, e in questa spetie de furti saran tutti quelli che nascosamente cercano rubare, o pur intenderemo di questi, che portano la lima sorda, gli occulti inganni, et tradimenti, e la nascosa, e rasente lingua da detrattori.<sup>332</sup>

Nell'ottava successiva, dopo questa schiera di vizi, viene presentato il padre dei vizi, l'Ozio,<sup>333</sup> descritto secondo la rappresentazione tradizionale del Sileno. Ricordiamo, ad

---

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>333</sup> L'Ozio viene rappresentato da Mantegna nel *Trionfo della Virtù* (pensato per lo studiolo di Isabella d'Este nel Castello di San Giorgio a Mantova): l'Otium, che assume le sembianze di una vecchia dal volto grasso, quasi mostruosa, senza braccia, ad indicare l'impossibilità di azione, è trascinata, grazie a una corda, da un'altra figura femminile, l'Inertia, dal viso turpe, consunto come la camicia che indossa. Accanto all'Otium e sotto Minerva la frase OTIA SI TOLLAS / PERIERE / CVPIDINIS ARCVS ("Se togli gli ozi perirà l'arco di Cupido"), tratta dai *Remedia Amoris* di Ovidio. È presente anche la figura di Sileno, dal volto leonino, con un bimbo tra le braccia. Ritroviamo Sileno nel *Baccanale degli Andrii* (realizzato per il Camerino di Alfonso I d'Este a Ferrara) di Tiziano,

esempio, Poliziano, *Stanze* I 112 «Sovra l'asin Silen, di ber sempre avido,/ con vene grosse nere e di mosto umide,/ marcido sembra sonnacchioso e gravido/ .../ ... e mentre sì l'aizono,/ casca nel collo, e' satiri lo rizono»:

Di questi il capitano si vedea  
aver gonfiato il ventre, e 'l viso grasso;  
il qual su una testuggine sedea,  
che con gran tardità mutava il passo.  
Avea di qua e di là chi lo reggea,  
perché egli era ebro, e tenea il ciglio basso:  
altri la fronte gli asciugava e il mento,  
altri i panni scuotea per fargli vento.<sup>334</sup>

Fornari ci dice che il capitano è immagine di principi sciocchi e ingordi e la testuggine ricorda la lentezza dei provvedimenti relativi a cose necessarie e fondamentali.

Han tutti questi il lor capitano, come veramente si dice nei proverbi, degno coperchio del suo vaso, il quale tiene la imagine de sciocchi e ingordi principi, i quali non sono attenuati dalle troppe cure, che per governar bene i loro soggetti si piglino. Costoro quanto sieno tardi al provvedimento sopra le cose necessarie a miseri popoli dimostra la testuggine, sopra cui siede il sopradetto rettore. I quali appena saprebbono governar solamente se stessi, non che gli altri, et già ricaderebbono in mille errori e mille ruine, se non havessero chi lor mantenesse e ricordasse tallhora il bene, tanto si trovano ebbri e gonfiati e de cibi e del vento della superbia, veggendosi quasi adorare per la riverenza che porta seco il dominio.<sup>335</sup>

E le creature che gli asciugano la fronte e gli fanno vento rappresentano, per Fornari, i cortigiani. E le due attività indicano l'adulazione moderata o eccessiva:

Questi son que falsi cortigiani, che adulano i loro signori, a quali parlando l'istesso Poeta in una delle sue satire<sup>336</sup> disse. O tutti dotti in la adulatione, l'arte che più da voi si studia e cole, e perciocché alla adulatione ne seguitano duo effetti, ovvero quando è moderata par che rasciughi i sudori che sentono i padroni di qualche travaglio, e questi son dipinti in questo verso. Altri la fronte gli asciugava, e il mento. In quell'altro poi, altri i panni scuotea per fargli vento. Anderanno quelli che son più scaltri e dotti nell'arte e più impudenti, e san meglio menare i mantici alla fucina, e fan tanto vento a lor signori che con le

---

rappresentato come una figura dal ventre gonfio, seminuda, inginocchiata, intenta a bere da una brocca con il vino attinto dal fiume accanto.

<sup>334</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 63.

<sup>335</sup> S. Fornari, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., p. 72.

<sup>336</sup> L. Ariosto, *Satira I*.

apertissime e fallaci bugie e adulationi lo fan gonfiare e tenersi da più che non è.<sup>337</sup>

A seguire abbiamo la descrizione di un cinocefalo, essere mitico dal corpo umano e dalla testa di canide, che abbaia contro Ruggiero. Il mostro rappresenta la maldicenza o la malignità. Per Fornari il cane rappresenta i familiari e i domestici che vedono il padrone disprezzare il bene e la fortuna che gli viene messa di fronte agli occhi e lo sgridano. Il bene è però il male; sono, quindi, consigli falsi e devianti. In questo caso, infatti, il cane indirizza Ruggiero verso la strada del vizio, del piacere, della lussuria:

Qui descrive la forma di quello animale chiamato Cinocephalo, e per lui, che ha tutte le membra humane fuor che la testa et il collo, ch'eran come di cane, intenderemo i famigliari et i domestici che son di casa, i quali abblandiscono allor padroni, come fa il cane, et se'l veggono che cerca disprezzare il bene che la fortuna gli mette davanti, e non che'l cercasse, ma 'l vuole schifare a tutto suo potere, quasi latrando lo biasimano e sgridano, acciocché entri dentro a quella città d'Alcina, cioè s'indirizzi a godere e prendere di quel bene che egli, seguendo l'horrida strada della virtù, si lascia adietro e non stima pur di vedere.<sup>338</sup>

Ruggiero prova a contrastare quest'iniqua frotta, ma con difficoltà. Avrebbe lottato con più facilità se fosse stato un gigante come Briareo, dalle cinquanta teste e cento braccia: solo un essere altrettanto mostruoso avrebbe infatti potuto sconfiggere questo orrido stuolo di vizi.

L'un sin a' denti, e l'altro sin al petto  
partendo va di quella iniqua razza;  
ch'alla sua spada non s'oppono elmetto,  
né scudo, né panziera, né corazza:  
ma da tutte le parti è così astretto,  
che bisogno saria, per trovar piazza  
e tener da sé largo il popul reo,  
d'aver più braccia e man che Briareo.<sup>339</sup>

Escono poi dalle mura della città di Alcina due bellissime donne, la Beltà e la Leggiadria, su due unicorni che invitano il cavaliere ad entrare nella fortezza:

Sia quel che può, più tosto vuol morire,  
che rendersi prigiono a sì vil gente.  
Eccoti intanto da la porta uscire  
del muro, ch'io dicea d'oro lucente,

---

<sup>337</sup> S. Fornari, *Della esposizione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, cit., p. 72.

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>339</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 66.

due giovani ch' ai gesti ed al vestire  
non eran da stimar nate umilmente,  
né da pastor nutrite con disagi,  
ma fra delizie di real palagi.

L'una e l'altra sedea s'un liocorno,  
candido più che candido armelino;  
l'una e l'altra era bella, e di sì adorno  
abito, e modo tanto pellegrino,  
che a l'uom, guardando e contemplando intorno,  
bisognerebbe aver occhio divino  
per far di lor giudizio: e tal saria  
Beltà, s'avesse corpo, e Leggiadria.<sup>340</sup>

Secondo Giovanni de' Rinaldi,<sup>341</sup> l'unicorno è animale simbolo dell'amore casto e sincero che non si piega a nessun fine vizioso. Parlandone cita l'Ariosto:

Liocorno, animale bianchissimo, di specie di cavallo, il quale tiene un corno in fronte, o suo corno, o pelo significa, amor casto, e sincero, e che non piega à niuno vitioso fine: dicono che questo animale è molto amatore della castità, e però i cacciatori, quando lo vogliono pigliare, inviano una virginella là dove dimora, alla quale questo animale, tutto vezzoso, e con mille lusinghe allegro gli viene incontro, e ella, del fatto instrutta, raccogliendolo nel suo seno, fa sì che vi si addormenta, onde li cacciatori, conoscendo che il sonno gli ha chiuso gli occhi, approssimandosi, lo pigliano della candidezza di questo animale, parlandone l'Ariosto dice:

L'una, e l'altra sedea s'un Liocorno  
Candido più, che candido Armellino.<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> *Ivi*, canto VI, 68-69.

<sup>341</sup> *Il mostruosissimo mostro, di Giovanni de' Rinaldi diviso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori nel secondo si tratta dell'herbe, et fiori*, nella stamperia di Iacomo Turlini, 1619. L'esemplare usato è quello dell'edizione 1619 presente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: 34. 4.A.10.1 (la *princeps* secondo quanto schedato in Edit-16 risalirebbe al 1584). Giovanni Rinaldi è un botanico ferrarese. Interessante la lettera ai lettori in cui si annunciano i destinatari del trattato, gli amanti, e l'intento perseguito, il voler presentare una sorta di guida che li aiuti a esplicitare i loro sentimenti attraverso segnali precisi, come un'impresa o una divisa colorata. *Ivi*, c. A2r: «Suole essere caro agli amanti a gli amanti, qual hora si ritrovano lontani dalle loro amate donne, e che non ponno affissare lo sguardo nello splendore de celesti loro lumi, et vagheggiar le inanellate chiome con il mezzo o di lettera, o di colorata divisa, et impresa (poiché per altra strada mal si può far chiaro quello che si riserba dentro il petto) palesare l'ardentissimo fuoco, et l'acerbissimo dolore, che provano per la loro assenza. Il perché, istimando io dovere giovare altrui, non potendosi fare cosa più ragionevole in questo nostro cieco laberinto, che l'essere a molti cagione di molto bene, mi ho nell'animo proposto mandare nelle mani di ciascuno co'l mezzo della Stampa, questo mio, non dirò né Sfinge, né Chimera, né altro Mostro atto a sciogliere enigme, o altre cose dubiose, ma bene per essere parto abortivo deforme et scilinguo, chiamerò Mostruosissimo Mostro, dal quale istrutti, potranno far chiaro alle loro care, et amate donne le allegrezze, le mestitie, i sospiri, et le insopportabili passioni, che per il seguirle, et amarle patiscono come a ponto dimostrarono quei cavallieri in Damasco alle loro Dame...». Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione enunciati nell'*Introduzione*.

<sup>342</sup> *Ivi*, cc. 57v, 58r.

L'«Armellino» ci ricorda quel candido ermellino, simbolo di castità, del *Triumphus mortis I* di Petrarca:

La bella donna e le compagne elette  
tornando da la nobile vittoria,  
in un bel drappelletto ivan ristrette:  
poche eran, perché rara è vera gloria,  
ma ciascuna per sé pareva ben degna  
di poema chiarissimo e d'istoria.  
Era la lor vittoriosa insegna  
In campo verde un candido ermellino,  
ch'oro fino e topazi al collo tegna<sup>343</sup>.

Marco Ariani ci fa notare che ermellino ha «lo stesso valore simbolico della “candida gonna” di TP [*Triumphus Pudicitie*] 118. Nei bestiari è emblema di onestà e di purezza nell'araldica cortese [...] e, confuso, con la donnola, ne condivide la forza morale immune da ogni veleno».<sup>344</sup>

La raffigurazione pittorica dei Trionfi petrarcheschi riporta abitualmente l'unicorno tra gli animali che tirano i carri, in particolare quello della Castità:<sup>345</sup> nel Quattrocento il poema allegorico petrarchesco diviene fonte imprescindibile per molti pittori, incisori, miniaturisti. Ad esempio nella c. 28v. del manoscritto (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 174; sec. XV) sottoscritto dall'amanuense, il cambiavalute Bese Ardinghelli, è presente una vignetta attribuita all'artista fiorentino Apollonio di Giovanni (1415/1417-1465), in cui viene rappresentato il Trionfo della Castità,<sup>346</sup> con il carro della Castità, trainato da unicorni, simboli di purezza, su cui si erge Laura, la donna amata dal poeta, a cui si contrappone una figura nuda, in ginocchio, il vinto Amore. D'altra parte anche nella sezione dedicata all'unicorno del dialogo tassiano *Il conte, ovvero de l'imprese*, che dipende dal II capitolo degli *Hieroglyphica* di Valeriano, l'animale è associato alla cerva bianca, animale-guida derivato da antiche leggende

<sup>343</sup> F. Petrarca, *Triumphus Mortis I*, in Id, *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Mursia, 1988, vv. 13-21.

<sup>344</sup> *Ivi*, p. 235n.

<sup>345</sup> Altre miniature rappresentanti il *Triomphe de la Chasteté* dove è presente la figura dell'unicorno, visionate in edizione anastatica- Bnfr: F. Pétrarque, *Les Triomphe*, traduction rouennaise anonyme, avec le commentaire de Bernardo Lapini, 1500-1505, c. 102r, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856>; F. Pétrarque, *Les Triomphe*, avec traduction et commentaire de Bernardo Illicinio, XV<sup>e</sup> siècle, c. 94v, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 223, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009546t>; F. Pétrarque, *Les Triomphe*, traduits par Symon Bourgoyn, 1501-1600, c. 29v, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 12423, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000791x>; F. Pétrarque, *Les Triomphe*, avec commentaires de Bernard Glicino, traduits en français, c. 58v, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 22541, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10721352n>;

<sup>346</sup> Cfr. il catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1 aprile-15 luglio, 2 settembre-31 dicembre 2007, *Animali fantastici. La biblioteca in mostra*, Firenze, Mandragora, 2007. <http://www.bml.firenze.sbn.it/animalifantastici/LaBibliotecainMostra/Schede/pag3.htm>

latine e medievali circolanti in tutta Europa: «F.N. L'unicorno fulminato sotto il lauro mi fa sovvenire d'una vaghissima impresa de la cerva, descritta in quel sonetto di Petrarca [...]». Il sonetto è il CXC dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* “Una candida cerva sopra l'erba” provvista di due corna d'oro e all'ombra «d'un alloro». <sup>347</sup> Non solo: il legame tra l'unicorno e le vergine è riportato nei bestiari, <sup>348</sup> che sottolineano come l'animale sia portato ad amare le donne caste. Nel XII secolo, per quanto riguarda l'interpretazione delle rappresentazioni dell'unicorno, alla linea moraleggiante, impregnata di elementi cristiani, si affianca quella non sacra, legata all'ambito dell'amore, nel contesto della lirica cortese. <sup>349</sup> Nel *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival, vero e proprio compendio della fenomenologia d'amore, l'unicorno, animale che diviene docile solo avvertendo il profumo della vergine e che, dopo essersi abbandonato a un sonno tranquillo sul suo grembo, viene ucciso, diviene l'innamorato, dominato dal sonno dell'amore, un Amore che comporta morte.

Mais Amour, qui est le chasseur avisé, plaça sur mon chemin une jeune fille à la douceur de laquelle je me suis endormi, et qui m'a fait mourir d'une mort telle qu'il appartient à Amour, à savoir le désespoir sans espérance de merci. C'est pourquoi j'affirme que je fus pris au piège par l'odorat ; et par la suite encore elle m'a continuellement tenu à sa merci par l'odorat ; et j'ai abandonné ma propre volonté pour obéir à la

<sup>347</sup> T. Tasso, *Il conte overo de l'impresa* (1594), a cura di B. Basile, cit., p. 146.

<sup>348</sup> Per l'evoluzione del genere cfr. ad esempio M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011 e per i significati ambivalenti della figura dell'unicorno e la sua diffusione nelle arti cfr. M. Pastoureau, É. Delahaye, *Les secrets de la licorne*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013. Per la composizione del *Physiologus* greco cfr. F. Sbordone, *Ricerche e sulle fonti del Physiologus greco*, Napoli, G. Torrella & figlio, 1936. I bestiari medievali, che hanno origine da un testo greco anonimo, apparso nel Tardo Impero Romano, il *Physiologos*, poi tradotto in latino (IV o V secolo), con il titolo di *Physiologus*, in cui erano presentati animali, piante e minerali secondo un'interpretazione allegorica, fortemente influenzata dalla dottrina cristiana, sono spesso accompagnati da splendide miniature a cui sono associati spiegazioni moralizzanti o riferimenti alla Bibbia. Tra gli animali più famosi, miniati nei codici, vi è proprio l'unicorno, descritto come un piccolo animale, simile al capretto, molto feroce, con un corno solo in mezzo alla testa. Per i cacciatori è quasi impossibile catturarlo, se non mostrandogli una fanciulla vergine. Solo la presenza di questa riesce ad ammansire l'animale che, non più diffidente, si lascia poi avvicinare. L'interpretazione cristiana fa dell'unicorno il simbolo del Salvatore, incarnato nel seno della Vergine Maria. F. Zambon (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 60-61: «Il Salmo dice: “E sarà innalzato come quello dell'unicorno il mio corno” [*Salmi*, 91.11]. Il Fisiologo ha detto dell'unicorno che ha questa natura: è un piccolo animale, simile al capretto, ma ferocissimo. Non può avvicinarsi il cacciatore a causa della sua forza straordinaria; ha un solo corno in mezzo alla testa. E allora come gli si dà la caccia? Espongono davanti ad esso una vergine immacolata, e l'animale balza nel seno della vergine, ed essa lo allatta, e lo conduce al palazzo del re. L'unicorno è l'immagine del Salvatore: infatti “ha suscitato un corno nella casa di Davide padre nostro” [*Luca*, 1.69], ed è divenuto per noi corno di salvezza. Non hanno potuto aver dominio su di Lui gli angeli e le potenze, ma ha preso dimora nel ventre della vera e immacolata Vergine Maria, “e il Verbo si è fatto carne, e ha preso dimora fra di noi” [*Giov.*, 1.14]». A partire dal XII sec. l'unicorno è simbolo dello Spirito Santo che feconda la Vergine Maria, ma rappresenta anche Cristo e la passione. La leggenda non è presente solo nel *Fisiologo* e nella tradizione che si è sviluppata intorno a questo testo, ma anche, ad esempio, nella mitologia indiana. Inoltre, significato diverso assumeva in Cina: la nascita dell'unicorno preannunciava quella di un imperatore.

<sup>349</sup> Un esempio di traduzione in arte di questa linea interpretativa, legata all'amor cortese, è un ciclo di arazzi di manifattura fiamminga della fine del XV secolo, “La dama e l'unicorno”, al Musée National du Moyen Âge dell'Hôtel de Cluny, a Parigi.

sienne, tout comme les animaux qui, une fois qu'ils ont reconnu à son odeur la panthère, ne pourront plus s'éloigner d'elle, mais la suivent jusqu'à la mort à cause de la douce haleine qu'elle exhale. [...] Et de l'endormissement d'amour viennent tous les périls, car pour tous les endormis d'amour s'ensuit la mort, comme pour la licorne qui s'endort auprès de la jeune fille ou pour l'homme qui s'endort auprès de la sirène.<sup>350</sup>

Nel *Furioso* il simbolo dell'unicorno, scelto strategicamente dalle due donne, che vogliono sedurre Ruggiero, è falsa purezza. L'unicorno d'altronde è animale feroce, che diviene docile nella stagione dell'amore, di fronte a una bellezza casta. L'unicorno sembrerebbe allora quasi un alter ego di Ruggiero, uno specchio in cui vedere la sorte che lo attende. Il destino dell'unicorno, che si fa affascinare dalla castità della vergine, per poi essere catturato, si reduplica in Ruggiero, che cede alla bellezza delle donne e entra in quella che sarà la sua prigionia, il regno dell'amore.

Nel canto XLIV, ritroviamo di nuovo associato all'unicorno Ruggiero che lo sceglie come emblema, preparandosi a combattere contro Leone.

L'arme che fur già del troiano Ettore,  
e poi di Mandricardo, si riveste,  
e fa la sella al buon Frontino porre,  
e cimier muta, scudo e sopraveste.  
A questa impresa non gli piacque torre  
l'aquila bianca nel color celeste,  
ma un candido liocorno come giglio,  
vuol ne lo scudo, e 'l campo abbia vermiglio.<sup>351</sup>

Qui l'unicorno torna ad essere simbolo di purezza, probabilmente dimostrazione dell'autenticità dei sentimenti del cavaliere.

Se questo animale può essere simbolo della purezza virginale, come ad esempio nel dipinto di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto (Brescia, 1498 circa – 1554), *Santa Giustina di Padova e un donatore* (1530), conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in cui l'animale, ai piedi di Santa Giustina, per trasposizione, rappresenta la castità, può essere anche interpretato come animale malvagio. Questa interpretazione è interessante se si pensa che l'unicorno porta Ruggiero a scegliere la via del vizio. Questo animale dalla simbologia complessa, si era prestato, nel corso dei secoli, a diverse interpretazioni ed era stato considerato, come in Brunetto Latini, anche simbolo del diavolo.

---

<sup>350</sup> R. de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiaire*, Édition bilingue, Publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 203; 205.

<sup>351</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XLIV, 77.

Mais si tous les bestiaires s'attardent sur la ruse des chasseurs, tous ne voient pas dans l'animal une image christologique, ni même une créature positive. Pour plusieurs auteurs du XIII<sup>e</sup>, tels Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc ou Brunet Latin, la licorne est une bête très cruelle, une figure du diable «qui est si terrible et si mauvais qu'il ne peut être attrapé que par l'odeur de la virginité, c'est-à-dire celle de la vertu, du bien et des bonnes œuvres».<sup>352</sup>

Ruggiero, di fronte a queste creature ambigue, non riesce a rifiutare l'offerta delle due donne (anche il loro aspetto – «Tutte vestite erano di verdi gonne,/ e coronate di frondi novelle»<sup>353</sup> – invia segnali chiari. Il loro modo di vestire è espressione dell'audace giovinezza, garanzia di momenti di piacevole diletto) e entra, quasi inevitabilmente, dato il potere trascendente della tentazione rappresentata dalla lascivia (come sottolineato nell'allegoria riferita al canto VI dell'edizione Giolito), nel regno in cui sembra esser nato Amore. L'ambiguità che si viene a creare grazie all'ironia ariostesca, che agisce sui codici cortesi sovvertendone il senso, risiede anche in questa pluralità di segnali che sembrano avere significati contrastanti: gli unicorni potrebbero ingannare il giovane cavaliere in quanto simbolo di purezza e castità, ma sono appunto vicini a giovani fanciulle il cui vestito dice tutt'altro e che invitano il cavaliere a entrare nel regno del vizio. Gli unicorni che dovrebbero essere rappresentanti della castità virtuosa, non hanno in questo caso una funzione di guida morale, proponendo a Ruggiero l'accesso al vizio. Il cavaliere non sembrerebbe attratto dal candore/verginità delle fanciulle, ma dalla seduzione sensoriale, dal piacere carnale, dall'invito alla lussuria delle due donne.

Vediamo infatti l'interpretazione dell'allegoria del canto VI dell'edizione Giolito; curatore Dolce:

In questo sesto canto per Astolfo, trasformato in pianta, comprendesi l'uomo, dato in preda dell'appetito, perdere i sentimenti umani; e per Ruggiero, che da lui ammonito dopo lo assalto d' i Mostri, affigurati per il vizio, pure si lascia dalle due donne condurre al regno di Alcina, si conosce quanto sopra noi abbia le più volte maggior forza la lasciva e quello che aggrada all'occhio, che la ragione e il sano e dritto conoscimento.<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen âge*, cit., p. 81 e cfr. B. Latini, *Li livres dou Tresor*, a cura di S. Baldwin et P. Barrette, Tempe (États-Unis), Arizona center for Medieval and Renaissance studies, 2003, pp. 212-13.

<sup>353</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 72, vv. 5-6.

<sup>354</sup> Id., *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, c. 24v. Allegoria canto VI.



Ruggiero è sottoposto subito a una prova: le due donne gli chiedono infatti di sconfiggere Erifilla, alla guardia di un ponte. La gigantessa è simbolo dell'avarizia e ne abbiamo una conferma in Toscanella: «Erifilla, significa avaritia, perché chi ama i danari riesce avaro, et il suo nome suona amatrice di danari».<sup>355</sup> Qui abbiamo una duplice interpretazione dell'episodio: da una parte viene rappresentato lo scontro con uno dei vizi capitali, una prima prova di questo iter che alla fine porterà Ruggiero alla virtù, ma dall'altro è il vizio che deve essere vinto per avere l'accesso al regno delle delizie, del piacere, della passione.

La descrizione di Ariosto della gigantessa Erifilla è molto dettagliata: ad esempio ci viene descritta la veste che ricorda quella che utilizzano i vescovi e i prelati a corte.<sup>356</sup> Nel canto VII l'accento polemico nei confronti della Chiesa, che si è macchiata del medesimo vizio, carica di un ulteriore significato la complessa rappresentazione dell'avarizia. La gigantessa è qui però importante non perché denuncia la corruzione della Chiesa, ma soprattutto nella sua interazione con il personaggio Ruggiero. Le illustrazioni e le allegorie di molte edizioni del Cinquecento, in effetti, si concentrano proprio sullo scontro tra il cavaliere e l'avarizia.

La precisione che caratterizza questo ritratto emerge anche dall'attenzione rivolta ai colori:

Quell'era armata del più fin metallo,  
ch'avean di piu color gemme distinto:  
rubin vermiglio, crisolito giallo,  
verde smeraldo, con flavo iacinto.  
Era montata, ma non a cavallo;

---

<sup>355</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 2. Nell'esemplare consultato alla BAV (Biblioteca Apostolica Vaticana), Stamp. Cappon. IV.795 (1-2), vicino alla spiegazione allegorica (*Nelle Allegorie dei nomi propri*) di Erifilla c'è una nota manoscritta a penna «vedi Arpie». Consultando la voce Arpie si riscontra la medesima spiegazione allegorica «Arpie rappresentano l'avaritia». Qui troviamo un'altra nota manoscritta «vedi Erifilla». Il lettore, quindi, sottolinea le connessioni esistenti tra le figure. Stessa operazione viene effettuata per Orillo e Morgano, allegorie del vizio.

<sup>356</sup> Anche nel canto XIV Ariosto si avvale di un episodio allegorico come mezzo per criticare la Chiesa. Nel canto XIV (Cfr. G. Bucchi, *Lettura canto XIV*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, cit., p. 361, in cui l'autore parla di «elaborata ekphrasis satirico-allegorizzante di cui è protagonista l'arcangelo Michele») assistiamo a un sovvertimento dei valori guida della Chiesa. Non possiamo non rimanere stupiti nel sapere che l'Arcangelo Michele, alla ricerca di Silenzio e Discordia (il primo da portare presso l'esercito arrivato dall'Inghilterra così da fargli raggiungere Parigi in tempi brevi senza essere visto e sentito dai saraceni e la seconda presso i saraceni così da scatenare furibonde liti che ne avrebbero ridimensionato la forza), non troverà Silenzio, recandosi nelle chiese e nei monasteri, ma Discordia, che ci si aspetterebbe di trovare in un altro luogo peccaminoso. Per il Silenzio cfr. S. Prandi, *Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (O.F., XIV, 78-97), in «Lettere italiane», 58, 1, 2006, in cui si mette in relazione Ariosto e Calcagnini, *Descriptio Silentii*. Calcagnini è l'autore dell'*Equitatio* su cui G. Savarese, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e "adescatrici galliche"*, in Id., *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*, Roma, 1984, pp. 15-37, S. Prandi, *Celio Calcagnini, Ortensio Lando e la prosa morale degli apologhi*, in «Schede Umanistiche», 1, 1994, pp. 83-93, M. Dorigatti, *Il manoscritto dell'"Orlando furioso" (1505-1515)*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, Firenze, 2011, pp. 1-44, F. Calitti, *Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 300-309.

invece avea di quello un lupo spinto:  
spinto avea un lupo ove si passa il fiume,  
con ricca sella fuor d'ogni costume.

Non credo ch'un sì grande Apulia n'abbia:  
egli era grosso ed alto più d'un bue.  
Con fren spumar non gli faceva le labbia,  
né so come lo regga a voglie sue.  
La sopravesta di color di sabbia  
su l'arme avea la maledetta lue:  
era, fuor che 'l color, di quella sorte  
ch'i vescovi e i prelati usano in corte.

Ed avea ne lo scudo e sul cimiero  
una gonfiata e velenosa botta.<sup>357</sup>

È significativo il fatto che Erifilla, simbolo dell'avarizia, cavalchi un lupo, bestia di memoria dantesca e che abbia un rospo nello scudo e nel cimiero, altri simboli di avarizia e di grettezza. Come ricorda Salza,<sup>358</sup> nei bestiari il rospo è indicato come simbolo dell'avarizia, perché come sottolineato in Alberto Magno «de terrestri humido non comedit diem, nisi quod manu semel capere poterit, timens quod ei tota terra non sufficiat».<sup>359</sup> Il rospo (come anche la lupa) è presente nell'*Iconologia* di Ripa associato nuovamente all'avarizia, con lo stesso significato attribuito nel *De animalibus*:

Consiste l'Avarizia principalmente in tre cose, prima in desiderare più del convenevole la robba d'altri, perché la propria stia intiera, e però le si dipinge il rospo nella destra mano, il quale, tutto che abbia grandissima copia della terra, della quale si pasce, nondimeno sempre teme, e si astiene di quella, desiderandone sempre più.<sup>360</sup>

Questa descrizione corrisponde a quella legata a un evento preciso, la Mascherata delle Bufole del cinque maggio 1561 a Firenze:

L'iconografia corrisponde a quella di *Avaritia* presente nella descrizione di Filippo Giunti della Mascherata delle Bufole fatte a

---

<sup>357</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VII, 3, vv. 1-8; 4, vv. 1-8; 5, vv. 1-2.

<sup>358</sup> A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, in «Giornale storico della letteratura», 38, 1901, p. 352n.: «Anche la "botta", il rospo, simboleggia l'avarizia, per quel che nei bestiari si registra, ch'esso si ciba di sola terra, e non si toglie mai la fame, per timore che la terra gli abbia a mancare».

<sup>359</sup> A. Magno, *De animalibus*, XXVI, 9. Albertus Magnus, *De animalibus libri XXVI, nach der Cölner Urschrift. Mit unterstützung der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, der Görres-gesellschaft und der Rheinischen Gesellschaft für Wissenschaftliche Forschung*, Münster: Aschendorff, 1920, p. 1583, o si può consultare su BEIC (Biblioteca europea di informazione e cultura).

<sup>360</sup> C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, p. 48.

Firenze il 5 maggio 1569 per accogliere l'arciduca d'Austria Carlo (GIUNTI 1569, p. 22: «Avaritia. Era vestita questa vecchierella dell'habito de vecchi antico, con gran brodoni, et corpettino tutto di tela d'oro e d'argento, velata di nero; di maniera che poco apparival'uno e l'altro; dalla cintola le pendeva una gran borsa di tela d'oro, et havea in testa una cuffia sopra la quale sedeva una gonfiata Botta, la quale reggeva alcuni svolazzi di velo nero et havea le zampe di Botta»).<sup>361</sup>

La rappresentazione offerta dall'*Iconologia* di Ripa è presente anche in Goltzius, Pieter Brueghel il Vecchio e Jan Sadeler<sup>362</sup> e come suggerito da Salza,<sup>363</sup> il rospo associato all'avarizia, rappresentata da una donna, compare nella xilografia di una stampa di Orvieto del 1583.<sup>364</sup> Sotto la data 1583 viene registrata una stampa orvietana del Tintinnassi: *I sette salmi penitenziali, in ottava rima. Cavati dal giardinetto detto il sole*. Xilografia: David re che, deposto in terra il Psalterio, prega in ginocchio colle mani protese verso l'oriente, in Orvieto, appresso Rosato Tintinnassi, 1583. Sappiamo che ogni salmo è preceduto da una piccola xilografia a rappresentare un vizio capitale. Per l'Avarizia abbiamo una «donna sedente sospettosa, circondata da scrigni ricolmi; colle mani in atto di nascondere cose preziose. Ha presso un cane latrante ed un rospo». <sup>365</sup>

Anche il color sabbia, menzionato da Ariosto, rientra coerentemente nella rappresentazione dell'avarizia: si tratta infatti di un colore che ben esprime l'aridità che contraddistingue il comportamento dell'avarico.

Nell'illustrazione del canto VII dell'edizione Zoppino la gigantessa, la «maledetta lue», unica protagonista della tavola, non viene rappresentata come un essere mostruoso, secondo le indicazioni di Ariosto, ma come una donna-guerriero. Viene riportato il dettaglio descritto da Ariosto, quello del rospo, ma è presente solo sullo scudo e non sull'elmo.

Se nell'edizione Zoppino, la gigantessa è unica protagonista della tavola, non accade nelle famose edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi che prediligono il momento del duello, non solo nelle illustrazioni, ma anche nelle allegorie. Nell'allegoria di Dolce<sup>366</sup> dell'edizione Giolito, ad esempio, questo scontro rappresenta il mezzo per entrare nel regno dei desideri

---

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 636.

<sup>362</sup> *Ibidem*. Il disegno dell'Avarizia di Pieter Brueghel il Vecchio è conservato a Londra, al British Museum (inv. n. 1920,0216.1). L'allegoria di *Cupiditas* incisa da Jan Sadeler è alla Bib. Casanatense, 20. B. I. 76.

<sup>363</sup> A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, cit., p. 352n.

<sup>364</sup> *Bollettino della regia Deputazione di storia patria per l'Umbria*, Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1901, Anno VII, fascicolo 1, p. 255. Anche on line:

<https://archive.org/stream/bollettinodeputa07depuuoft#page/254/mode/2up>

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, c. 29r. Allegoria canto VII.

amorosi, gli impedimenti da superare prima di poter raggiungere il piacere; in Valgrisi (autore allegoria: Ruscelli), molto similmente, rappresenta i piaceri amorosi che non si possono ottenere senza fatica (vd. allegoria canto VII riportata più avanti); in Valvassori si sottolinea sempre la funzione di passaggio della gigantessa, ma si attribuisce al mostro un significato molto meno generico. Rappresenta, infatti, l'avarizia delle donne che non soddisfano i desideri amorosi senza essere pagate.

Erifila, che sta alla guardia del ponte, che si passa per andar al palazzo  
d'Alcina, ne dipinge l'avarizia delle donne che, senza esser pagate, non  
lassano sodisfar agli amorosi desiderii.<sup>367</sup>

Un dato rilevante su cui soffermarsi è la fine riservata alla gigantessa, che viene sconfitta, ma non uccisa. Nell'allegoria al canto VII viene affermato che la liberalità, se esercitata per amore, non è quella perfetta virtù che riesce ad annientare l'avarizia.

In Erifila, che a' preghi delle due donne è abbattuta da Ruggiero, ma  
non uccisa, s'intende che la liberalità, usata per instigazione d'amore,  
non è quella perfetta virtù, che dalle menti spegne in tutto l'avarizia.<sup>368</sup>

Nell'edizione Valgrisi questa "vittoria" non definitiva sta a indicare le contese, gli scontri, le pene che non si spengono mai del tutto in amore.

Per la battaglia di Ruggiero con Erifila, avanti che arrivi al castello  
d'Alcina, si ricorda che non si possono ottenere piaceri amorosi senza  
travaglio et, dal buttarla Ruggiero in terra et non l'uccidere, si viene a  
mostrar che, in qual si voglia stato d'amore, le contentioni e i disturbi  
non si spengono già mai del tutto.<sup>369</sup>

Di nuovo l'avarizia nel canto XLIII, contro la quale l'autore si scaglia in un'apostrofe a inizio canto, "premessa morale" alle novelle che seguiranno. Genovese<sup>370</sup> ci mostra come nell'Ottocento Gioacchino Avesani (1741-1818), il «braghettono dell'Orlando»,<sup>371</sup> un abate veronese che aveva agito pesantemente sul *Furioso*, censurando e riscrivendo i versi a scopo

---

<sup>367</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 25 r. Allegoria canto VI.

<sup>368</sup> *Ivi*, c. 30v. Allegoria canto VII.

<sup>369</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 61.

<sup>370</sup> G. Genovese, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in M. Rossi, D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, cit., p. 296.

<sup>371</sup> A. Baldini, *Le malefatte dell'abate Gioachino*, in Id., *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, p. 142.

didattico-morale, facendone un testo «ad uso della gioventù», abbia ampliato questa ottava iniziale, non tanto per esigenze morali, ma per compensare a un canto che sarebbe risultato troppo corto, a causa dell'importante censura che coinvolge l'episodio del nappo.

L'ottava di Ariosto viene così trasformata da Avesani:

O esecrabile Avarizia, o ingorda  
fame d'avere, io non mi maraviglio  
ch'ad alma vile e d'altre macchie  
sì facilmente dar possi di piglio;  
ma che meni legato in una corda  
e che tu impiaghi del medesimo artiglio  
alcun, che per altezza era d'ingegno,  
se te schivar potea, d'ogni onor degno.

Oh fortunato e d'ogni laude degno  
colui che instrutto di ricchezze e d'agi  
lorda, alla ospitalitate apre un bel regno  
tra le mense e i piacer de' suoi palagi;  
e fuor sbandito il vile stormo e indegno  
de' parassiti e adulator malvagi,  
cavalieri gentili e vati accoglie  
e con lor la virtù tra le sue soglie!

Lui non dirò che con eterni vanni  
porta d'una la fama in altra etade,  
né che 'l maligno condottier degli anni  
agli chiari suoi gesti oncia non rade:  
né crederò che più sprezzati i suoi danni  
o di bronzo o d'acciar rôcca o cittade,  
ch'un nome a cui tra 'l vulgo o in Elicona  
la liberalità mette corona.

Dico che di salire al ciel d'appresso  
con sicura arte ritrovò la via  
colui che 'n gran ricchezza altri con esso  
toglie a goderne in buona compagnia,  
e ne' bisogni altrui sente se stesso,  
qual se sua propria l'indigenza sia,  
e più che Tito il dì perduto crede  
che piacere o soccorso altrui non diede.

Ma non so s'io più fremo o maraviglioso  
dell'avarizia abominosa e ingorda,  
che tra 'l popol non pur s'unge l'artiglio  
e va di minor prede onusta e lorda,  
ma a gran signori anco sa dar di piglio  
da lei legati a una medesima corda;  
che, come il can d'Esopo, in guardia stanno  
di gran tesori ed uso alcun non fanno.

Uso non fanno, e come il miser cane  
muoion d'inopia sopra quei vegghiando;  
che quanto crescon più, tanto rimane  
da venir con tormento accumulando;  
fin che, consunti dalle cure insane,  
van della roba e della vita in bando:  
e alla fossa ne duol, ch'ospizio infame  
dà vergognoso all'esecrato ossame.

E proprio una di queste ottave risulterà particolarmente importante per la ricezione di un Ariosto morale in quanto contribuirà ad accrescere la fama dell'autore tra i grandi moralisti italiani.<sup>372</sup>

Tra il canto di Erifilla e l'apostrofe del canto XLIII, abbiamo ancora un'altra rappresentazione dell'avarizia, quasi uno specchio della gigantessa, una creatura mostruosa, simbolo dell'avarizia coinvolta in una lotta importante (anche se questa volta il protagonista non è Ruggiero), nel canto XXVI, scolpita nella fontana di Merlino, che ritroveremo ad esempio nell'illustrazione dell'edizione Giolito e nel ciclo pittorico di Palazzo Besta, da questo in parte ispirato. Questo vizio viene rappresentato come bestia mostruosa che, dopo aver fatto strage in ogni luogo della terra, viene ferita da un cavaliere con una corona d'alloro (Francesco I di Francia), tre giovani (Massimiliano d'Austria, Carlo V ed Enrico VIII d'Inghilterra) ed un leone (Leone X), ed infine uccisa grazie all'aiuto di poche nobili genti, incoraggiate dalle condizioni in cui era ormai ridotta la creatura. In Giolito la bestia infernale sconfitta serve a lodare i principi che riescono a sconfiggere l'avarizia.

In questo ventesimosesto parte si contengono le lodi di diversi precipi, commendati sopra le altre virtù di avere saputo occider l'avarizia, dello autore per un mostro affigurata, e parte tra Rodomonte, tra Ruggiero, tra Mandricardo, e tra Marfisa si raccontano gli effetti della discordia, peste dannosissima degli esserciti.<sup>373</sup>

In Valvassori l'avarizia è usurpatrice, contaminatrice degli animi dei miseri esseri umani e la lotta dei principi contro la bestia rappresenta la liberalità che rende immortali.

Nel brutto e abominevol mostro, che ha le membra di diverse fiere e contamina tutto il mondo, si depigne la divoratrice avarizia, la quale, sempre accompagnata da diversi vizi, contamina gli animi dei miseri viventi. Nelle immagini di quei precipi, li quali sembravano d'esser vivi, uccidendo l'empio mostro dell'avarizia, si dinota che la liberalità fa l'uomo immortale.<sup>374</sup>

---

<sup>372</sup> G. Genovese, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, cit., p. 296: «Nella prospettiva di una storia della lettura e della ricezione, pare dato di assoluto rilievo che la terza di queste nuove ottave («Ma non so s'io più fremo o meraviglioso» etc.), interamente di mano dell'Avesani, figuri tra quelle selezionate dal *Furioso* e attribuite ad Ariosto nelle *Sentenze e Massime dei più grandi prosatori e poeti italiani*, raccolte dallo scrittore e poeta vernacolare fiorentino Venturino Camaiti, pubblicate un anno dopo la sua morte, da Vallecchi, nel 1934. Noto soprattutto per *La Divina commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi, umoristici e satirici*, nel suo repertorio di *Sentenze e Massime* il Camaiti allestisce un proprio personale canone di moralisti italiani, che include Pulci e Berni al fianco di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. Ma il *Furioso* che legge, postilla, distilla, è quello dell'Avesani».

<sup>373</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, c. 137v.

<sup>374</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, 146 v.

In Valgrisi, invece, non si presta attenzione al mostro, ma ci si concentra solo sulle persone illustri dei secoli futuri, a mostrare che le due memorie, quella di Dio e dei cieli, e quella degli uomini, della Terra, conservano per l'eternità l'idea della virtù e della vera gloria.

Per le persone illustri et gloriose, che, tant'anni avanti che nascessero, vengono annunciate con figure et con lingua, si dimostra come la idea delle virtù et dello splendor vero si conserva non solamente in Dio et ne i cieli, come vogliono molti eccellenti scrittori, ma ancora nell'archivio et nella memoria di tutti i secoli presenti, passati et futuri qui basso.<sup>375</sup>

Particolare la scelta dell'illustratore dell'edizione Giolito che non rende in maniera ecfrastica (come nelle edizioni Valvassori e Valgrisi) la scena della fonte di Merlino: pone a sinistra della tavola la fonte e a destra la rappresentazione della lotta dei principi con la bestia. Sposta, quindi, nella realtà un episodio che è scolpito sulla fonte, con l'effetto di dargli una maggiore rilevanza.

Nella bestia di Ariosto (e quella del ciclo) confluiscono le tre bestie dantesche, Lonza-Leone-Lupa, e un altro animale, l'asino.<sup>376</sup> La lonza dantesca, non facilmente identificabile, è qui definita e considerata volpe da Ariosto. Dante la connota come «leggiera e presta molto», quindi con qualità non negative, ma poi la sua negatività emerge dal suo essere ostacolo per il cammino dell'uomo. Ariosto, ridefinendola come volpe, le attribuisce automaticamente ulteriori significati, quelli dell'astuzia e della scaltrezza. Questa bestia ibrida ha però anche orecchie d'asino, animale associato alla stoltezza, all'assenza di comprensione, quella stessa che accomuna le genti che la adorano, ma che nel Cinquecento assume più volte, in una tradizione dell'elogio paradossale, elementi positivi di paziente saggezza.<sup>377</sup> Della lupa dantesca ha la sua voracità, del leone dantesco la sua forza. È una bestia che è un male che contamina e corrompe tutti i Paesi della Terra e non è al riparo neanche la sede di Pietro. È un

---

<sup>375</sup> Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, p. 284.

<sup>376</sup> Id., *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, con commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli (Bur-Classici ADI), 2012, pp. 861-862n: «La bestia è allegoria dell'“avarizia”, cioè dell'avidità di ricchezze e di dominio; allegoria costruita [...] soprattutto con elementi danteschi. [...] Le orecchie d'asino alludono all'ignoranza degli avari, che non sanno riconoscere ciò che veramente vale; la testa e i denti di lupo e la magrezza (cfr. Dante, *Inf.* I 49-50: “Ed una lupa, che di tutte brame/ sembiava carca nella sua magrezza”) alla loro insaziabile avidità; le branche di leone alla loro violenta rapacità; il corpo di volpe alla loro astuzia frodolenta».

<sup>377</sup> Su cui almeno per la tradizione iconologica degli *Hieroglyphica* di Valeriano G. Savarese, *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G.P. Maragoni, Manziana, Roma, Vecchiarelli, 2006, pp. 3-48; C. Figorilli, *Scritture asinine*, in Ead., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, 40-74.

mostro che ha «messo scandol nella fede», ha portato scompiglio nella Chiesa, con la distorsione dei valori fondanti la dottrina cristiana.

La bestia si trasferisce sulle pareti del Salone d'onore di Palazzo Besta di Teglio<sup>378</sup> (SO) in cui è presente una fascia di affreschi lungo le pareti, tratte dall'*Orlando furioso*. Si tratta di un ciclo di ventuno affreschi (ventiquattro scene di cui tre perdute), caratterizzati da una cornice rossa e divisi da colonne, attribuiti, come sostenuto da Caneparo,<sup>379</sup> al bresciano Vincenzo De Barberis e ai suoi collaboratori, tra cui il nipote Michele De Barberis, dopo una precedente attribuzione, ormai scartata, a Fermo Stella. In alto si trovano lunette a monocromo, grigie o rosse, con dei ritratti racchiusi da cornici tonde. Ad ogni scena corrisponde un motto in latino in lettere d'oro su fondo azzurro, estratto dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, posto sulla cornice di legno sottostante. Gli affreschi devono essere letti in chiave moralizzante, come rappresentazione di vizi e virtù e i motti in latino ce lo confermano.

Tra i riquadri<sup>380</sup> del Salone d'onore di Palazzo Besta c'è anche quello dedicato all'Allegoria della Cupidigia, rappresentata in due momenti differenti, nel primo mentre si accanisce su un popolo di giusti formato da vescovi, uomini religiosi, nobili, e nell'altro è in una posizione che ben attesta la sua superba superiorità, che si erge in alto, su una colonna marmorea scarlatta (colore che ci rimanda alla bestia dell'Apocalisse di Giovanni), circondata

---

<sup>378</sup> Oltre al ciclo pittorico di Palazzo Besta, in Valtellina, abbiamo quelli della casa Valenti-Spini di Talamona e del castello Masegra di Sondrio.

<sup>379</sup> F. Caneparo, «Di molte figure adornato». *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 101-102.

<sup>380</sup> I. Storia di Gabrina: Gabrina cerca di convincere Filandro a diventare suo amante (Canto XXI, 17-18)

II. Storia di Gabrina: Gabrina inganna Argeo (Canto XXI, 20-24 e 28)

III. Storia di Gabrina: Gabrina inganna Filandro per fargli uccidere Argeo (Canto XXI, 29-37)

IV. Storia di Gabrina: Gabrina uccide Filandro e il medico (Canto XXI, 58-59)

V. Storia di Ginevra: Dalinda accoglie Polinesso (Canto IV, 58; Canto V, 10-11 e 15-17; Canto VI, 5)

VI. Storia di Ginevra: Dalinda e Polinesso (Canto V, 19-10, 22, 27-35)

VII. Storia di Ginevra: Polinesso inganna Dalinda e Ariodante (Canto V, 46-52)

VIII. Storia di Ginevra: Ariodante tenta il suicidio (Canto V, 53-57; Canto VI, 5-6)

IX. Storia di Ginevra: Lurcanio denuncia Ginevra e Rinaldo salva Dalinda (Canto IV, 59 e 70; V, 63-65)

X. Storia di Ginevra: Rinaldo interrompe il duello tra Lurcanio e il cavaliere misterioso (Canti IV, 63; Canto V, 75 e 83-86)

XI. Storia di Ginevra: Rinaldo uccide Polinesso e lieto fine delle vicende di Ginevra e Dalinda (Canto V, 86 e 88; Canto VI, 8-9 e 14-16)

XII. Storia di Angelica: Ruggiero salva Angelica (Canto X, 111-112)

XIII. Storia di Angelica: Angelica fugge da Ruggiero grazie all'anello (Canto X, 114; Canto XI, 2 e 6-7)

XIV. Donne ingrante in amore (probabilmente la fonte è i *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino, III, 64-117)

XV. Ciclo delle Allegorie: Lo Sdegno libera Rinaldo dalla Gelosia (Canto XLII, 64)

XVI. Ciclo delle Allegorie: Allegoria della Discordia (Canto XIV, 82-84)

XVII. Ciclo delle Allegorie: La Valle del Sonno (Canto XIV, 93)

XVIII. Ciclo delle Allegorie: Allegoria della Cupidigia (Canto XXVI, 31-33)

XIX. Vittoria sulla cupidigia (Canto XXVI, 34-36)

XX. Ciclo delle Allegorie: Allegoria dell'Ozio sulla testuggine (Canto VI, 63)

XXI. Astolfo in volo verso la Luna (Canto XXXIV, 72-81; 87-92)



da un popolo di ingiusti sempre composto da uomini religiosi e personaggi di elevata estrazione sociale, in un atteggiamento di adorazione.

È vero che nel canto VII e in quello XXVI abbiamo due rappresentazioni dell'avarizia, che hanno anche dei punti in comune, ma non dobbiamo dimenticare che siamo in un contesto etico diverso. Nel secondo caso l'avarizia è l'avidità di ricchezza e di potere, di dominio posta in contrapposizione alla liberalità dei principi e non è quell'avarizia che Ruggiero deve sconfiggere per essere libero di accedere all'amore, in questo caso un amore che coinvolge la sfera fisica, i sensi.

Con la non sconfitta dell'Avarizia, Ruggiero accetta (o si lascia convincere) di percorrere la via del vizio e vive un'esperienza di amore totalizzante nel palazzo di Alcina. Se l'amore è fondamentale nell'episodio che coinvolge Ruggiero e Alcina, non sempre però trova spazio nelle illustrazioni. Nell'edizione Zoppino, ad esempio, è omissis. Ariosto poteva, effettivamente, ricevere delle pesanti critiche per questo episodio, non attento alla morale. Toscanella, ad esempio, trova una giustificazione al fatto che il poeta abbia raccontato esplicitamente gli amori di Alcina e Ruggiero, mettendo in relazione la "sfacciataggine" del poeta e quella della maga.

Alcuni biasimano il poeta, ch'essendo precetto dell'arte il passar sotto silentio le cose sporche, le disoneste, et simili, o il toccarle per via d'allegoria, qui le tocchi senza allegoria et alla scoperta, et non s'accorgono che il Poeta a bello studio quasi sfacciatamente così procede, perché ragionava di Alcina sfacciatissima meretrice, la quale con incanti havea reso anco Ruggiero tale in questo caso.<sup>381</sup>

Il cambiamento che avviene in Ruggiero, il passaggio da cavaliere virtuoso a uomo dedito agli amori, incurante dei suoi doveri, ci viene spiegato anche grazie al cambio d'abiti. Anche nelle successive vicende che lo vedranno protagonista, Ruggiero, caduto di nuovo in tentazione, cerca di liberarsi delle armi per possedere Angelica. La metamorfosi che da uomo virtuoso e cavaliere lo trasforma in uomo-animale che risponde solo al richiamo degli istinti è segnata, quindi, dalla liberazione dalle armi.

Il suo vestir delizioso e molle  
tutto era d'ozio e di lascivia pieno,  
che de sua man gli avea di seta e d'oro  
tessuto Alcina con sottil lavoro.

Di ricche gemme un splendido monile

---

<sup>381</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 80.

gli discendea dal collo in mezzo il petto;  
e ne l'uno e ne l'altro già virile  
braccio girava un lucido cerchietto.  
Gli avea forato un fil d'oro sottile  
ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;  
e due gran perle pendevano quindi,  
qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi.

Umide avea l'innanellate chiome  
de' più suavi odor che sieno in prezzo:  
tutto ne' gesti era amoroso, come  
fosse in Valenza a servir donne avezzo:  
non era in lui di sano altro che 'l nome;  
corrotto tutto il resto, e più che mézzo.  
Così Ruggier fu ritrovato, tanto  
da l'esser suo mutato per incanto.<sup>382</sup>

Toscanella ci dice che l'abito è funzionale alla descrizione dell'animo. Serve a rendere visibile ciò che è invisibile:

[...] volendosi descrivere la qualità dell'animo, che è cosa invisibile, niuno altro capo tra questi serve meglio a descriverla che l'abito, perché è segno, per dir così certo dell'animo, quando un mesto suole andar vestito a nero, un feroce suole andare armato, un delizioso con abito molle et effeminato. A questo hebbe l'occhio l'Ariosto, quando per mostrare la qualità dell'animo di Ruggiero nella corte d'Alcina, perché era tutto dato alle delizie et alla vita molle et lasciva, prende occasione di descriverla dall'abito, et certo fu ingenuamente fatto.<sup>383</sup>

Quondam ci ricorda l'importanza nella civiltà del Rinascimento e del suo Classicismo della moda come categoria anche etica, l'importanza, quindi, dei «corpi maschili proposti dalle immagini del Cinquecento come titolari di un abito e di un *habitus* (che nel sistema etico classico e classicistico è la pratica ordinaria della virtù, e pur sempre riguarda i *costumi*): in quella economia simbolica e rappresentativa che è loro costitutiva e propria (quella che intreccia valori etici e forme estetiche), più che in quella materiale»,<sup>384</sup> anche se riconosce quanto «nelle dinamiche della modernità, le due economie siano ovviamente biunivocamente correlate».<sup>385</sup>

Ruggiero, per ritrovare il suo abito e il suo *habitus*, avrà bisogno dell'anello magico fornitogli da Melissa: vedere Alcina nelle sue vere sembianze, una mostruosa vecchia, lo farà ritornare il cavaliere di una volta, con la sua armatura e l'etica che ne comporta.

---

<sup>382</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VII, 53, vv. 5-8, 54, vv. 1-8, 55, vv. 1-8.

<sup>383</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 82.

<sup>384</sup> A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e culture del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editore, 2007, p. 12.

<sup>385</sup> *Ibidem*.

Di Alcina Ariosto ci propone due ritratti, uno che rappresenta la dea della bellezza, che emana un fascino a cui non si può resistere e l'altro che è il suo esatto contrario, il ritratto della laidezza. Quando l'autore si dedica al primo ritratto, descrive la bellezza di Alcina in maniera precisa e ordinata. Toscanella parla di tre ordini possibili per descrivere le bellezza di una donna:

1. Dalle parti più nobili superiori del corpo humano, et andare discendendo all'ingiù a parte per parte fino a piedi, o cominciare
2. Dalle parti più nobili inferiori del corpo humano; et andare ascendendo all'insù a parte per parte, fino al capo.
3. O mescolatamente ora laudare le parti di mezo; ora le superiori; ora le inferiori.<sup>386</sup>

In questo caso Ariosto segue il primo ordine.

Alcina, dea dell'amore e della bellezza, viene considerata, nel *Dialogo della pittura* di Dolce, prototipo della bellezza ideale:

Ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina; e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori.<sup>387</sup>

Ai pittori, quindi, non viene consigliato di prendere come modello di bellezza perfetta, un'opera pittorica, che parla attraverso il linguaggio visivo, bensì un'opera d'arte che usa come mezzo di comunicazione il linguaggio verbale. La frase di Dolce, che è il risultato di un ricco dibattito che, da più di mezzo secolo, si interessava alla questione della relazione tra le due arti, nasconde sia motivazioni sociologiche, legate ai cambiamenti che interessavano il ruolo dell'artista, che auspicava l'uscita da uno stato di subalternità in quanto considerato semplicemente un artigiano, che motivazioni estetiche, in quanto l'arte e la letteratura erano da considerarsi in una relazione di mutua utilità.

Lo stesso Ariosto aveva suggerito il paragone con l'arte della pittura dicendo di Alcina «Di persona era tanto ben formata,/ quanto me' finger san pittori industri».<sup>388</sup> Ed è proprio sul verbo «fingere» che si sofferma Dolce, mettendo in risalto l'atto del creare, foggare, modellare, da parte dell'artista. Dolce riprende i versi dell'Ariosto in cui viene descritta la chioma di Alcina

---

<sup>386</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 78.

<sup>387</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, cit., p. 172.

<sup>388</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VII, 11, vv. 1-2.

come bionda, e non come d'oro, secondo un procedimento che dovrebbe essere seguito anche dagli artisti:

«Con bionda chioma lunga et annodata :/ Oro non è, che più risplenda e lustri»: Poteva l'Ariosto, nella guisa che ha detto 'chioma bionda', dir 'chioma d'oro'; ma gli parve, forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo, come fanno i miniatori, nelle sue pitture, in modo che si possa dire: que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro; il che, se ben non è cosa degna di avvertimento, pur piacermi averla tocca.<sup>389</sup>

Si sofferma, quindi, sulla scelta anticonvenzionale di Ariosto, in quanto "meno poetica" e instaura un parallelismo tra il modo di procedere di Ariosto e i pittori, che dovrebbero scegliere di imitare l'oro e non di usarlo fattivamente, alla maniera dei miniatori, così da garantire e da non intaccare il valore metaforico dell'oro: i capelli, infatti, non devono essere d'oro, ma devono risplendere come l'oro.

Ariosto si presta benissimo al discorso di Dolce, che vede una stretta relazione tra le arti, in quanto l'autore del *Furioso* non solo adotta parole che hanno la forza delle immagini, ma costruisce la descrizione della maga secondo modelli iconografici classici, come ad esempio la descrizione del viso, in cui il naso segue le linee dei ritratti delle donne romane antiche:

Dipinge gli occhi neri, le ciglia similmente nere e sottilissime, il naso che discende giù, avendo per avventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle romane antiche.<sup>390</sup>

Secondo Conti è legittima in Dolce la scelta di Ariosto come modello per i pittori in quanto il raffronto non è tanto tra arte pittorica e poesia, ma tra il "discorso" contenuto nel quadro e un "discorso" altro.

È interessante capire come il teorico veneziano possa prendere a modello, per un pittore, Ariosto; può farlo perché l'oggetto di analisi non è tanto il quadro nella sua materialità, quanto il "discorso" contenuto nel quadro, per cui la vera traslazione non avviene tanto tra la dimensione poetica e la dimensione pittorica, quanto tra un discorso e un "altro" discorso; detto altrimenti, non si tratta semplicemente di ricondurre un dipinto al "racconto" inscritto nella tela, non si tratta di decostruire una "storia" dipinta per analizzarla più agevolmente in

---

<sup>389</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, cit., pp. 172-173.

<sup>390</sup> *Ivi*, pp. 173-174.

termini linguistici; non si tratta insomma di riduzione o trasposizione di un oggetto a un altro oggetto, bensì di una totale trasformazione dell'oggetto di analisi: l'oggetto autentico di questa teoria non è il dipinto, ma il "discorso" del dipinto.<sup>391</sup>

Dolce ci tiene a ribadire questa vicinanza tra arte e poesia paragonando la penna di Ariosto al pennello di Tiziano («Spargeasi per la guancia delicata / Misto color di rose e di ligustri.» Qui l'Ariosto colorisce et in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano).<sup>392</sup> Gasparini evidenzia l'importanza di questo paragone, in quanto può essere sfruttato da Dolce come difesa di una pittura contrapposta alla scuola toscana e al manierismo.

Il classicismo figurativo ariostesco, costruito nel rispetto della giusta misura e della proporzione, viene così a servire da pietra di paragone del 'colorismo' di uno dei massimi esponenti, secondo il Dolce, del classicismo lagunare, Tiziano. Si capisce allora che la scelta di uno scrittore come l'Ariosto risiede proprio nella sua scrittura equilibrata, di cui Dolce può servirsi come elemento ulteriore per la difesa di quell'«idealizzazione naturalistica» della pittura, che egli voleva opporre alla scuola toscana e al manierismo, derivato da quell'eccesso di «pratica» inaugurato da Michelangelo.<sup>393</sup>

Poter sapere se tra le fonti di Dolce ci sia la descrizione omerica di Elena, modello di celebri scultori e pittori antichi, porterebbe a delle importanti conclusioni. L'Alcina di Ariosto diventerebbe allora il corrispettivo verbale di quella bellezza ideale del modello illustrato da Zeusi,<sup>394</sup> che propone di servirsi delle più belle membra di differenti fanciulle per ricreare in arte Elena.

Non solo Dolce, ma anche Lomazzo, nel *Trattato dell'arte della pittura*, rintraccia una corrispondenza tra Ariosto e Tiziano, che hanno in comune la *varietas*:

E da questa conformità generale che diciamo trovarsi fra pittori e poeti, ne segue anco una particolare, che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro, e nel suo operare ha

---

<sup>391</sup> C. Corti, *Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento*, in «Lea», I, Roma, Carocci, 2014, p. 86.

<sup>392</sup> L. Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, cit., p. 173.

<sup>393</sup> P. Gasparini, *Ariosto "colorista" e cortigiano. Ekphrasis e bellezza femminile nell'Orlando furioso*, in «Chroniques italiennes», 19, 2011, p. 8.

<sup>394</sup> Raccontato da Dolce proprio prima di introdurre le riflessioni di Alcina. Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, cit., p. 172: «Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille; perché non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. Onde abbiamo lo esempio di Zeusi, che, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, elesse di vedere ignude cinque fanciulle e, togliendo quelle parti di bello dall'una, che mancavano all'altra, ridusse la sua Elena a tanta perfezzione, che ancora ne resta viva la fama».

seguito quello; come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni. Per che si vede che Leonardo ha espresso i moti e decori di Omero, Polidoro la grandezza e furia di Virgilio, il Buonarotto l'oscurezza profonda di Dante, Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazaro, Tiziano la varietà dell'Ariosto e Gaudenzio la devozione che si trova espressa ne' libri de' Santi.<sup>395</sup>

Se Ariosto è il pittore del ritratto di Alcina, in cui vi si possono rintracciare anche dei colori tizianeschi, lo è anche del suo contro-ritratto. La bellezza di Alcina è infatti finzione, solo apparenza: quando viene rivelata la vera natura della maga, Ariosto, ne dipinge il ritratto mostruoso, ma questa volta non segue un ordine preciso perché, come ci dice Toscanella, la bruttezza è una confusione di membra e di colori.

Confusamente, cioè mescolatamente, et senza continuare la narrazione dei membri umani per ordine o cominciando dai superiori fino a i piedi, o da i piedi fino al capo ordinatamente, sogliono descrivere la bruttezza d'una donna i buoni poeti: perché la bruttezza è una confusione o di membri, o di colori, senza ordine in un corpo collocato, o d'altre cose simili. Ma soprattutto si fonda sopra l'età. Avvertasi che per confusamente intendo quando il poeta ora ragiona del capo, ora del piede, ora della mano senza tenere un ordine continuato. L'Ariosto descrivendo la bruttezza d'Alcina, confusamente et senza continuato ordine la descrive.<sup>396</sup>

Seguendo il suggerimento di Lina Bolzoni,<sup>397</sup> il ritratto di Alcina brutta e vecchia delineato da Ariosto ci rimanda a due opere che potremmo quasi definire un suo corrispettivo in pittura, la *Vecchia* del Giorgione, probabilmente un coperchio di un ritratto o l'*Avarizia* di Albrecht Dürer del 1507, una vecchia senza denti, con la mammella destra avvizzita esposta, che è sul retro del ritratto di un giovane dotato di bellezza ed eleganza. Quest'ultimo doppio ritratto sembra perfetto per descrivere il contrasto tra le due bellezze, quella del giovane cavaliere e quella della laida maga e il fatto che il ritratto della donna si nasconda all'altro ci

---

<sup>395</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., vol. I, pp. 356-357.

<sup>396</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., pp. 84-85.

<sup>397</sup> L. Bolzoni, *Le Roland furieux et les théâtres de mémoire. Comment traduire le poème en une galerie d'images*, in M. Paoli et M. Preti (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris, cit., p. 189: «Au splendide portrait analytique d'Alcine sous forme d'enfant enchanteresse, s'est substitué ce contre-portrait synthétique et brutal. Plus rien n'invite le regard à deviner, l'œil doit se contenter de saisir quelques traits strictement négatifs, d'une négativité descriptive autant qu'emblématique. Pour reprendre la «suggestion» figurative qui préludait à la description de la belle Alcine, et afin de faciliter la visualisation du texte, on peut évoquer la *Vieille* de Giorgione, conservée à l'Accademia de Venise, qui semble avoir servi de «couvercle» à un portrait, ou encore la vieille édentée, à la mamelle droite pendante, nue et flétrie, connue sous le nom d'*Avarice* et qu'Albrecht Dürer peignit en 1507 au revers du portrait d'un bel et élégant jeune homme».

ricorda il gioco di *velatio* e *revelatio* che porta Ruggiero da una percezione distorta della realtà, falsata dall'inganno della magia, al riacquisto di una percezione veritiera.

Tutt'altro aspetto, invece, ha Alcina nella scena degli amori con Ruggiero che, se viene elusa in Zoppino, sarà invece rappresentata secondo un gusto arcadico nel canto VII dell'edizione Zatta 1772 (Alcuni disegni delle tavole non sono firmati, molti altri invece sono firmati da Pie. Ant. Novelli. Nel Volume I, tre disegni sono firmati da Io. Carri Ferrar; uno da Aloys Passega Ferrar; nel Volume III, due da Giuseppe Zaise. La maggior parte delle incisioni è firmata da Giu. Zuliani; tre da Giuseppe Daniotto; sei da F. Fanbrini; una da J. Leonardis; cinque da Tomaso Baratti; quattro da Giacomo Malosso. Alcuni ornamenti sono disegnati da G. Zompini, B. Crivellari o Gioa. Magnini, o incisi da 'G.M.', B. Crivellari, Nicol. Lindeman, 'C.P.E.', Z. Magnini or M. Giampiccoli; ma la maggior parte non è firmata) e in quello dell'edizione Baskerville del 1773 (tavola di Benoît-Louis Prévost, su disegno di Jean-Michel Moreau, detto Moreau le Jeune).

Ritroviamo però lo scenario da “giardino delle delizie”<sup>398</sup> della vicenda amorosa di Alcina e Ruggiero nella tavola del canto XI dell'edizione Zoppino, in cui il protagonista maschile è lo stesso, ma la protagonista è Angelica. Qui assistiamo a una resa infedele del testo: nel poema infatti, Ruggiero, completamente soggiogato dalla bellezza di Angelica, si disarmava con l'intento di violarla, ma la donna gli sfugge divenendo invisibile grazie all'anello; nella tavola, invece, Angelica non mostra quella stessa ritrosia. Come indicato da Catelli,<sup>399</sup> è possibile che l'illustratore abbia accolto il suggerimento che gli veniva dal canto X in cui Ruggiero bacia Angelica mentre sono sull'ippogrifo e che lo abbia riproposto in questa tavola.

Il destrier punto, punta i piè all'arena  
e sbalza in aria e per lo ciel galoppa;  
e porta il cavalliero in su la schena,  
e la donzella dietro in su la groppa.  
Così privo la fera de la cena  
per lei soave e delicata troppa.  
Ruggier si va volgendo, e mille baci

---

<sup>398</sup> Come sottolineato da N. Catelli, «*L'amorose reti*»: *le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, in L. Bolzoni (a cura di) *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., pp. 109-140. Sul giardino di Alcina cfr. M. Cogotti, *I giardini del Furioso*, in M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, cit., p. 100: «Il giardino dell'isola di Alcina risponde alla rappresentazione canonica del luogo ideale, nella più classica tradizione del giardino come luogo edenico; è il paradiso di delizia, l'Eden dove la vita scorre in una eterna primavera, pienamente inserito nella lunga tradizione che dal recupero dell'arte giardiniera operata alla fine del I secolo, attraverso la cultura dei monasteri e gli influssi arabi perviene al concetto di *hortus conclusus*, sul quale si innesterà la visione più globale dell'Umanesimo».

<sup>399</sup>N. Catelli, «*L'amorose reti*»: *le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, cit., p. 111: «Una suggestione può forse essere giunta all'illustratore dal passo in cui Ruggiero – emulo in questo dell'eremita del canto VIII – bacia ardentemente Angelica nel volto e nel petto mentre entrambi sono in sella all'ippogrifo (X, 112, vv. 7-8); o forse, più semplicemente, l'illustratore fraintende o reinterpreta il poema».

figge nel petto e negli occhi vivaci.<sup>400</sup>

È possibile però che abbia voluto dare una sua interpretazione dell'episodio, o, ancora, che abbia travisato il testo. Questa sorta di equivoco è però importante per l'effetto che ha sul lettore: in questo modo l'immagine garantisce quella sorta di filo rosso che collega le due vicende (Ruggiero-Alcina; Ruggiero-Angelica). L'illustrazione non è una semplice interpretazione visiva dell'episodio, ma una riproposizione anche se variata di quella passione malsana che prevede l'ottundimento della ragione, che aveva già coinvolto, o meglio travolto Ruggiero e diviene così *imago agens*, immagine-guida, promemoria-monito per il lettore che in questo modo si trova ad associare i due episodi, *exempla* della debolezza e della volubilità umana.

Nelle varie edizioni del Cinquecento altre illustrazioni vedranno come protagonista l'amore, ma spesso come *exemplum*, come memento e allo stesso tempo condanna del potere della passione amorosa che provoca l'obnubilamento dei sensi e della mente. Come fatto notare da Catelli,<sup>401</sup> non ci sono invece di solito problemi di rappresentazione per le vicissitudini che vedono protagoniste le più importanti coppie di amanti, come Ruggiero e Bradamante, o per l'amore quale forza edificante, nobilitante, attraversato da una vena tragica, come quello di Isabella e Zerbino. Nell'edizione Giolito, ad esempio, la tematica amorosa è spesso censurata o comunque relegata in secondo piano o ancora semplicemente evocata. Questa scelta si allinea alla volontà di avvicinare il poema ariostesco all'epos classico, di prestare attenzione al *decorum* dell'opera, di dare maggior rilievo agli episodi principali e trascurare i racconti di secondo grado, così da evitare quella congerie di episodi che portava il lettore a smarrirsi.

In molte edizioni ritroveremo, ad esempio, il lezioso abbraccio tra Orrigille e Grifone nella tavola riferita al canto XVI (ad esempio in Giolito 1542, Valvassori 1553, Valgrisi 1556, ma non in Zoppino 1536 in cui viene rappresentato l'incontro tra Grifone e Orrigille, ma non l'abbraccio). Questo momento viene catturato dagli illustratori non perché attenti alla tematica amorosa, ma perché l'episodio rientra in un discorso di condanna morale: viene infatti biasimata la follia amorosa, un amore reso ancora più deprecabile dal volontario abbandonarsi di Grifone a questa passione, insensibile alla voce della ragione, che si era manifestata anche tramite chi aveva cercato di metterlo in guardia (Aquilante, infatti, aveva cercato di dissuaderlo, ma invano). L'"errore" di questo amore risiede nell'abiezione dell'oggetto del desiderio, una donna tanto affascinante quanto perfida e infedele.

---

<sup>400</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 112, vv. 1-8.

<sup>401</sup> N. Catelli, «L'amorose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche, cit., p. 112.



Anche nella storia amorosa tra Ruggiero e Alcina, la donna è turpe, malvagia, infedele e bella (anche se solo apparentemente). Il cavaliere non riesce a resistere al fascino della maga e si abbandona completamente al potere ammaliante dell'amore dei sensi, dimenticando la propria identità. La metamorfosi di Ruggiero nel ciclo di affreschi realizzato da Nicolò dell'Abate nel Palazzo Torfanini a Bologna<sup>402</sup> intorno al 1548, ispirato alle vicende del paladino e di Alcina, scelte per rappresentare il tema della liberazione dalla tirannide, insieme alle perdute *Storie di Tarquinio il Superbo*,<sup>403</sup> è resa attraverso diversi elementi. Nel dipinto in cui Alcina, rappresentata in maniera fedele dal pittore, rispettando il "ritratto" ariostesco, vestita con ricchi e lussuosi abiti rinascimentali, accompagnata da una schiera di graziose dame, accoglie Ruggiero, le malie della maga sono rappresentate esplicitamente. Sembra, però, che non ci siano spie che facciano presagire la natura falsa e crudele della maga e i rischi di questo amore per Ruggiero. Non ci sono elementi interni che alludono ai pericoli verso cui va incontro, ma ce ne sono di esterni: chi osserva il dipinto, infatti, se sposta lo sguardo al dipinto accanto, può notare la rappresentazione di Ruggiero in fuga dal palazzo di Alcina. In questo accostamento si può leggere, secondo Martyna Urbaniak, un'intenzionale ironia da parte del pittore: quello che sembrava un ingresso trionfale di Ruggiero, quasi solenne, diviene paradossalmente qualcosa di drammatico.

Il distacco ironico non sorge qui, però, da allusioni interne all'immagine ma dal suo accostamento all'affresco a fianco. Il riquadro ritrae *Ruggiero in fuga dal palazzo di Alcina* e coglie il momento in cui il cavaliere sbaraglia le sentinelle alla porta cittadina (VII, 80, vv. 1-4). La maestosa staticità dell'immagine cortese si scontra così bruscamente

---

<sup>402</sup> Per approfondimenti sul ciclo a Palazzo Torfanini e sulla sua ricezione e più in generale sul tema dell'isola di Alcina in palazzi, torri e grotte vd. F. Caneparo, «Di molte figure adornato». *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 52-67 e Ead., *Tra palazzi e ville, torri e grotte: cicli pittorici cinquecenteschi*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit. Gli affreschi di Palazzo Torfanini vengono ripresi come modello nella Torre di Baggiovara, anche se non esiti diversi. Ead., *Tra palazzi e ville, torri e grotte: cicli pittorici cinquecenteschi*, cit., p. 355: «Gli affreschi a piena parete di Palazzo Torfanini vengono ripensati, nella dimensione più intima e privata della torre di Baggiovara, nella forma di un fregio articolato in sei riquadri, oggi purtroppo molto rovinati, separati l'uno dall'altro da illusorie erme marmoree e da statue bronzee di divinità olimpiche. La componente mitologica si mescola qui per la prima volta a quella ariostesca, per trasportare l'osservatore in un luogo incantato. L'atmosfera di questa torre isolata nella campagna emiliana è infatti ben lontana dalla dimensione autocelebrativa e moraleggiante di Palazzo Torfanini. L'anonimo pittore resta tuttavia ancorato al modello iconografico di Nicolò dell'Abate, senza riuscire pienamente a tradurre in figura la dimensione favolosa e paradisiaca del racconto letterario. A tale risultato approdano invece, qualche decennio dopo, pennelli più esperti chiamati dai duchi di Parma e di Mantova a ripercorrere lo stesso tema».

<sup>403</sup> Ead., *Tra palazzi e ville, torri e grotte: cicli pittorici cinquecenteschi*, cit., p. 353: «Entrambi i soggetti furono scelti per esprimere il messaggio di liberazione dalla tirannide, tema dominante di tutta la decorazione pittorica del palazzo: come Bruto libera Roma allontanando il tiranno Tarquinio, così Melissa libera Ruggiero dalle seduzioni di Alcina e dalle illusioni di un mondo artificiale, per riportarlo alla dimensione nobile ed eroica della sua missione di cavaliere e di futuro progenitore estense. Si tratta di un accostamento particolarmente significativo anche per la scelta, tutt'altro che convenzionale, di affiancare ad una fonte letteraria canonica, quali le *Storie di Roma* di Tito Livio, un'opera contemporanea come *L'Orlando Furioso*».

con l'esasperato dinamismo della scena marziale; la fuga precipitosa rende grottesca la solennità dell'ingresso trionfale; l'apparente cortesia delle ospiti trova un inatteso *pendant* nella violenza con cui il cavaliere prende commiato.<sup>404</sup>

Tra la scena cortese, con la falsa gentilezza delle donne, caratterizzata da immobilità e quella più movimentata, dinamica in cui Ruggiero con violenza sconfigge, allontana le sentinelle poste alla porta della città, c'è un passaggio mancante che crea uno scarto importante tra i due dipinti, l'amore tra Alcina e Ruggiero. Ciò nonostante chi osserva sa quello che è successo all'uomo, rappresentato nella fascia centrale del dipinto (*Ruggiero fugge dal castello di Alcina*) in atteggiamento ozioso, alla riva di un fiume, con abiti eleganti che hanno cancellato tutta la virilità che la sua armatura lucente, dove il colore prevalente era l'oro,<sup>405</sup> emanava. L'atteggiamento grintoso del cavaliere che combatte con forza Erifilla è rimasto nel dipinto precedente e non trova una continuità in questa figura effeminata. Nello stesso dipinto, però, Ruggiero, colto nel momento della fuga, torna l'impavido cavaliere di un tempo, pronto a compiere le azioni a cui è destinato. Sarà in effetti colui che darà origine alla casa d'Este e questo viene ricordato dal pittore, come notato da Urbaniak,<sup>406</sup> tramite una scena che nel poema è riservata al canto III, quella in cui a Bradamante, condotta da Melissa alla tomba di Merlino, viene annunciato il suo glorioso futuro con Ruggiero. Nell'associazione tra l'episodio di Alcina e il motivo encomiastico non possiamo che scorgere un filo di ironia. Deve però essere considerato anche come segno visibile che sugella la fine del processo che ha visto protagonista Ruggiero, che, dopo un'esperienza di traviamiento morale, può riprendere il suo cammino con rinnovata consapevolezza. Parliamo comunque di una vittoria del cavaliere, di una prova morale superata. Secondo quello che ci fa intuire il pittore, la prova è resa difficile dal grande potere della maga, la sua bellezza. La forza dell'eros sembrerebbe essere l'invincibile arma della donna.

Continuando a seguire i suggerimenti di Urbaniak,<sup>407</sup> un'altra rappresentazione della maga, scevra da simboli magici, come rappresentante della *voluptas* e della lascivia, è quella di

---

<sup>404</sup> M. Urbaniak, «Ragionar di quelli incanti strani». *Maghi e maghe nelle illustrazioni del Furioso*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., p. 40.

<sup>405</sup> Sull'uso simbolico dei colori a corte, in particolare sul rapporto tra nero e oro cfr. A. Quondam, Amedeo Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e culture del gentiluomo nel Rinascimento*, cit., pp. 27-55. In questo capitolo dedicato al nero e all'oro, Quondam menziona alcuni famosi ritratti in cui colui che è ritratto ha un'armatura nera con decorazioni dorate. Tra questi abbiamo alcuni ritratti dipinti da Tiziano come ad esempio, *Allocuzione del Marchese del Vasto* (1540-1541) «presentato in azione come imperator» (p.50), *Ritratto del Marchese del Vasto* (1535-1540) e infine la «fondazione del moderno archetipo della *maiestas* imperiale» (p. 51), il ritratto di Carlo V a Mühlberg (1548).

<sup>406</sup> M. Urbaniak, «Ragionar di quelli incanti strani». *Maghi e maghe nelle illustrazioni del Furioso*, cit., p. 40.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 41.

Rutilio Manetti<sup>408</sup> pensata per il ciclo commissionato dal cardinale Carlo de' Medici. Qui è forte il significato morale: il dipinto è una paranesi, un avvertimento dei pericoli in cui incorre chi si abbandona totalmente ai piaceri carnali.

In un'opera di Dosso Dossi,<sup>409</sup> la maga, che per noi è da considerare come Alcina, anche se la fonte iconografica non è facilmente rintracciabile e i critici hanno proposto, nel corso degli anni, interpretazioni non univoche, fonde il potere che viene dalla bellezza (accentuata dalla sua nudità) al potere di trasformare i suoi amanti. Quest'ultima caratteristica ci è rimarcata dalla presenza di alberi e animali nella tavola. Gli animali richiamano alla mente la maga Circe, ma la presenza di alberi e di alcuni dettagli del paesaggio fanno pensare alle ottave 50-51 del canto VI del *Furioso*:

Conobbi tardi il suo mobil ingegno,  
usato amare e disamare a un punto.  
Non era stato oltre a duo mesi in regno,  
ch'un novo amante al loco mio fu assunto.  
Da sé cacciommi la fata con sdegno,  
e da la grazia sua m'ebbe disgiunto:  
e seppi poi, che tratti a simil porto  
avea mill'altri amanti, e tutti a torto.

E perché essi non vadano pel mondo  
di lei narrando la vita lasciva,  
chi qua chi là, per lo terren fecondo  
li muta, altri in abete, altri in oliva,  
altri in palma, altri in cedro, altri secondo  
che vedi me su questa verde riva;  
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,  
come più agrada a quella fata altiera.<sup>410</sup>

Un altro elemento che porterebbe a identificare la maga con Alcina è il fatto che la maga stia facendo un rito con una tavola d'incanti e con un libro magico. Si può vedere chiaramente quello che è disegnato sul libro:<sup>411</sup> particolari figure geometriche si alternano a segni e a nomi secondo le leggi delle pratiche magiche.

---

<sup>408</sup> Rutilio Manetti (Siena 1571-1639); *Ruggiero alla corte d'Alcina*; olio su tela; 1624; Firenze; Galleria Palatina.

<sup>409</sup> Dosso Dossi, *Circe e i suoi amanti in un paesaggio*; olio su tela; 1525 circa, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. Si ricorda anche la già citata (paragrafo 1.1) *Melissa/Circe* di Dosso Dossi, un dipinto a olio su tela (176x174 cm), databile al 1522-1524 circa e conservato nella Galleria Borghese di Roma.

<sup>410</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VI, 50-51.

<sup>411</sup> M. Urbaniak, «*Ragionar di quelli incanti strani*». *Maghi e maghe nelle illustrazioni del Furioso*, cit., p. 41: «E se i tratti che rigano la lastra sono indecifrabili, la carta su cui si apre il tomo reca un preciso disegno magico: quattro cerchi concentrici con croci e caratteri inscritti circondano qui un pentacolo e vari segni. Sul perimetro del cerchio più ampio quattro croci indicano i punti cardinali mentre intorno, a intervalli regolari, sono disposti otto nomi».

Questi simboli ci portano a vedere nella donna una negromante, anche se nel Cinquecento il trasformare gli amanti in animali non rientrava tra le pratiche della magia nera. È un motivo di derivazione classica, nutrito di grande memoria letteraria, a cui vengono aggiunti elementi che fanno parte della cultura dell'epoca. Dosso, quindi, avrebbe voluto mantenere sia l'origine antica letteraria del soggetto che le novità trasmesse dalla rilettura ariostesca.

L'*ars* magica, che si tinge dei colori di diverse tradizioni, è ingannatrice e rivelatrice al contempo e svolge l'importante ruolo di testimone dell'impetuoso potere dei moti dell'animo umano e M. Urbaniak ne sottolinea la complessità:

Il ruolo di rilievo conferito all'*ars* magica non è però da intendersi come frutto della fiducia nei suoi poteri da parte del poeta. Al contrario, la magia del *Furioso*, articolata e al contempo indefinibile, è un congegno narrativo che – sempre pericolosamente in bilico tra i fasti della tradizione antica, le meraviglie del fantastico medievale e le ombre oscure della nuova tradizione demonologica – vuole dar conto della forza travolgente e inafferrabile delle passioni umane.<sup>412</sup>

La magia, in quest'analisi dei “vizi dipinti”, si è rivelata fondamentale in quanto agisce sulla percezione del vizio, tradendo o salvando l'uomo che è sottoposto alla sua azione: se quella di Alcina è ingannatrice, camuffatrice della bellezza fisica e morale, “alleata” del vizio e dell'errore, quella di Melissa è ripristinatrice della realtà, della verità, “sodale” della virtù.

### 1.3.2 Una nudità imposta: Marganorre, l'uomo gigante contro le donne.

Tra gli altri episodi che prevedono la fusione di follia e amore c'è quello che coinvolge Marganorre, che per Toscanella «esemplifica la Tirannia; et il suo castigo; cioè l'ingiusticia».<sup>413</sup> Due sentimenti eccessivi contenuti in un uomo fuori norma: il protagonista, infatti, è un uomo gigante, un uomo dalla statura e dalla forza fuori dal comune, che scatena la sua natura malvagia sulle donne. Le ha infatti allontanate, esiliate ai confini del suo territorio e ha inoltre introdotto una legge iniqua e malvagia: se una donna raggiunge quella valle senza scorta armata, viene fustigata e subisce il taglio della gonna; se invece giunge con una scorta di cavalieri, viene uccisa e i cavalieri vengono disarmati e imprigionati. Nel canto XXXVII ci viene raccontato che Ruggiero, Bradamante e Marfisa incontrano tre donne, Ullania e due sue

---

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>413</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 3.

damigelle, alle quali è stata tagliata la gonna. Sono, quindi, nude a partire dall'ombelico e sono sedute per cercare di celare il loro corpo denudato. Una suggestione che viene dal testo, e precisamente un riferimento a una figura mostruosa della tradizione classica, Erittonio, diviene strumento, fonte d'ispirazione per l'interpretazione visiva di un soggetto difficile da rappresentare. Il paragone con la figura mitologica di Erittonio a cui si attribuisce l'invenzione della quadriga che gli permette di nascondere i suoi piedi serpentiformi, viene sfruttato per rappresentare le donne nude e per esprimere il loro tormento:

Come quel figlio di Vulcan, che venne  
fuor de la polve senza madre in vita,  
e Pallade nutrir fe' con solenne  
cura d'Aglauro, al veder troppo ardità,  
sedendo, ascosi i brutti piedi tenne  
su la quadriga da lui prima ordita;  
così quelle tre giovani le cose  
secrete lor tenean, sedendo, ascose.<sup>414</sup>

È interessante infatti vedere la soluzione adottata nelle immagini per raccontare il nudo e l'umiliazione di questo corpo esposto quando naturalmente non viene omesso (come in Zoppino). Ad esempio nelle edizioni Valvassori, Varisco, Valgrisi (anche se qui non in primo piano, ma leggermente indietro per rispettare la cronologia degli eventi), De Franceschi, alle donne è riservato un posto importante nella pagina. Le figure femminili, soprattutto in De Franceschi (nelle altre edizioni la figura è meno evidente, meno pronunciata, meno "serpentinata"), vengono rappresentate come figure serpentine, ossia secondo una forma affusolata e un po' contorta, che non solo è utile per la resa velata della nudità, ma è anche espressione del loro animo turbato. In questo modo si attiva anche un gioco di richiami che coinvolge non solo la mitologia classica, ma anche altri episodi del poema ariostesco.

Nella stessa illustrazione (ad esempio in Valvassori, Valgrisi, De Franceschi) si viene a creare una rete di prime connessioni: al nudo "riservato" delle donne umiliate fa da contrappunto il nudo "più esposto" (in primo piano ad esempio in Giolito) del carnefice punito dalle proprie vittime secondo una pena che sembra rifarsi alla legge dantesca del contrappasso. Nell'edizione Giolito si sceglie di rappresentare solo l'episodio della vendetta di Marganorre: in primo piano abbiamo una figura vigorosa, dalla muscolatura possente, nuda, piegata in avanti, "domata" dalle vessazioni inflitte dalle donne. Sullo sfondo il segno della sconfitta del

---

<sup>414</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXXVII, 27, vv. 1-8.

tiranno: la colonna della nuova legge «contraria a quella che già v'era incisa/ a morte et ignominia d'ogni donna», alla quale sono appese le sue armi.

“Più nudi” si possono incontrare nella stessa tavola con significati precisi, espressioni di determinati stati d'animo. L'illustrazione permette ciò che è precluso al testo: mette in comunicazione i diversi nudi e il lettore è facilitato nel rintracciare dei “legami morali” tra i personaggi.

### 1.3.3 Olimpia, Angelica e i mostri veri o presunti.

Alcuni episodi del *Furioso* (nella loro forma verbale e in quella iconica), come quello di Ullania, sono importanti non solo e non tanto in quanto racconti isolati, ma per la loro funzione di spia mnemonica che permette al lettore di creare una fitta rete di rapporti tra i vari personaggi, tra le varie storie. Il nudo di Ullania e delle damigelle e i loro movimenti ci ricordano l'episodio che coinvolge «colei che su la pietra brulla avea da divorar l'orca marina»,<sup>415</sup> la pudica Olimpia che prova vergogna di fronte a Orlando:

Riconosce ella Orlando nel ritorno  
che fa allo scoglio: ma perch'ella è nuda,  
tien basso il capo; e non che non gli parli,  
ma gli occhi non ardisce al viso alzarli.<sup>416</sup>

E prova a coprirsi:

che, quanto può, nasconde il petto e 'l ventre,  
più liberal dei fianchi e de le rene.<sup>417</sup>

Immaginiamo una catena di ricordi che a ritroso ripercorre vari canti, a partire dal canto XXXVII: da Ullania a Olimpia, da Olimpia a Angelica. Interessante la resa nella tavola del canto X dell'edizione Giolito del filo conduttore che lega le due figure: a sinistra Olimpia, abbandonata sull'isola deserta, che dalla roccia richiama la nave di Bireno, a destra Angelica nuda, legata allo scoglio, in pericolo, esposta alla forza impetuosa del mostro. La collocazione strategica delle due figure quasi collegate da una linea obliqua che attraversa la tavola ha

---

<sup>415</sup> *Ivi*, canto XI, 54, vv. 3-4.

<sup>416</sup> *Ivi*, canto XI, 55, vv. 5-8.

<sup>417</sup> *Ivi*, canto XI, 59, vv. 1-2.

l'effetto di anticipare al lettore il destino di Olimpia che, che per una sorta di sovrapposizione, diviene una seconda Angelica alle prese con la violenza dell'orca (la ritroveremo rappresentata in questa situazione, ad esempio, nella tavola del canto XI delle edizioni Valvassori e Valgrisi).

Angelica, attraversando vari canti, dal canto VIII al canto XI, si ritrova spesso nuda nei vari episodi, costretta a fronteggiare continui tentativi di assalto, dall'eremita conoscitore dell'arte negromantica, che simula di aiutare Angelica in una situazione pericolosa da lui ordita, agli abitanti dell'isola di Ebuda, che espongono Angelica all'assalto del mostro marino, vincolati dall'obbligo di portargli come tributo quotidiano una bella donna, a Ruggiero che salva la donna, ma che poi cerca, a sua volta, di violarla. In questo caso abbiamo l'alternarsi di uomini e mostri, ma distinguerli diviene quasi impossibile: sono accomunati infatti da questa bramosia, da questa sottomissione agli istinti. Il momento culminante di questo processo, di questa perfetta identificazione, coincidenza tra mostro e uomo è rappresentato dalla trasformazione del paladino Orlando che diviene furioso per amore, o meglio per gelosia.<sup>418</sup> Sembra che il cavaliere non posseda più nessuna traccia di umanità.

Molteplici sono le possibilità illustrative degli episodi che coinvolgono Angelica. Se teniamo in considerazione le energie investite nel processo di moralizzazione del poema che coinvolgeva anche la veste editoriale così da favorire la sua canonizzazione, possiamo capire i motivi che portano all'omissione (ad esempio nell'edizione Zoppino) dell'episodio dell'eremita che prova a violare un'Angelica incosciente, intorpidita dal sonno grazie alla magia, o comunque alla scelta di dargli poco rilievo. Nelle edizioni Valvassori, Valgrisi, De Franceschi l'episodio viene ricordato (l'episodio rappresentato è di piccole dimensioni), mostrando l'eremita, stremato dopo il fallito tentativo, che dorme disteso vicino a Angelica. Questa è la scena che si trovano davanti i marinai dell'isola di Ebuda:

Passando una lor fusta a terra a terra  
inanzi a quella solitaria riva  
dove fra sterpi in su l'erbosa terra  
la sfortunata Angelica dormiva,  
smontaro alquanti galeotti in terra  
per riportarne e legna et acqua viva;  
e di quante mai fur belle e leggiadre  
trovarò il fiore in braccio al santo padre.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> Sulla pazzia di Orlando e sulla gelosia d'amore vd. ad esempio Hans Honnacker, *L'Orlando selvaggio. Per una fenomenologia della pazzia in Ariosto*, in G. Ferroni (a cura di), *Il professore innamorato. Studi offerti dagli allievi a Riccardo Bruscaagli*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 99-122.

<sup>419</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VIII, ottava 61.

Il fatto che nelle illustrazioni il corpo dell'eremita giaccia su quello di Angelica evita il problema della rappresentazione del nudo e svuota l'episodio della carica sensuale che sarebbe stata esaltata dalla nudità. Il lettore riesce, invece, a intravedere Angelica senza veli nell'edizione giolitina, ma non con effetti differenti rispetto alle altre edizioni. Viene, infatti, raccontato il momento in cui vengono incatenati Angelica e l'eremita dagli abitanti dell'isola di Ebuda (canto VIII, 64) e non si fa riferimento all'episodio che poteva essere tacciato di immoralità. Questa nudità nascosta dagli illustratori per Catelli «non si tratta, tuttavia, di un tradimento degli intenti del testo. Nel poema la nudità di Angelica è infatti piuttosto evocata che descritta, posta al riparo dallo sguardo del lettore»:<sup>420</sup>

Egli l'abbraccia et a piacer la tocca,  
et ella dorme e non può fare ischermo.  
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;  
non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo<sup>421</sup>

La nudità velata delle illustrazioni delle edizioni analizzate non viene dal testo, ma il non detto del testo lascia comunque dei dubbi e l'illustratore può giocare su questa ambiguità.

Questo, ad esempio, non succede per l'episodio dell'orca, dove anche nel testo Angelica è nuda: nella tavola del canto X dell'edizione Giolito Angelica viene rappresentata nuda legata allo scoglio. Il lettore però non ha una percezione precisa della donna dato che la figura è di dimensioni ridotte, è posta in secondo piano e non è ben definita, quasi a voler riproporre quell'impressione ingannevole che ha avuto Ruggiero a prima vista: «Creduto avria che fosse statua finta/ o d'alabastro o d'altri marmi illustri/ Ruggiero, e su lo scoglio così avinta/ per artificio di scultori industri».<sup>422</sup> La visione distanziata nella tavola non è dettata solo dall'esigenza di organizzare spazialmente i vari episodi, tenendo conto anche del fattore temporale, ma probabilmente anche dalla volontà di riprodurre quell'effetto raggiunto da Ariosto che mostra e cela la bellezza di Angelica al contempo. Come ci ricorda Catelli,<sup>423</sup> l'autore esibisce e presenta il fascino della nudità della donna coprendola però con il velo delle metafore floreali tipiche della tradizione lirica. Rintracciamo anche una sottile venatura comico-parodica nell'utilizzo di tratti caratteristici della *descriptio mulieris* di stampo lirico-

<sup>420</sup> N. Catelli, «L'amorose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche, cit., p. 114.

<sup>421</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VIII, 49, vv. 1-4.

<sup>422</sup> *Ivi*, canto X, 96, vv. 1-4.

<sup>423</sup> N. Catelli, «L'amorose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche, cit., p. 115. Cfr. anche A. Gareffi, *Angelica, Olimpia e il sasso di Ebuda*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del Convegno ADI (Genova 2010), Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, pp. 65-91.



petrarchista. E lo stesso vale per Olimpia: la sua nudità è ricoperta da una lunga descrizione ricca di stilemi e richiami letterari. Bellezze ineffabili, che si muovono tra due tradizioni senza abbracciarle pienamente, quella petrarchesca e quella novellistica, tra l'astrazione della bellezza classica e la descrizione più concreta di quella medio-borghese.

La sublime grazia femminile, "angelica" od "olimpica" che sia, non può tollerare l'astrazione della bellezza classica e petrarchesca, per non cadere nella variata ripetizione stereotipata, né tanto meno puntuali descrizioni, che inevitabilmente ne declinerebbero il fascino a un livello medio, borghese, novellistico, impedendo peraltro al lettore di formarsi i propri fantasmi erotici.<sup>424</sup>

Questa ricchezza dalla connotazione ironica e dissacrante che sortisce un effetto di esposizione e sottrazione al medesimo tempo è riprodotta in molte illustrazioni attraverso l'utilizzo della prospettiva e l'organizzazione dello spazio.

Come fatto notare da Catelli,<sup>425</sup> in pittura, e in particolare nella tavola di Rubens – *Angelica e l'eremita* 1626-1628 – (uno dei pochi casi in cui viene raffigurato l'episodio), la nudità, al contrario di molte illustrazioni delle edizioni del Cinquecento, viene svelata, palesata (anche se nel testo non c'è alcun riferimento esplicito ad Angelica nuda): a chi osserva non viene più lasciato quel margine di libertà immaginativa, quella possibilità di crearsi immagini. L'eremita sposta il velo che accompagna la sinuosità del corpo di Angelica e lo osserva. Altri occhi sono puntati sulla bella fanciulla, in posizione opposta rispetto al vecchio negromante, probabilmente quelli del demonio, frutto della magia dello stesso eremita che ne aveva bisogno per essere condotto presso la donna (VIII, 45, vv. 5-8). Potremmo definirlo quasi un suo alter ego. Rintracciamo una certa ironia se pensiamo al testo ariostesco: chi guarda si ritroverà un vecchio eremita impotente, che indossa abiti religiosi, assumere il ruolo del Satiro, legato al culto dionisiaco, sinonimo di fertilità, fecondità, forza vitale. Il tema del dipinto ha sicuramente legami con la mitologia: pensiamo ad esempio a *Giove e Antiope (La Venere del Pardo)* di Tiziano o a *Venere e Amore spiati da un satiro (Giove e Antiope)* di Correggio dove lo schema è lo stesso, un satiro che spia il sensuale e morbido corpo nudo di una donna. Le Veneri dormienti sono un soggetto molto apprezzato nel Cinquecento e declinato in maniera differente dagli artisti: ad esempio in Giorgione viene sottolineata la castità delle dea che ritroviamo immersa nella natura, in Tiziano lo sfondo, che non è quello della natura, ma quello di una stanza ricca e lussuosa, ci introduce in un'atmosfera differente in cui la Venere è una cortigiana,

---

<sup>424</sup> N. Catelli, «L'amorose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche, cit., p. 115.

<sup>425</sup> Ivi, p. 114.

più sensuale, con gli occhi fissi verso l'osservatore, non più sola, ma accompagnata da un cagnolino che giace accanto a lei e due fantesche alle spalle, intente a cercare un abito in un cassettono.

Nell'episodio ariostesco il tema erotico è modulato in senso comico e nelle illustrazioni di molte edizioni del Cinquecento sembra quasi che gli animali (l'asino del canto II che accompagna l'eremita e il «destrier» di Angelica) facciano un po' da specchio rivelatore della vera natura dell'eremita e molto probabilmente le loro caratteristiche sono *praefiguratio* del vano tentativo dell'uomo di possedere Angelica. Nella tavola dell'edizione Varisco 1568, riferita al canto VIII, l'episodio assume un posto di rilievo rispetto agli altri episodi dello stesso canto (in questo modo l'illustrazione racconta ed evidenzia le caratteristiche della narrazione ariostesca che prevede molti momenti digressivi). Protagonista è Angelica che dopo aver attraversato il mare in balia del cavallo indemoniato, raggiunge una spiaggia dove incontra il vecchio eremita chinato, appoggiato ad un bastone, che le mostra «divozione» e le dona conforto. È rappresentato nei dettagli il cavallo che mostra la testa chinata, quasi a emulare la posizione dell'eremita e forse per rappresentare in immagini e preannunciare la metafora pensata da Ariosto per parlare dell'impotenza del vecchio eremita:

Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;  
ch'al disio non risponde il corpo infermo:  
era mal atto, perché avea troppi anni;  
e potrà peggio, quanto più l'affanni.<sup>426</sup>

Tutte le vie, tutti li modi tenta,  
ma quel pigro rozzon non però salta.  
Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;  
e non può far che tenga la testa alta.<sup>427</sup>

E già nella tavola del canto II, quando avviene il primo incontro tra Angelica e l'eremita l'asino del vecchio uomo ha la testa reclinata, rivolta verso il basso. L'illustratore dell'edizione Varisco inserisce questo dettaglio così da seminare vari indizi prima dell'episodio del tentativo di abuso. Ritroveremo la strategia della testa piegata verso il basso nella calcografia del II canto dell'edizione De Franceschi.

Gli animali sembrano avere il ruolo di mostrare quello che c'è dietro la maschera di quel vecchio religioso, dall'aspetto «devoto e venerabile», «di coscienza scrupolosa e schiva»:

---

<sup>426</sup> Per quanto riguarda l'ottava 49 del canto VIII, il fallimento dell'eremita viene sottolineato ad esempio nell'edizione Varisco 1563, Bnf Yd-390, in una nota a margine, proprio a destra dell'ottava, c. 35r: «non corrisponde l'animo alle forze».

<sup>427</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto VIII, 49, vv. 5-8; 50, vv.1-4.

Fuggendo non avea fatto via molta,  
che scontrò un eremita in una valle,  
ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,  
devoto e venerabile d'aspetto.

Dagli anni e dal digiuno attenuato,  
sopra un lento asinel se ne veniva;  
e pareva, più ch'alcun fosse mai stato,  
di coscienza scrupolosa e schiva.<sup>428</sup>

La scelta della parola «conscienza» non è priva di ironia in Ariosto: l'eremita, anche grazie al suo aspetto, sembrerebbe una persona innocua, un uomo perbene, ma il doppio senso della parola coscienza rende ambiguo il ritratto del timorato eremita e sembra anticipare i desideri e i comportamenti poco edificanti nei confronti di Angelica. Effettivamente nella beffa, come evidenziato da Fontes, anche se per un contesto differente e per un caso differente, quello del *Decamerone*, emerge il potere del beffatore:

[...] la *beffa* permet donc de créer une zone autonome et «parallèle» où l'intelligence du *beffatore* [...] est toute-puissante. Elle peut donc imposer ses lois et sa logique comme une sorte de providence laïque qui détermine *a priori* les événements ou les justifie *a posteriori* en les recomposant à sa guise.<sup>429</sup>

Nel nostro caso il beffatore è Ariosto che con questa frase ambigua giustifica e anticipa quello che il lettore scoprirà solo più tardi. Papini ci ricorda che «qui giuoca sul significato equivoco di Coscienza, che nel gergo valeva anche cosa oscena».<sup>430</sup> Nell'edizione del *Furioso*, a cura di Zampese, con il commento di Bigi, ci viene ricordato che «simili doppi sensi erano di uso frequente nelle tradizioni della poesia giocosa e della novellistica».<sup>431</sup> L'importanza del ruolo della parola nella beffa, che serve a mascherarla, è sottolineata, ad esempio, da Fontes, nel suo studio sul tema della beffa nel *Decamerone*: «Ce truquage du réel est dû, le plus souvent,

---

<sup>428</sup> *Ivi*, canto II, 12, vv. 5-8; 13, vv. 1-4.

<sup>429</sup> A. Fontes, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies et présentées par A. Rochon, CIRRI, Paris, Université de La Sorbonne nouvelle, 1972, vol. I, p. 14.

<sup>430</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto secondo l'edizione del 1532 con commento di Pietro Papini, Firenze, Sansoni editore, 1916, p. 16.

<sup>431</sup> *Id.*, *Orlando furioso*, a cura di C. Zampese, con commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli (Bur-Classici ADI), 2012, p. 128 n. Sull'uso dei doppi sensi nella poesia giocosa cfr. ad esempio C. Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo: Delle origini et rinascimento*, Vallardi, Milano, 1939; per il "riso velato" nella novella del Cinquecento cfr. R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, per il tema della beffa cfr. *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies et présentées par A. Rochon, CIRRI, Paris, Université de La Sorbonne nouvelle, 1972; 1975; voll. 1-2.

à la parole qui suffit à maquiller l'action du *beffatore*, du complice ou du *beffato* lui-même». <sup>432</sup>  
Nel nostro caso, però, come già sottolineato, il beffatore è l'autore e il beffato è il lettore, che deve essere bravo a scorgere l'ambiguità della frase di Ariosto, che, allo stesso tempo, nasconde e disvela la vera identità dell'eremita e le sue intenzioni.

Angelica si trova in balia di uomini e animali: tra il tentativo dell'assalto dell'eremita e quello di Ruggiero si colloca l'episodio dell'orca.

In una maiolica attribuita a Mastro Cenio, *Liberazione di Angelica* (1549), Angelica nuda, legata allo scoglio occupa il centro del piatto e viene rappresentata secondo la descrizione del poema (X, 95-96). A sinistra troviamo l'episodio del rapimento della donna da parte degli abitanti di Ebuda e a destra Ruggiero che vola sull'ippogrifo pronto ad assalire l'orca marina (X, 104, vv. 1-4). La rappresentazione è molto vicina, come anche la tavola del canto X, attribuita al Beccafumi, <sup>433</sup> all'iconografia di Perseo e Andromeda <sup>434</sup> dove compare spesso anche il mostro marino.

Una contaminazione tra le due storie può essere rintracciata nel bulino che Cornelis Cort, incisore fiammingo incaricato da Tiziano di intagliare su rame alcune delle sue creazioni, aveva tratto dal disegno dell'artista, oggi al museo di Bayonne. Dopo lunghi dibattiti da parte dei critici circa il soggetto dell'opera si è giunti a una concorde interpretazione: *Ruggiero libera Angelica* (1565), secondo quanto già suggerito nel Settecento da Pierre-Jean Mariette. Le differenze rispetto al testo sono molteplici e anche rispetto all'iconografia che si era andata stabilendosi nel Cinquecento grazie alle edizioni illustrate. Di solito abbiamo la rappresentazione di Angelica nuda, in piedi, legata alla roccia, esposta al famelico mostro marino, e di Ruggiero che arriva a salvarla in groppa all'ippogrifo. La vicenda ariostesca, riscrittura del mito ovidiano, nella sua traduzione in immagini doveva fare i conti anche con l'iconografia del mito che era stato fonte d'ispirazione. Tra le cosiddette "poesie" dipinte (così chiamate dallo stesso Tiziano. Si tratta di quadri di soggetto mitologico venati da una riflessione malinconica sul mito e sulle antiche favole) di Tiziano per Filippo II, troviamo *Perseo e Andromeda* (1562) in cui Perseo sta per lottare con il mostro marino per liberare Andromeda che è incatenata. Tiziano avrebbe potuto prendere questo dipinto come base e variare il tema, invece di allontanarsi così tanto dalla tradizione che si era sedimentata. In *Ruggiero libera Angelica*, la traduzione in immagini tradisce la narrazione ariostesca nella rappresentazione del

---

<sup>432</sup> A. Fontes, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, cit., p. 14.

<sup>433</sup> Cfr. L. Degl'Innocenti, *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, cit., pp. 96-97.

<sup>434</sup> Il legame tra la storia dell'orca di Ariosto e quella di Andromeda, raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio è esplicitata, ad esempio, nell'edizione Varisco 1563 (Bnf Yd-390), in cui in una nota a margine della c. 35v, accanto all'ottava «Narrano l'antiche historie...» viene detto «Ovid. Nel 4. Delle Trasf. Nella favola d'Andromeda».

paesaggio che non è marino, in quella della fanciulla che è sdraiata e non è incatenata a uno scoglio (X, 92, v. 8; 96, vv. 1-4), in quella del mostro marino che non è quell'essere mostruoso che dovrebbe ergersi maestoso dalle onde (X, 100, vv. 1-2), ma è rappresentato in forma di piccolo drago, che striscia, innocuo, verso Angelica. Se la rappresentazione non è fedele nei dettagli al testo, lo è per quanto riguarda la doppiezza morale dei personaggi. L'opera condensa, concentra le vicissitudini che avvengono nell'arco di più canti (VIII, X, XI) secondo la tecnica dell'*entrelacement*. Angelica sembra divenire Venus, simbolo della *Voluptas*, la seduttrice del malcapitato e vulnerabile Ruggiero che dopo aver salvato la fanciulla, e quindi aver adempiuto il suo dovere di cavaliere, si lascia intrappolare dai lacci della lascivia, dell'irrefrenabile desiderio amoroso, perdendo l'onore che contraddistingue un valoroso cavaliere. Come ci fa notare Callegari,<sup>435</sup> questa associazione Angelica – Venere d'altronde ci è fornita dallo stesso Ariosto, anche se non in questo episodio, ma nel canto I, in cui usa l'appellativo citerea («Citerea nacque»). Ariosto la fa divenire così una Venere tutta terrena, una Venere umana. Tiziano non poteva non accogliere questo indizio, rappresentando Angelica come una Venere distesa (soggetto molto frequente in Tiziano), con il velo sollevato con il braccio (elemento non presente nel testo, ma presente in molte Veneri dipinte. Qui Angelica viene assimilata alla tante Veneri e ninfe svelate.). Questa scelta di rappresentare Angelica-Venere distesa, con il dettaglio del velo, accresce ed evidenzia la sensualità del corpo della donna su cui dirigerà l'attenzione Ruggiero, che sarà completamente asservito alle leggi dei desideri carnali.

Il volto scoperto ci ricorda la scena in cui Angelica, incatenata allo scoglio, è impossibilitata a coprirlo («E coperto con man s'avrebbe il volto, se non erano legate al duro sasso»<sup>436</sup>). Un altro elemento (presente nella versione a stampa, ma non nel disegno) che esula dal testo è il vaso che emette fumi, collocato alle spalle di Angelica, forse prolessi del destino di Orlando, che a causa di tale bellezza, sarà portato a perdere il senno.

Tutte queste allusioni anche un po' enigmatiche ci inducono a pensare a una diffusione dell'opera allegorico-moralizzante, avviata e canonizzata dai paratesti dell'edizione Giolito. L'opera di Tiziano, comunque, probabilmente era indirizzata a una precisa tipologia di lettori, a chi era profondo conoscitore del poema e amante dell'arte, ad esempio ai collezionisti di ceti nobiliare o aristocratico. Un altro aspetto importante da considerare è il fatto che Tiziano avesse scelto Cort per intagliare i suoi disegni, con la speranza di assicurarsi una ricezione estera. Non

---

<sup>435</sup> C. Callegari, *Il Furioso nelle incisioni: da Tiziano alle stampe popolari*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, cit., p. 303.

<sup>436</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto X, 99, vv. 1-2.

a caso, quindi, veniva scelto un soggetto tratto dall'*Orlando furioso* che godeva di una certa fama anche al di là dei confini italiani.

Secondo le indicazioni di Callegari,<sup>437</sup> l'opera con la quale Tiziano voleva riportare in auge, amplificandolo, il fenomeno più ristretto, elitario, delle stampe di gusto ermetico giorgionesco, che aveva caratterizzato l'inizio del secolo, sembra avere legami con *L'Astrologo* di Giulio Campagnola, sia per quanto riguarda la gestione dello spazio e la disposizione degli elementi, che per alcuni motivi come il mostro e la morte (con la presenza del teschio). In comune hanno quella stessa aura malinconica, quella stessa riflessione sull'incertezza, instabilità della vita dell'uomo. La cavalcata in cielo di Ruggiero, che ha una somiglianza con il secondo dei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Dürer, mentre l'ippogrifo con il leone tetramorfico o il leone marciano, ha, inoltre, qualcosa di apocalittico, ad indicare, secondo Callegari, la «distruzione dell'idillio, fine del sogno umanistico dell'età dell'oro e devastazione dell'Arcadia».<sup>438</sup>

Considerata l'alta conoscenza di Tiziano del soggetto scelto, si potrebbe ipotizzare un rinnovato interesse nei confronti della materia ariostesca dovuto alla vicinanza del poeta e pittore Giovanni Mario Verdizzotti, suo amico, segretario, aiutante, che si era occupato degli argomenti per l'edizione Valvassori del 1566.

Anche l'opera di Rubens, *Perseo libera Andromeda* (1622 ca.), è esemplificativa della vicinanza che c'è tra le due storie, che a volte sembrano confondersi. Andromeda è rappresentata nuda, attaccata alla roccia, affiancata da due amorini, uno dei quali aiuta Perseo a liberarla dalle corde con le quali è stata legata. L'eroe con elmo e corazza, indossa anche il mantello dell'invisibilità. Alla sua destra troviamo Pegaso tenuto a bada da un amorino, mentre un secondo sale sulla sua groppa e un terzo tenta di fare la stessa cosa. Il corpo del mostro marino ucciso emerge dall'acqua e si riesce a vedere a malapena. Gli autori del catalogo del museo di Berlino pensano che l'opera potrebbe anche rappresentare l'episodio ariostesco della liberazione di Angelica da parte di Ruggiero. In questo caso Pegaso sarebbe invece l'ippogrifo. Dobbiamo però considerare che il soggetto Andromeda-Perseo era molto amato da Rubens. Lo ritroviamo anche su una delle facciate del cortile della sua abitazione. Forse, quindi, la strada del soggetto ariostesco non è percorribile.

Per quanto riguarda l'episodio del *Furioso*, dopo la liberazione di Angelica, abbiamo il tentativo di assalto di Ruggiero, virato anch'esso in senso comico. Come evidenziato da

---

<sup>437</sup> C. Callegari, *Il Furioso nelle incisioni: da Tiziano alle stampe popolari*, cit., p. 304.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

Catelli,<sup>439</sup> Ruggiero preso da un'incontenibile attrazione per Angelica, tenta di violare la donna, ma questo eccesso di passione non glielo permette.

Il fallimento di Ruggiero sembra essere già annunciato da quello dell'eremita, da considerarsi quasi episodio preparatorio: abbiamo una costruzione simmetrica dei due fallimenti, ma secondo uno schema invertito. La controversa relazione tra questi due personaggi è rinsaldata dalla scelta della metafora erotica di natura equina (riferita all'eremita: VIII, 49, vv.5-8; 50, vv.1-4, versi già citati; riferita a Ruggiero: «Quivi il bramoso cavallier ritenne/ l'audace corso, e nel pratel discese; e fe' raccorre al suo destrier le penne, ma non a tal che più le avea distese»).<sup>440</sup>

Nell'opera di Giovanni Billivert, *Angelica si cela a Ruggiero* (1624 ante quem), viene descritto il momento in cui Ruggiero si toglie l'armatura e Angelica avvicina alla bocca l'anello magico che la salverà rendendola invisibile. Qui la presenza dell'ippogrifo, in secondo piano, che vola via libero, ha un ruolo morale importante. Non è solo, infatti, un'anticipazione di quello che succederà, considerando che a Ruggiero infatti sfuggirà sia Angelica (XI, 3, vv. 3-8) che l'animale fantastico (XI, 13, vv. 5-8), ma anche un'allusione alla passione incontrollabile di Ruggiero per lasciare un memento allo spettatore. La perdita dell'anello e dell'ippogrifo ha un significato etico-allegorico: è la punizione riservata a Ruggiero che, dopo gli insegnamenti di Melissa e Logistilla, ricade nel medesimo errore. L'ippogrifo è un campanello d'allarme che svela il tralignamento morale causato dalla eccessiva passione amorosa (nel dipinto altri segni sono i legacci che intralciano Ruggiero, allegoria di lussuria e incontinenza) che scuote Ruggiero. La trasparenza dell'animale, poi, assume una funzione prolettica: anticipa, infatti, quello che succederà ad Angelica dopo aver portato alla bocca l'anello. Anche la posizione è strategica: l'ippogrifo, in secondo piano, in posizione intermedia, tra Ruggiero e Angelica, forma un triangolo con gli altri due personaggi. Grazie a questo oggetto la donna riesce a divenire invisibile così da sottrarsi alla bramosia di Ruggiero. Già nella tavola riferita al canto XI dell'edizione Varisco l'ippogrifo vola sulla figura di Ruggiero che cerca di ritrovare invano Angelica, abbracciando «l'aria vana». L'animale come strumento che incarna due significati ossimorici, mezzo liberatore da una parte e forza brutale dall'altra è ben rappresentato nelle edizioni Valvassori e Valgrisi che, giocando con la prospettiva, accostando i piani prospettici, riescono a mettere in relazione l'orca marina che Orlando trascina in secco e l'ippogrifo.

---

<sup>439</sup> N. Catelli, «*L'amorose reti*»: *le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, cit., p. 115: «Ruggiero non riesce a contenere la propria pulsione erotica, e l'impeto della passione lo travolge impedendogli di 'cogliere la rosa' di Angelica».

<sup>440</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto X, 114, vv 1-4.

Quest'ultimo, così, sembra divenire quasi una sorta di doppio del mostro. Nel dipinto di Ingres, *Ruggiero che libera Angelica* (1819), poi, la seconda natura dell'animale fantastico è suggerita da quegli artigli che quasi sfiorano il corpo di Angelica.

In Valvassori e Valgrisi, Angelica è rappresentata secondo l'iconografia della *Venus pudica*, con il braccio sinistro che copre il pube e il braccio destro che scopre il seno nel momento in cui deve portarsi alla bocca l'anello che la salverà. Modello di riferimento è l'illustrazione del canto XI attribuita al Beccafumi (tavola riferita al canto XIV dell'*Orlando innamorato* – Scotto 1545 – con soggetto estratto dal canto XI dell'*Orlando furioso*), ma mentre qui l'ironia di Ariosto è resa attraverso una rappresentazione di Ruggiero un po' banale e quotidiana, non venata di lirismo, in Valgrisi e Valvassori sembra quasi che il lettore, che può cogliere la nudità di Angelica che alza il braccio, si beffeggi di Ruggiero che, invece, intento a disarmarsi, volge lo sguardo e perde l'ultima possibilità di vedere Angelica in tutta la sua sensuale bellezza.

Abbiamo Angelica da statua, nella percezione fallace di Ruggiero, a donna in tutta la sua carnalità, esposta nella sua nudità, a *eidolon*, fantasma erotico irraggiungibile, desiderio mostrato e sottratto. Il passaggio dalla sensazione che ha avuto il cavaliere di vedere una statua allo scoprire una donna vera ci fa rivedere in Angelica, come suggerito da Catelli,<sup>441</sup> quella Galatea scolpita da Pigmalione che poi prende vita grazie all'intervento di Venere/Afrodite. Questo richiamo è favorito dall'opera *Pigmalione e Galatea* di Bronzino in cui la statua è rappresentata come una *Venus pudica*. Inoltre, l'Angelica del Beccafumi ci ricorda una delle donne presenti nel suo dipinto *Deucalione e Pirra*, nate dai sassi che i due coniugi si lanciano alle spalle.

L'illusione di Ruggiero di possedere la donna dura poco: Angelica scompare e lascia Ruggiero, che passa dalla cecità della furia sessuale a una cecità più concreta in cui l'oggetto del desiderio si cela alla sua vista, ormai solo con i suoi fantasmi, ancora una volta nella trappola della lussuria.

Nell'edizione Varisco 1568 (immagine canto XI) l'invisibilità di Angelica e i suoi effetti sono raffigurati tramite una scelta strategica della posizione che viene fatta assumere ai due personaggi: sono infatti di spalle. Il lettore di nuovo si fa beffa del cavaliere in quanto vede ciò che Ruggiero non può vedere. Questa scelta di collocare i due personaggi di spalle non va a evidenziare esplicitamente l'errore sia sensoriale che morale del cavaliere. Dobbiamo però considerare la vicinanza del capostipite estense all'orca marina. Grazie a questa "distanza

---

<sup>441</sup> N. Catelli, «L'amarose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche, cit., p. 116.



ravvicinata”, il lettore vede nell’orca il riflesso di Ruggiero, accomunati da questa cecità, da questo obnubilamento della vista. L’orca è rimasta abbagliata dallo scudo magico e Ruggiero dalla brama di un amore deviato e deviante. Anche in Giolito abbiamo l’opposizione dell’orca al pascolo di cavalle, ma in posizione invertita rispetto all’edizione Varisco, e la disposizione di Angelica e del mostro ai lati della tavola e l’ippogrifo in alto al centro.

Nelle calcografie di Porro ritroviamo la scelta di rappresentare i due personaggi di spalle come in Varisco, ma le differenze sono molteplici. Nell’edizione Varisco, ad esempio, l’illustratore preferisce fondere due momenti in uno: abbiamo infatti Ruggiero ancora armato e l’ippogrifo che fugge volando in alto, che è anche simbolo fallico, senza sottolineare esplicitamente il suo degrado morale e ottundimento sensoriale. Nell’edizione De Franceschi Porro omette il tentativo di assalto di Ruggiero, ma ne abbiamo traccia nelle armi lasciate a terra, in basso a sinistra, vicino alla fontana. Diversa è l’Angelica dell’edizione Varisco, rappresentata in fuga come una figura un po’ impacciata, che continua a coprirsi, gesto immotivato dato che dovrebbe essere invisibile, da quella di Porro, protagonista della scena, colta nel gesto di portare l’anello alla bocca, azione che in verità era accaduta precedentemente, ma qui si usa la causa per rappresentare e far capire l’effetto, quello dell’invisibilità. Qui Angelica sembra muoversi in maniera cauta (e questo è rintracciabile nel gesto della mano destra) per evitare di far rumore. La scomparsa di Angelica deve essere sia visiva che sonora e Porro è attento a questo dettaglio che gli viene dal testo:

Così dicendo, intorno alla fontana  
brancolando n’andava come cieco.

Ruggiero intanto, poich’ebbe gran pezzo  
indarno atteso s’ella si scopriva,  
e che s’avide del suo error da sezzo;  
che non era vicina e non l’udiva;<sup>442</sup>

Angelica, che è riuscita grazie all’oggetto magico a privare Ruggiero della sua presenza visiva e sonora, nella tavola di Porro può muoversi liberamente, e passare dalla postura assimilabile a quella della *Venus pudica* a movenze più aggraziate, eleganti, sensuali. Ormai al sicuro, a suo agio nell’ambiente che sembra a lei naturale, la selva, si volta indietro solo per avere la definitiva conferma di essere in salvo e quasi in segno di derisione nei confronti di Ruggiero e della sua *stultitia*.

---

<sup>442</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XI, 9, vv. 1-2; 13, vv. 1-4.

Un particolare importante che caratterizza Angelica, non presente nelle altre edizioni, è il bracciale all'omero destro, opposto all'altro oggetto, l'anello, che viene tenuto nella mano sinistra (analogia consolidata dal fatto che per entrambi gli oggetti venga stilata la genealogia dei possessori). Porro coglie un suggerimento che si trova qualche canto più avanti, foriero della follia di Orlando, che aveva accettato di indossare un monile così poco virile in attesa di donarlo all'amata. Il nudo di Angelica ci rimanda al nudo di Orlando, effetto del suo abbruttimento. Nel canto XIX troviamo il riferimento al monile che era stato regalato da Orlando ad Angelica:

Portava al braccio un cerchio d'oro, adorno  
di ricche gemme, in testimonio e segno  
del ben che 'l conte Orlando le volea;  
e portato gran tempo ve l'avea.

Quel dono già Morgana a Ziliante ,  
nel tempo che nel lago ascoso il tenne;  
et esso, poi ch'al padre Monodante  
per opra e per virtù d'Orlando venne,  
lo diede a Orlando: Orlando ch'era amante,  
di porsi al braccio il cerchio d'or sostenne,  
avendo disegnato di donarlo  
alla regina sua di ch'io vi parlo.

Non per amor del paladino, quanto  
Perch'era ricco e d'artificio egregio,  
caro avuto l'avea la donna tanto,  
che più non si può aver cosa di pregio.  
Se lo serbò ne l'Isola del pianto,  
non so già dirvi con che privilegio,  
là dove esposta al marin mostra nuda  
fu de la gente inospitale e cruda.<sup>443</sup>

Il lettore quindi si trova a scorgere un elemento nell'immagine che nel testo non è presente, ma troverà la sua motivazione nel canto XIX dove può finalmente avvenire il recupero mnemonico dell'immagine. L'ornamento all'omero della donna è importante in quanto preannuncia l'avventura che la vedrà coinvolta: il bracciale, infatti verrà donato da Angelica al buon pastore e alla moglie che l'hanno accolta e segnerà la fine di questa esperienza bucolica. Il passaggio a questa nuova esperienza è segnato dalla nudità di Angelica, in balia della brama, dell'appetito indistinto di mostri e uomini, alla vestizione nella dimora del pastore di cavalle. Il bracciale va a stabilire un nesso tra le varie vicende che la coinvolgono, tra i tre consecutivi tentativi di violenza sessuale e l'idillio amoroso.

---

<sup>443</sup> *Ivi*, canto XIX, 37, vv 5-8; 38, vv. 1-8; 39, vv. 1-8.

Nel canto XI il bracciale può essere considerato come la “prima avvisaglia”, per il lettore, del destino di Orlando e permette anche di creare un legame con Ruggiero. La rappresentazione sensuale della bella Angelica nuda, con il bracciale all’omero, che volge indietro lo sguardo e scompare sembra quasi anche essere un modo per collegare le vicende di Ruggiero a quelle di Orlando: l’anello corrisponde al bracciale, Ruggiero asservito dalla passione travolgente all’Orlando *furens*. Questo parallelismo è favorito, nell’illustrazione, dalla disposizione sulla tavola di Angelica divenuta invisibile e di Olimpia sull’isola di Ebuda, esposta all’orca marina, salvata poi da Orlando: Olimpia, infatti, è collocata nello stesso lato di Angelica, ma più in alto. Orlando non sa che liberare Olimpia, significa liberare il doppio di Angelica, colei che aveva subito la sua stessa sorte e che la nudità di Olimpia rappresenta un po’ la nudità che gli sarà negata (per sempre) di Angelica. L’immagine di Angelica che gli sarà riservata più avanti, sarà quella di uno spettro, quella offerta dall’autoinganno della coscienza, dalle ossessioni della follia.

Il monile, da segno presago della follia di Orlando, diviene testimonianza, conferma, prova irrefragabile dell’amore tra Angelica e Medoro, mostrata dal pastore al paladino. Si fa, quindi, segno tangibile di quell’unione prima solo immaginata da Orlando, nuovi occhi con cui guardare la realtà fino ad allora riusata. Contribuisce al processo di concretizzazione degli amori di Angelica con il fante saraceno, raccontati dall’umile pastore e dalle scritte dei nomi dei due innamorati nel bosco (Nella tavola XXIII dell’edizione Valgrisi, ad esempio, viene rappresentato Orlando che sguaina la spada dopo aver letto i nomi di Angelica e Medoro scolpiti sulla fonte. Sulla grotta compaiono le iniziali AN. | ME. In questo modo si viene a creare un gioco tra la scelta dell’illustratore di tradurre in immagini le incisioni e le sigle degli altri nomi presenti sulla tavola, strategia per permettere al lettore di orientarsi tra i vari episodi). Dopo aver attraversato vari canti, della bellezza di Angelica, più volte manifestata e poi nascosta o difesa, non rimane che un unico segno, il bracciale, oggetto significativo anche per il lettore che così può seguire le varie tappe della follia del paladino.

### 1.3.4 La nudità di Orlando

Dalla nudità della donna che si trova a difendersi da creature mostruose (reali come l'orca o uomini che hanno subito una metamorfosi travolti dall'insana passione amorosa) si passa alla nudità di Orlando, che si strappa i vestiti e tutti i pezzi dell'armatura e completamente disumanizzato diviene mostro feroce, sottomesso agli istinti.

Il paladino abbandona altre volte la sua famosa divisa a quartieri bianchi e rossi. Nel canto VIII, dopo il racconto delle vicende di Angelica, esposta alla ferocia dell'orca marina, si torna ad Orlando che sogna che Angelica è in pericolo e abbandona Carlo per andare alla ricerca dell'amata. Sceglie di non portare le sue note insegne per evitare di essere riconosciuto e di macchiare la sua dignità.

E per poter entrare ogni sentiero,  
che la sua dignità macchia non pigli,  
non l'onorata insegna del quartiere,  
distinta di color bianchi e vermigli,  
ma portar volse un ornamento nero;  
e forse acciò ch'al suo dolor simigli:  
e quello avea già tolto a uno amostante,  
ch'uccise di sua man pochi anni inante.<sup>444</sup>

«Tutto vestito a negro» (IX, 2, v. 5), quindi, cerca la sua amata:

E poi che venne il dì chiaro e lucente,  
tutto cercò l'esercito moresco:  
e ben lo potea far sicuramente,  
avendo indosso l'abito arabesco;  
ed aiutollo in questo parimente,  
che sapeva altro idioma che francesco,  
e l'africano tanto avea espedito,  
che pareo nato a Tripoli e nutrito.<sup>445</sup>

In questo caso Orlando si spoglia per rivestirsi di nero,<sup>446</sup> segno del suo dolore. C'è una precisa corrispondenza tra la scelta dell'abito e lo stato psichico ed emotivo del cavaliere. E di nuovo abbiamo la coincidenza di abito nero e animo «in doglia» nel canto XIV.

---

<sup>444</sup> *Ivi*, canto VIII, 85.

<sup>445</sup> *Ivi*, canto IX, 5.

<sup>446</sup> Sulla ricchezza di significati legati al colore nero nella civiltà del Rinascimento e del suo Classicismo cfr. A. Quondam, *Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, cit.

Allo scudier fe' dimandar come era  
la sopravesta di quel cavalliero.  
Colui rispose: – Quella è tutta nera,  
lo scudo nero, e non ha alcun cimiero. –  
E fu, Signor, la sua risposta vera,  
perché lasciato Orlando avea il quartiere;  
che come dentro l'animo era in doglia,  
così imbrunir di fuor volse la spoglia.

Marsilio a Mandricardo avea donato  
un destrier baio a scorza di castagna,  
con gambe e chiome nere; ed era nato  
di frisa madre e d'un villan di Spagna.  
Sopra vi salta Mandricardo armato,  
e galoppando va per la campagna;  
e giura non tornare a quelle schiere  
se non truova il campion da l'arme nere.<sup>447</sup>

Il nero è anche pazzia, quasi ad annunciarci il destino di Orlando. Sembra essere usato quasi per prepararci alla nuova immagine del paladino malinconico, collerico, folle, stati tutti legati al colore nero. Sul colore nero così si esprime Cornelio nel *Dialogo* di Dolce:

Seguita il *nero*. Questo, secondo il mio parere dinota pazzia; così conferma Cicerone nel secondo delle *Leggi* del culto divino, ove ei mostra, che per antico comandamento il colore nero doveva esser del tutto rimosso, essendo la legge antica, che ogni tintura via si levasse, fuor che dalle insegne della guerra.<sup>448</sup>

Cornelio, dopo aver ascoltato la risposta di Mario, che sostiene che il nero «oltre che ha non so che di virile e di temperato, dimostra parimenti fermezza, perché questo colore non si può volgere in altro»,<sup>449</sup> torna di nuovo a ribadire l'associazione nero-tristezza-follia e ricorda che non è l'abito a rendere nobile l'uomo, ma il contrario.

Cornelio. Dice Platone esser gran pazzia dolersi, e per via di colori mostrar tristezza. Onde il color nero, a questo ufficio eletto, dimostra pazzia. Certo il colore non orna l'uomo, ma l'uomo la vesta che contiene il colore. Di qui si dice, che l'abito non fa il monaco; né il colore dà credito e riputazione a chi lo porta, perché l'uomo fa nobile l'abito con il colore, come dimostrano Platone e Orazio, di Aristippo, il quale si vestiva come si abbatteva.<sup>450</sup>

---

<sup>447</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XIV, 33-34.

<sup>448</sup> L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Lanciano, Carabba editore, 1913, p. 40.

<sup>449</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>450</sup> *Ibidem*.

Tutto quello che viene detto ha una solida giustificazione nell'autorità degli Antichi. Quondam fa notare proprio l'importanza data dagli interlocutori ai riferimenti alle usanze antiche, punto di riferimento imprescindibile, «con un impatto immediato di esemplarità nel sistema culturale del Classicismo, che è fondato geneticamente proprio sul principio primario dell'imitazione degli Antichi».<sup>451</sup> Vedere Orlando in nero suscita sicuramente nel lettore una serie di ricordi, di immagini della classicità a lui note. Nel *Dialogo* di Dolce c'è una sorta di "lista", che Quondam definisce «un'enciclopedia di luoghi comuni che è essenzialmente antropologica (colma anche di ambiguità e contraddizioni, come sempre in questa tipologia discorsiva), ma che pure colpisce per l'andirivieni continuo tra il mondo classico antico e l'età classicistica moderna»,<sup>452</sup> particolarmente cospicua, in cui il nero simboleggia viltà, infelicità, collera nera, morte, male:

Leggesi ancora in Virgilio e nella Bibbia, che i montoni di diverso colore sono men prezzati che quegli altri che tutti bianchi sono. Il nero colore anco in molti luoghi nelle Sacre lettere dimostra infelicità. E i medici vogliono che i furiosi e pazzi siano mossi da collera nera. Lo scorpione, animale di tanto veleno, esso ancora è nero. E nero si dipinge il diavolo. Così veggiamo, che alla tempesta si sacrificavano bestie nere, come cosa tristissima a cosa tristissima e convenevole. Onde disse Virgilio: «Una pecora nera a la tempesta». E così Ovidio nelle *Trasformazioni*. E sebbene il Sannazaro lasciò scritto nelle sue volgari egloghe: «Un'agna dare a te de le mie pecore, una a la tempesta, che 'l ciel non mutici», non è che egli non intendesse una nera. Parimenti Virgilio volendo dimostrare il ciel turbato, disse: «il cielo più nero che pece»; Terenzio similmente aveva il can nero di pessimo augurio. Così agli dei infernali si sacrificavano animali neri; e i malvagi amano le tenebre, come ricettacolo e asilo loro. La notte è cagione a' pazzi di libertà di far gran pazzie. Quando e' si vuole schernire i pazzi, si tinge loro il volto di color nero. I Persi vestivano i loro buffoni e pazzi, i quali offendevano ciascuno che incontravano, di così fatto colore, acciochè e' fossero conosciuti e schifati. [...] Nera è altresì la morte che, che a niuno perdona, in ciò dura e ostinatissima. Le donne de' Cimbri, che uccidevano i loro mariti e congiunti che fuggivano da' Romani, erano vestite di gonne nere. *Atramento sutorio*, cioè *orba villani*, è detta da Cicerone la tinta nera, che in mala parte si prende: cioè per corrutela e ricoperto inganno. Segnar con carbone era similmente dannare. Pitagora dice che il color nero appartiene alla natura del male e a quella è simigliante. La peggior dell'arpie fu detta Celeno, cioè nera, alla cui ingordigia e malvagità non fu trovato più convenevole nome, che nera. Le nere vele di Teseo dimostrarono infelicità. Nera fu Sfinge, mostruosa bestia che proponeva gli enigmi, e coloro che non gli sapeva sciogliere, o si mangiava o gli precipitava d'un erto sasso.<sup>453</sup>

<sup>451</sup> A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, cit., p. 97.

<sup>452</sup> *Ibidem*.

<sup>453</sup> L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, cit., pp. 45-47.

Di nuovo nelle conclusioni vengono ribaditi i significati del nero che, oltre a quelli negativi, utili per analizzare lo stato di Orlando, ne ha anche di positivi: tra le cose nere, infatti, alcune, anche se poche, sono belle, come il colore degli occhi, le ciglia, l'ebano. Viene confermato comunque il legame tra nero e follia, o meglio tra questo colore e la perseveranza in pazzie.

Per concludere io direi, poiché il color nero è tale, e molte cose sozze concorrono a farlo, e non si può mutare in altro colore; io direi dico, che del tutto si abbandonasse, perciocché e' significa, come s'è detto, pazzia. [...] Aristotele chiama i pazzi infelici, perché sono senza cognizione delle cose create e senza color d'ingegno. E che il nero significhi infelicità oltre alle molte autorità addotte, quindi si comprende che appo gli antichi, come s'è detto, erano segnati i giorni infelici con nere pietricelle; e che dinoti pazzia si vede parimente per la istoria di Erode Sofista, il quale, essendo rimasto vedovo della moglie, di nero aveva tutta la casa oscurata. [...] Questo colore adunque, accioché meglio il mio parere ti dimostri, significherà durezza ostinata, o perseveranza in pazzie; così parimente viltà di animo, e poca accortezza<sup>454</sup>

Quando Orlando impazzisce, si sbarazza della sopravveste, ma senza sostituirla con altro. Il nero in questo caso non è mostrato concretamente alla vista, ma un occhio più attento lo scorge nei gesti, nei movimenti, nelle azioni del paladino, frutto di un nero che è tutto interiore. A riprova di una connotazione del nero legata a un mondo interiore riprovevole, l'affermazione di Dolce che ricorda che «Onde i Romani i crudeli e malvagi dimandavano neri, dicendo: costui è nero, fuggilo».<sup>455</sup>

Il denudarsi di Orlando denota la perdita dei connotati umani: il paladino ha perso la tridimensionalità del corpo umano e sembra essersi fatto immagine.

La duplice *facies* del personaggio Orlando, eroe saggio e valoroso e non-uomo o uomo folle, è evidenziata nella xilografia, ritratto ovale di Orlando, *Il conte Orlando paladino*<sup>456</sup> (fine XVI secolo, Milano, Castello sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli).<sup>457</sup> È

---

<sup>454</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>455</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>456</sup> La xilografia fa parte di alcuni fogli di tema cavalleresco riservati sia all'arredo domestico che ad essere montati come ventole. La Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano prevede, inoltre, una serie di dodici incisioni anonime della fine del XVI secolo, rappresentanti i guerrieri del *Furioso* resi riconoscibili dal nome e dai versi a loro riferito o dall'intera ottava.

<sup>457</sup> Abbiamo anche un altro *Conte paladino Orlando*, frutto degli esperimenti di falsificazione di Pietro Barelli. Alla Bertarelli si conservano, infatti, anche le prove di manipolazione da parte del commerciante di stampe milanese della fine dell'Ottocento. Le matrici delle incisioni erano della tipografia modenese Soliani, che vendette poi in blocco al Barelli il fondo di matrici di legno che la Bottega aveva accumulato negli anni. Barelli, per rendere più appetibili le stampe, fece dei ritocchi sulla carta stampata e l'inserimento nella matrice di tasselli con date o monogrammi di incisori del Cinquecento. Sul *conte Orlando paladino*. LA è stata eliminata la scritta «in Modona» ed è stato inserito il monogramma «La», tramite cui si identificava Lucantonio degli Uberti. Cfr. A. Rigoli, A. Amitrano Savarese (a cura di), *Fuoco acqua cielo terra*; ricerca iconografica e catalogo di C. Alberici e A. Milano;

l'elmo grifagno a creare un contrasto con il volto serio, solenne, quasi austero del cavaliere, a svelare la sua doppia identità. Come sottolineato da Callegari, qui abbiamo un elmo parlante, doppio volto mostruoso, che si fa spia rivelatrice della natura anfibologica del cavaliere.

Lo sguardo adombrato di gravità ribadisce il suo doppio nella faccia grifagna dell'elmo, adornatissimo quanto l'armatura pur senza i preziosismi della serie calcografica. Occhieggiando la fastosità degli elmi cerimoniali dei più grandi armaioli dell'epoca, esso assume la facies di elmo parlante, ricordando la doppia natura «saggia» e «matta» del conte.<sup>458</sup>

Orlando impazzito, colto nella sua *feritas*, nudo e armato solo di un bastone, rispetta la consueta tradizione iconografica del pazzo, come ad esempio nella carta del *Matto* dei tarocchi.<sup>459</sup> L'Orlando *furens* però rientra sempre nel *topos* del cavaliere che impazzisce per amore; non può essere assimilato totalmente alla rappresentazione del pazzo più comune, quello "più plebeo": il famoso paladino non è caratterizzato, ad esempio, dalla tonsura, ha bensì la chioma «rabuffata», secondo il motivo descrittivo del malinconico. La sua caratterizzazione fisica e psicologica è quella di chi è malato di *melancholia*, di patologia dell'amore, dell'*amor hereos* della filosofia neoplatonica e dei trattati medioevali. Rivediamo alcuni tratti di Orlando in una stampa di fine Cinquecento in cui viene delineata la figura del malinconico secondo i tratti classici, tradizionali.<sup>460</sup> D'effetto è il divario che si viene a creare tra la possanza fisica e lo stato di perdizione psicologica, lo stato catatonico dovuto all'eccesso di bile nera. Come

---

con la collaborazione redazionale di B. Cervetto, Vigevano, Diakronia; Palermo, Centro internazionale di etnostoria, 1995.

<sup>458</sup> C. Callegari, *Il Furioso nelle incisioni: da Tiziano alle stampe popolari*, cit., p. 309.

<sup>459</sup> Bonifacio Bembo oppure Francesco Zavattari, Tarocchi Colleoni-Baglioni: *Il Matto*, miniatura, 1445-1485. New York, The Pierpont Morgan Library, ms. M. 630. La storia dei tarocchi rinascimentali è una storia intricata e affascinante che dura nel tempo e arriva fino ad ispirare uno scrittore come Italo Calvino, sensibile al rapporto tra parola e immagine (su cui si veda almeno M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996), così come a tutto quanto riguarda una visione "giocosa" e "combinatoria" della letteratura, in particolare questa predilezione è evidente (e autodichiarata nella *Nota* dell'autore) ne *Il castello dei destini incrociati* che nasce per la partecipazione di Calvino a un volume sui tarocchi del mazzo visconteo conservato in parte a Bergamo e in parte nella Biblioteca Pierpont-Morgan di New York. Si tratta del mazzo di carte miniate da Bonifacio Bembo (rinvio voce DBI) su cui si rinvia a S. Bandera e M. Tanzi (a cura di), *I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del ducato di Milano alle corti della valle del Po*, Milano, Skira, 2013. Nel mondo narrato da Calvino nel *Castello dei destini incrociati* la carta che riguarda la "Storia di Orlando pazzo per amore" fa emergere anche la famosa passione dello scrittore per la lettura del poema aristotico, soprattutto per quanto riguarda lo sguardo sulla selva dove fugge Angelica, dove tutti si perdono, dove tutti hanno movimento a zig zag e dove gli alberi della foresta si trasformano in un fittissimo e labirintico luogo di follia. C'è da ricordare, infine, che anche Boiardo si è cimentato in capitoli ternari ispirati alle carte dei tarocchi e alle raffigurazioni dei trionfi, in particolare petrarcheschi, se ne veda la recente edizione: M.M. Boiardo, *Pastorale e carte di Triomphi*, a cura di C. Montagnani e A.T. Benvenuti, Novara, Interlinea-Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2015.

<sup>460</sup> Raphael Sadeler, su disegno di Marten de Vos, *Melancholicus*, incisione, 1583, Washington, Folger Shakespeare Library.



Orlando, qui il malinconico ha un aspetto selvaggio favorito sicuramente dalla nudità, ma anche dai capelli e dalla barba incolti.

Che fosse Orlando, nulla le soviene:  
troppo è diverso da quel ch'esser suole.  
Da indi in qua che quel furor lo tiene,  
è sempre andato nudo all'ombra e al sole:  
se fosse nato all'aprica Siene,  
o dove Ammone il Garamante cole,  
o presso ai monti onde il gran Nilo spiccia,  
non dovrebbe la carne aver più arsiccia.

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,  
la faccia macra, e come un osso asciutta,  
la chioma rabuffata, orrida e mesta,  
la barba folta, spaventosa e brutta.<sup>461</sup>

Nell'incisione il malinconico è semisdraiato, così come nella tavola riferita al canto XXIX dell'edizione De Franceschi 1584, in cui troviamo Orlando, sempre semisdraiato, sulla sabbia del lido nei pressi della città di Tarracona «dove dal sole alquanto si ricuopra» (canto XXIX, 58, v. 1). Angelica, che lo coglie nell'atto del suo risveglio, ne rimane colpita negativamente e, intimorita, fugge. La figura classica, elegante di Angelica si contrappone a quella di Orlando pazzo furioso, che reagirà in maniera aggressiva all'incontro.

D'averla amata e riverita molto  
ogni ricordo era in lui guasto e rotto  
Gli corre dietro, e tien quella maniera  
che terria il cane a seguitar la fera.<sup>462</sup>

In questi versi abbiamo il riferimento ad animali per descrivere il comportamento di Orlando, che sembra aver perso qualsiasi legame con il mondo umano. E seguiranno altre azioni che ben rappresenteranno il suo impeto, la sua rabbia, la sua follia. Alla fine comunque Orlando non riuscirà a prendere Angelica, ma si impossesserà del suo cavallo. Vediamo come interpreta la perdita del cavallo Toscanella:

Certo un ridicolo a tempo usato, et con buona occasione, non si può mai compiutamente lodare: come questo che usò qui l'Ariosto sopra la bestia che perdette Angelica, mentre il pazzo Orlando la perseguitava. Perché con occasione della perdita di questa bestia, dice che bisogna che si provveda d'un'altra bestia, alludendo a quella bestia, della quale tanto si compiacciono le donne, et che è bestia più humana, et più

<sup>461</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIX, 59, vv. 1-8, 60, vv. 1-4.

<sup>462</sup> *Ivi*, canto XXIX, 61, vv. 5-8.

piacevole da cavalcare che non sono le altre bestie. Et perché Angelica era persona accorta, et da non si lasciar mancar bestie, ma da haverne piena la stalla al suo comando; sottogiunge,  
Non dubitate già, ch'ella non s'habbia  
A provvedere etc.<sup>463</sup>

Qui Toscanella, alludendo alla sfera sessuale, paragona la bestia-cavallo all'organo sessuale maschile e sfrutta l'occasione per rappresentare con piglio ironico un'Angelica lussuriosa. L'episodio assume tratti comici: Orlando è riuscito a sottrarre il cavallo ad Angelica, ma non le ha arrecato gran torto. Lei saprà come consolarsi e sarà di nuovo il paladino a uscirne perdente.

Già nel canto XIX Ariosto aveva anticipato ai lettori questo incontro e aveva paragonato Orlando a un «porco» e a un «cagnazzo».

Ma non vi giunser prima, ch'un uomo pazzo  
giacer trovaro in su l'estreme arene,  
che, come porco, di loto e di guazzo  
tutto era brutto e volto e petto e schene.  
Costui si scagliò lor come cagnazzo  
Ch'assalir forestier subito viene;  
e diè lor noia, e fu per far lor scorno.<sup>464</sup>

Il corpo di questi animali collima con il corpo bruto del paladino, come dice Bondi:

Si potrebbe pensare a un tentativo di distanziamento dall'oggetto perturbante; nella cultura di Ariosto, d'altra parte, era ben viva l'idea, che era stata di Pico e sarà di Bruno, dell'uomo come creatura mediana nella catena dell'essere, che come tale può innalzarsi ad altezze semidivine ma anche discendere nell'abisso dell'animalità.<sup>465</sup>

Gli illustratori sfruttano questa doppia natura del paladino e cercano di rappresentarla al meglio adottando varie strategie. Abbiamo, ad esempio, la volontà di assimilare il paladino a Ercole, allineandosi al valore celebrativo del mito presso la corte estense e ai modelli ben noti ad Ariosto, oltre a quelli della tradizione cavalleresca, quelli dell'*Hercules furens* ed *Oeteus* di Seneca.

Abbiamo una rappresentazione erculea di Orlando in Zoppino, dove si cerca di mettere in evidenza la forza, ma non c'è ancora quella riduzione della carica impetuosa, feroce del paladino che, in effetti, nell'edizione, viene colto in azioni poco decorose, poco eroiche: utilizza

---

<sup>463</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., pp. 228-29.

<sup>464</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., canto XIX, 42, vv. 1-7.

<sup>465</sup> F. Bondi, «In furore e matto». *Rappresentazioni della follia nelle immagini del Furioso*, cit., p. 72.

il cadavere di un pastore come clava e trascina la cavalla di Angelica fino a farla morire. Per quanto riguarda uno dei punti culminanti dell'imbestiamento di Orlando, quello in cui trascina la giumenta di Angelica, nella tavola riferita al canto XXX dell'edizione Valgrisi, in primo piano troviamo Orlando che trascina la cavalla, ma dell'animale possiamo vedere solo le terga. Sembra quasi che Orlando e il cavallo costituiscano una sola creatura mostruosa, quasi a voler sottolineare che non c'è più distinzione tra Orlando e una bestia, quasi a voler evidenziare il processo di degradamento che coinvolge il paladino, la sua perdita d'identità, il suo iter discendente che lo ha portato alla disumanizzazione. Il corpo dell'eroe, colto nella sua folle ostinazione di trascinare il cadavere del cavallo, si vede in tutta la sua artificiosità, in una posizione poco naturale, piegato ad angolo retto, con i piedi sollevati così da distribuire tutto il peso sulle punte dei piedi. Il volto è quello di un pazzo, quasi affetto da sonnambulismo. De Franceschi, invece, fa una scelta interessante, dedicando il primo piano interamente alla giumenta annegata che si trova sulla riva del fiume: da oggetto del desiderio a animale morto, specchio della morte momentanea del cavaliere. Forse a Orlando è stato tolto il primo piano perché già la giumenta "parla" con efficacia, con forza espressiva di quello che è diventato Orlando.

L'Orlando *furens*, vicino al modello seneciano, è invece più esplicitamente riscontrabile nell'edizione Giolito, che persegue l'obiettivo di fare del *Furioso* un classico, favorendo il processo di canonizzazione. Del lungo processo della follia di Orlando vengono raccontate in immagine solo la fase iniziale e quella finale, omettendo le varie fasi intermedie non proprio nobilitanti per il cavaliere. Nella tavola del canto XXIII la figura di Orlando si allinea alle varie versioni di Ercole che solleva Anteo, molto famose a partire dalla fine del Quattrocento e soprattutto nel Cinquecento, ma la posizione di Orlando, di spalle, adottata da Giolito, non è molto diffusa tra questi modelli. Ne abbiamo però un esempio nel ciclo di affreschi dedicato a Ercole nell'Appartamento Barbo di Palazzo Venezia a Roma.<sup>466</sup> L'Orlando-Ercole della tavola dell'edizione Giolito, esaltato nella sua muscolatura, si allontana dai modelli classici per avvicinarsi alla maniera di Giulio Romano, senza però arrivare a risultati eccessivi, grotteschi.

L'Orlando ariostesco, puro istinto, pura materialità è molto distante da quell'Ercole che lotta contro il gigante Anteo e sconfigge le cose terrene, materiali. L'impresa di Ercole, che

---

<sup>466</sup> Attribuito a Girolamo da Cremona, pittore e miniatore della seconda metà del XV secolo, attivo soprattutto nelle corti dell'Italia settentrionale e centrale. La decorazione nel fregio collocato sotto la copertura lignea della Sala dei Parametri presenta la raffigurazione delle otto fatiche di Ercole e quattro fontane con amorini che giocano; *Ercole e Anteo*; affresco 1471-72; Roma, Palazzo di Venezia, Appartamento Barbo.

sconfigge Anteo sollevandolo, aveva una sua interpretazione in chiave morale: la sconfitta del figlio di Gea, la Terra, da parte di Ercole simboleggiava l'importanza di andare oltre gli aspetti più materiali dell'esistenza, rivolgendo la propria attenzione, le proprie energie alle cose del cielo. Sicuramente questa interpretazione non è attribuibile al nostro eroe-non eroe. Altri elementi che caratterizzano la tavola ci ricordano lo stato in cui ormai è ridotto e la causa: in questo *locus amoenus*, in contrasto con lo stato d'animo del cavaliere, sono presenti le sue armi, abbandonate a terra, proprio nei pressi della fonte di Angelica e Medoro, che non è più una fonte naturale, ma è divenuta una fontana ornamentale circolare.

Il modello giolitino viene riutilizzato nell'edizione Valvassori per la raffigurazione del corpo del cavaliere, ma abbiamo un corpo più sottile, con forme più artificiose, di gusto manieristico, spostato verso il grottesco. Come si può notare anche nel canto XXIV, le figure hanno arti più lunghi, polpacci e cosce più grosse, ma articolazioni più strette che le rendono poco naturali e corrono su punte di piedi sottilissime. Abbiamo un'immagine di un Orlando meno "classico" e più belluino e melanconico, che verrà trasmessa agli illustratori successivi, come ad esempio all'illustratore dell'edizione Valgrisi.

Uno dei momenti che comunque viene maggiormente selezionato dagli illustratori per indicare l'abbruttimento del cavaliere è quello dello sradicamento di alberi. La scelta è facilmente giustificabile in quanto ha un impatto visivo importante, rende in maniera chiara la trasformazione del cavaliere in forza cieca della natura, brutta, incontrollabile e irrefrenabile. Questo gesto sottolinea la forza quasi sovrumana, bestiale di Orlando, carica però di drammaticità se si considera il motivo che l'ha spinto a tale reazione, se si ripercorrono le fasi della presa di coscienza dell'amore tra Angelica e Medoro. La ferocia del paladino si ripercuote sull'ambiente e il *locus amoenus* che aveva accolto i due amanti, viene distrutto dalla forza devastatrice del folle cavaliere.

Nel poema la follia bestiale di Orlando si abbatte anche sull'ambiente e quello che era un *locus amoenus* diviene quasi *locus horridus*, che rispecchia e trattiene lo stato di follia del cavaliere. Non sempre però questo aspetto emerge dalle varie rappresentazioni della pazzia di Orlando. Ad esempio non è presente nella scena della follia affrescata per il Palazzo Ducale di Sassuolo alla metà del Seicento da Jean Boulanger, pittore ufficiale della corte estense. Qui il *locus amoenus*, reso ancora più raffinato dalla presenza di una fonte con una statua, sembra non essere coinvolto nella furia devastatrice di Orlando. Questa attenzione al *decorum* si evince anche da un altro particolare. Non abbiamo la totale nudità di Orlando, espressione della completa conversione in bestia: viene rappresentato il cavaliere che si sveste, ma che conserva ancora una parte dell'armatura, lo schiniere, come a ricordare la sua identità di cavaliere ancora

non perduta definitivamente. A testimoniare però il processo irreversibile sono le sue armi lasciate a terra e la spada di cui si è impossessato un amorino con un arco, dettaglio allegoricogalante che fa della pittura non solo una specie di *Amor omnia vincit*, ma l'avvicina a un *topos* della lirica cortigiana di stampo umanistico di grande fortuna come quello di Amore armato e dello scambio delle armi di Amore e Morte e alle molte variazioni, anche iconologiche come nel caso degli *Emblemata* di Alciato, correlate.<sup>467</sup> E ci aiuta a capire l'intento del pittore, che sembra non voler sottolineare la natura alienante della follia del paladino, ma sembra volersi concentrare sulla follia quale conseguenza di determinate passioni. E anche nel Settecento, con l'edizione Baskerville del 1773, la follia viene rappresentata in maniera attenuata, venata di patetismo. Dovremmo attendere l'illustrazione di Gustave Doré<sup>468</sup> per trovare quella natura folle che rispecchia quella del paladino che, quasi come mago praticante la magia oscura, la volge in natura mostruosa. Gli alberi, le rocce, con le loro linee contorte, sembrano prendere vita e farsi mostri, in una sorta di volontà di emulazione del comportamento del cavaliere.

Continuiamo a vedere le manifestazioni della follia di Orlando in alcune edizioni del Cinquecento. Nelle edizioni Zoppino, Valvassori, Valgrisi ritroviamo tante di quelle folli imprese di Orlando omesse in Giolito, che hanno un gusto comico-basso, anche se attraversate da un sentimento drammatico, di inquietudine, che vanno a inficiare l'onore del cavaliere. Nell'edizione Zoppino, nella tavola del canto XXIII, è presente un episodio riferito al canto successivo: viene rappresentato Orlando che assale i pastori. Anche in Valvassori e Valgrisi ritroviamo la scena della strage dei pastori nella tavola XXIV, ma non ci si limita a un solo episodio della follia di Orlando. Nell'illustrazione del canto XXIV dell'edizione Valvassori sono presenti anche la scena della razzia di vivande e della lotta con gli animali feroci. La stessa tavola dell'edizione Valgrisi presenta l'assalto da parte di Orlando dei pastori, la vana difesa dei contadini, l'arrivo del paladino in un borgo per cibarsi, la lotta contro gli animali, l'arrivo al ponte del mausoleo di Isabella. I contadini che fuggono in maniera caotica ben rendono l'idea delle dimensioni della furia del "Titano" Orlando. A rendere inquietante l'atmosfera, poi, gli abiti dell'uomo-clava mossi dal vento, la sua testa recisa a terra, un cadavere con il cranio in

---

<sup>467</sup> La bibliografia sull'argomento è molto vasta e, quindi, ci limitiamo a segnalare: C. Dionisotti, *Amore e morte*, in «Italia Medievale e Umanistica», 1, 1958, pp. 419-426; A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980; R. Alhaique Pettinelli, *Lo scambio della armi tra Amore e Morte: un tema ferrarese tra Quattro e Cinquecento*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125 e L. Milite, *Incidenti di arcieria*, in F. Calitti e R. Gigliucci (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, pp. 25-36.

<sup>468</sup> Albert Doms (XIX secolo) su disegno di Gustave Doré (Strasburgo 1832 - Parigi 1883), *Souvent il lutte avec les ours et les terrassa de ses mains désarmées*. Tavola fuori testo per il canto XXIV, stanza 13 dell'*Orlando Furioso*; xilografia; 1877; in L. Arioste, *Roland Furieux. Poème héroïque traduit par A. J. du Paysm et illustré par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1879.

scorcio, a destra uomini dal volto terrorizzato (un'espressione che però rivela anche un qualcosa di comico) e animali che corrono in massa. È un Ercole *furens*, da tergo, come in Giolito, ma qui il volto è celato. Lo possiamo però osservare poco sopra, nella figura giusto accennata di Orlando che combatte con i contadini armati. Se nelle immagini valgrisiane abbiamo un comico virato verso il grottesco, in quelle De Franceschi, realizzate con una diversa tecnica che permette ombreggiature più intense e sfumate, questo tratto è più attenuato e si punta maggiormente alla verosimiglianza e al realismo.

Particolarmente interessante la lotta di Orlando con i contadini, che diviene uno scontro non di un uomo contro altri uomini, ma di un animale, un mostro contro uomini e la lotta di Orlando, *primus inter pares*, contro gli animali che diviene una zuffa tra creature appartenenti alla stessa specie.

Non a caso (anche se non scontato), alla fine dell'Ottocento, Böcklin, che voleva realizzare una serie di quadri che raccontassero il processo regressivo che porta l'uomo a tornare a quella violenza delle origini, primitiva, primordiale, sceglie come uno dei soggetti la follia di Orlando, non vicina poi alla cultura tedesca. In un dipinto, la cui data è da collocare tra il 1897-99, viene rappresentato il tentativo da parte dei villani di contrastare Orlando, il mostro. Qui i villani forse hanno un volto quasi meno umano della bestia dalla forza primitiva che vogliono sconfiggere. Il comico torna a sposarsi con il grottesco e il caricaturale. L'aggressività umana, per Böcklin, è una parte irrazionale profonda, primordiale, quasi ancestrale dell'essere umano.

Nel canto XXIX, l'episodio che ha come scenario i Pirenei, è un'altra testimonianza della disumanizzazione avvenuta del paladino che, privo di sensibilità umana, della capacità di discernimento, divenuto puro istinto, sembra non solo non avere più i connotati umani, ma addirittura di non riconoscerli negli altri, compiendo una sorta di processo di reificazione che porta a trasformare in oggetto, a rendere cosa le persone (ma anche gli animali, ad esempio l'asino che Orlando allontana colpendolo con un calcio) che incontra. Lo abbiamo già visto per l'uomo che utilizza come clava. E qui ritroviamo lo stesso atteggiamento nei confronti di un boscaiolo che viene squartato dopo che il suo compagno è andato a finire in un vallone.

L'altro s'attacca ad uno scheggion ch'usciva  
Fuor de la roccia, per salirvi sopra;  
perché si spera, s'alla cima arriva,  
di trovar via che dal pazzo lo cuopra.  
Ma quel nei piedi (che non vuol che viva)  
Lo piglia, mentre di salir s'adopra:  
e quanto più sbarrar puote le braccia,

le sbarre sì, ch'in duo pezzi lo straccia,<sup>469</sup>

Orlando lo straccia in due pezzi senza pietà, come fosse un oggetto, o «a quella guisa che veggian talora/ farsi d'uno areon, farsi d'un pollo,/ quando si vuol de le calde interiora/ che falcone o ch'astor resti satollo».<sup>470</sup> Vediamo l'interpretazione di Toscanella che motiva il ricorso a questi due animali (stanza 57. Canto XXIX):

Un così fatto riguardo hebbe qui l'Ariosto, in esprimer la pazzia d'Orlando in far dispiacer a l'uno de i due giovani che s'era attaccato ad uno scheggione, che uscia fuori della roccia per salirvi sopra, et lo pigliò mentre di salir s'ingegnava, et lo sbranò, tolse due comparationi per rispetto della diversità dell'atto, quella dell'airon, havendo riguardo a colui che s'attacava ad alto, perché l'altezza va in aere, et l'airone è animale aereo, et quella del pollo, havendo riguardo al giovane sbranato; et così mirabilmente corrisponde ad ogni cosa.<sup>471</sup>

Questo soggetto, tra il comico e il macabro, viene utilizzato nel gruppo, realizzato dopo il 1565, nel giardino di Bomarzo,<sup>472</sup> massima espressione dell'estetica manierista, voluto da Vicino Orsini. Possiamo dire con certezza che il soggetto è quello di Orlando e del boscaiolo squartato grazie al frammento di iscrizione che allude al Signor d'Anglante e grazie al disegno (1598) di Giovanni Guerra che vi fa riferimento palesemente (SMISURATO COLOSSO FATTO DI GROSSO SASSO ET FORMATO/ COME ORLANDO FORSENATO SBRANA IN FURORE IL PASTORE/ ALTO PALMI XXXV). Abbiamo un giardino che simboleggia il poema stesso, fatto di percorsi intricati, di avventura, di elementi tra il comico e l'orrido-meraviglioso, di simboli che nascondono insegnamenti morali. Marina Cogotti ci fa notare, infatti, che la sua rilettura del *Furioso*, dedicata ai giardini, è ispirata dalla natura stessa dell'opera:

Come il giardino, è frutto di estrema varietà ricomposta e volta, in modo dinamico, al raggiungimento di una complessa armonia, la molteplicità dei fili narrativi, la materia dei racconti, la struttura della scrittura, convivono in un insieme articolato, vario, complesso, in continuo movimento e tensione tra le parti, sempre proteso verso la perfezione della forma. Tra le innumerevoli similitudini e metafore di cui è intessuta la scrittura del *Furioso*, molte delle quali attinte proprio dalla sostanza viva del giardino, come i fiori, emerge la magistrale abilità di

---

<sup>469</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIX, 55, vv. 1-8.

<sup>470</sup> *Ivi*, canto XXIX, 56, vv. 1-4.

<sup>471</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 226.

<sup>472</sup> Bomarzo, Parco dei Mostri; Gruppo scultoreo *Orlando squarta il boscaiolo*; attribuito a Bartolomeo Ammannati, post 1565 (come sostenuto in F. Bondi, «In furore e matto». *Rappresentazioni della follia nelle immagini del "Furioso"*, cit.). Sotto la figura rappresentante questo gruppo scultoreo, presente nel saggio di M. Cogotti, *I giardini del Furioso*, cit., p. 98, vi è l'indicazione Simone Moschino, «Colossi in lotta», 1570 circa – 1578, Bomarzo, Sacro Bosco.

«manipolare» i diversi elementi in gioco, come un direttore d'orchestra o un sapiente tessitore, al quale lo stesso Ariosto si paragona. E tuttavia la complessità polimaterica, l'articolazione compositiva e il controllo del fattore dinamico, così connaturate nel disegno e nel governo di un giardino, composto di materia viva, mi paiono quanto mai vicine alla struttura e alla forma del poema ariostesco.<sup>473</sup>

Il bosco di Bomarzo, nutrito di memoria letteraria, ci ricorda in parte la selva ariostesca e in parte quella tassiana, un luogo d'incontri e di scontri, tra erranza cavalleresca, avventura, ombre, fantasmi e abissi interiori. Colpisce la scelta di rappresentare tra le tante folli avventure di Orlando proprio quella dello squartamento del boscaiolo. Orlando e il boscaiolo, così si fanno due giganti di pietra. Abbiamo ancora una variante, una versione dell'*Hercules furens*. Qui Orlando, però, sembra quasi "tutto corpo", privo di espressione: il suo sguardo, fisso e vuoto, si contrappone all'espressione del boscaiolo (l'opposizione è riscontrabile anche nella posizione rovesciata del boscaiolo), deformata da un urlo di terrore e dolore. Alle spalle del paladino (si noti la scelta simbolica della posizione delle armi) ritroviamo le sue armi dimenticate e abbandonate insieme ai suoi doveri e ai suoi valori di cavaliere.

Proprio nel canto XXIX, prima dell'episodio dei boscaioli, troviamo Orlando che si scontra con una sorta di suo doppio, Rodomonte.<sup>474</sup> Parliamo di due figure dotate di grande forza fisica. Orlando, prima di essere travolto dalla pazzia, usava la sua forza a fin di bene, per nobili imprese, mentre Rodomonte, una sorta di opposto di Orlando in campo pagano, faceva il contrario. Lo scontro tra i due però avviene quando Orlando è già amente. In questo caso potremmo dire, invece, che Rodomonte, furente, violento, guidato dalla sete di sangue, ben rappresenta il corrispettivo dell'Orlando furioso tra i saraceni. Orlando si trova a passare nei pressi del mausoleo realizzato da Rodomonte per Isabella e Rodomonte, che, dato il voto fatto, ha il dovere morale di affrontare e vincere chi percorre il ponte, si avvicina ad Orlando per gettarlo dal ponte, ma a cadere sono entrambi. Orlando, nudo, non impacciato dall'armatura, riesce a nuotare liberamente, presto esce dall'acqua e riprende il suo cammino. Sembra che nulla lo riesca a toccare, a sconvolgere. La lotta tra i due è una lotta ferina, che non ha nulla di nobile, quasi primitiva. Inizia, infatti, con una rissa che non prevede armi, ma le mani. Questo particolare li assimila a degli animali che non hanno altri mezzi per combattere se non il loro corpo, la loro forza, il loro istinto. Per Rodomonte Ariosto utilizza una metafora tratta dal mondo animale e lo paragona a un orso.

---

<sup>473</sup> M. Cogotti, *I giardini del Furioso*, cit., p. 97.

<sup>474</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 4: «Rodomonte è preso per la temerità; e in lui ella è espressa; col suo fine».



Simiglia Rodomonte intorno a Orlando  
lo stolido orso che sveller si crede  
l'arbor onde è caduto; e come n'abbia  
quello ogni colpa, odio gli porta e rabbia.<sup>475</sup>

Vediamo come Orazio Toscanella ci spiega la scelta di questo paragone. Rodomonte è come un orso, espressione di una rabbia nata da un'ingiusta, falsa, immotivata causa e si contrappone a un leone, simbolo di una ferocia dettata da una ragione fondata:

[...] fa mestiero eleggere animale in comparatione, che s'adiri nobilmente, et con giusta cagione, et tale farebbe il leone. Se poi io intendo fare espressione d'ira nata da ingiusta cagione, et di sforzo vano, eleggo l'orso, che salito sopra un albero, giù cade, et s'adira, et si sforza di svellerlo, perché cagione della sua caduta non è stato l'albero; et quantunque a torto si sforzi svellerlo, è vano lo sforzo suo. Con questa consideratione, compara il Poeta Rodomonte ad un orso pieno d'ira, perché Orlando gli faceva così gagliarda resistenza, et non lo compara ad un leone, perché Orlando non havea provocato Rodomonte a tal contesa, ma Rodomonte lui: et si sforzava di gittarlo nel fiume, ma il suo sforzo era vano.<sup>476</sup>

Grazie al consueto rovesciamento delle sorti, Rodomonte da castigatore diviene castigato. Non riesce, infatti, a buttare solo Orlando dal ponte, ma si ritroverà in acqua insieme al suo nemico, che, nuotando come un pesce, riuscirà a sfuggirgli:

L'acqua gli fece distaccare in fretta.  
Orlando è nudo, e nuota com'un pesce:  
di qua le braccia, e di là i piedi getta,  
e viene a proda; e come di fuor esce,  
correndo va, né per mirare aspetta,  
se in biasmo o in loda questo gli riesce.  
Ma il pagan, che da l'arme era impedito,  
tornò più tardo e con più affanno al lito.<sup>477</sup>

La scena sembrerebbe essere pensata per essere visualizzata non solo per l'icasticità della narrazione, ma anche per la scelta di inserire un'osservatrice, una spettatrice, Fiordiligi.

In pittura abbiamo una traduzione fedele di questa scena, anche se non manca una personale interpretazione del pittore, nel dipinto di Battista Dossi, *Duello di Orlando e*

---

<sup>475</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIX, 46, vv. 5-8.

<sup>476</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 225.

<sup>477</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIX, 48, vv. 1-8.

*Rodomonte*,<sup>478</sup> da datare negli anni Quaranta del Cinquecento. In alto a destra abbiamo un paesaggio quasi incantato, con le sue ville, i suoi giardini dove passeggiano gli animali, le città, il porto con le navi, a sinistra la chiesa e il mausoleo di Isabella ornato da armi e stendardi (XXIX, 40). In primo piano, a destra, lo scontro tra Rodomonte e Orlando, il primo con la sua armatura scura, lucida, avvolto da un prezioso drappo di seta rosso che fa da contrasto con la nudità del corpo dell'altro. Immagini opposte caratterizzano i due cavalieri: vestito contro nudo, colori scuri dell'armatura contro colori chiari del corpo, posizione dell'uno opposta a quella dell'altro, quasi a voler ricreare un gioco, un effetto ad incastro. Orlando ha la gamba sinistra tesa in avanti, e la destra ben aderente al terreno e Rodomonte viceversa, anche se quest'ultimo pesta con il suo piede protetto dall'acciaio quello nudo di Orlando (particolare che è una libera interpretazione del pittore). Il volto dei due delinea differenti tipi di furore, uno animale e uno umano: il volto di Orlando, abbassato, rivolto verso il petto del saraceno sembra ricordare la testa di un animale pronto all'attacco, pronto a difendersi, quello di Rodomonte, con quella barba che da una parte sottolinea la sua virilità e dall'altra ricorda una figura malinconica, è teso, ma non stravolto dalla lotta, quasi composto e nobile. Qui non abbiamo quell'interpretazione ariostesca di un Rodomonte orso stolto che se la prende con l'albero da cui è caduto (46, vv. 5-8). Sembra, anzi, che il paladino saraceno riesca quasi prevaricare Orlando. Forse per un soggetto pittorico non era consono un pazzo che trionfa su un nobile e quindi Battista elude la questione sospendendo il tempo, fermandolo nel momento in cui tutto può ancora accadere. Ma il pubblico colto a cui era indirizzata la pittura, sicuramente conosceva il finale del duello e allora il dipinto di Battista diviene un caveat, un importante monito, insegnamento morale: chi osserva può vedere in Rodomonte quell'eccesso di superbia, quella prepotenza che si nasconde sotto un'armatura lucente e nobile, che alla fine è costretta a soccombere, è destinata ad essere punita.

Se in Valvassori c'è una selezione maggiore delle varie azioni che compongono l'episodio, in Valgrisi, come già detto, si punta a un racconto completo ed esaustivo. Valvassori seleziona come principale la lotta tra i due e relega sullo sfondo alcune azioni successive; Valgrisi riporta con più precisione le diverse tappe dell'intero episodio. Viene resa benissimo l'indolenza di Orlando, la sua non preoccupazione di fronte all'accaduto, la sua noncuranza, il suo considerare Rodomonte un altro semplice ostacolo. Anche la spettatrice Fiordiligi non può mancare. In Valgrisi, come anche in Porro, l'illustratore rende l'idea di questa superiorità fisica

---

<sup>478</sup> Battista Dossi, *Duello di Orlando e Rodomonte*; olio su tela; 1530-1540; Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

di Orlando. Porro addirittura sceglie di concentrarsi solo su questo episodio così da dargli rilievo, omettendo le altre tappe dello scontro.

Per quanto riguarda la fase finale della follia di Orlando, nell'edizione Giolito ci si concentra, come già detto, sulla parte iniziale e su quella finale di tale processo. Dopo aver seguito l'inizio della follia di Orlando nell'illustrazione dei canti XXIII, XXIV e aver ritrovato il paladino nelle illustrazioni dei canti XXIX, XXX, passiamo alla fase finale, rappresentata nella tavola riferita al canto XXXIX: in primo piano, a sinistra, troviamo Orlando che, riacquistato il senno, a terra, ancora legato e immobilizzato dai compagni, si sveglia e guarda meravigliato i cavalieri. La scena è caratterizzata da compostezza e misura. I personaggi sembrano ricordare, nelle loro posizioni, le deposizioni della pittura del Cinquecento. Il corpo di Orlando è rappresentato con delle linee morbide, che sembrano rispecchiare la fragilità psicologica del paladino. In Valgrisi il passaggio dall'*insania* allo stato di *sanitas* è relegato sullo sfondo ed è ripreso in De Franceschi che però si concentra anche sul momento di purificazione. Ricordiamo, infatti, che Orlando viene immerso sette volte in mare affinché si purifichi.

Quelli che sono dei dettagli della tavola racchiudono il fulcro costitutivo del poema, «un mondo dove tutti agiscono in stati di incantamento o di fissazione, prodotti dal gioco della sorte»,<sup>479</sup> dove «c'è il senso d'un girare a vuoto vano e mattoide»,<sup>480</sup> dove, per quanto riguarda gli eroi cavallereschi «si direbbe che il girare a vuoto sia il loro destino naturale, per eccesso di ardori». <sup>481</sup> La follia di Orlando sembra quindi anche essere la cifra distintiva di molti altri eroi: come ricorda Bondi, «il *furor* patologico di Orlando viene quasi a coincidere con l'*insania* nella quale sono coinvolti tutti gli altri personaggi, nonché lo stesso poeta e i suoi lettori». <sup>482</sup> Sia Orlando che Ruggiero inseguono i fantasmi dei propri desideri, false immagini che sfuggono continuamente e soprattutto nel momento in cui si sta per afferrarle e gli illustratori ne tengono conto. Un fantasma è presente ad esempio nella calcografia del canto XI dell'edizione De Franceschi: a sinistra viene rappresentata la finta Bradamante, frutto della magia di Atlante, rapita da un gigante. Ruggiero segue il gigante e si ritrova nel castello di Atlante (Nelle *Allegorie dei nomi proprii et principali di questa opera, per ordine di alfabeto, da Oratio Toscanella poste*, viene detto che «Atlante si prende per Amore, che sotto varie sembianze

---

<sup>479</sup> G. Celati, *Introduzione*, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. III.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> F. Bondi, «*In furore e matto*». *Rappresentazioni della follia nelle immagini del Furioso*, cit., p. 69.

inganna gli amanti, et gli prende, et gl'imprigiona; et se ne piglia giuoco»)<sup>483</sup> dove ci sono altri cavalieri, tra cui Orlando, che inseguono invano i simulacri, frutto delle loro ossessioni.

Seguendo le tappe della follia di Orlando, che portano alla metamorfosi ferina dell'uomo-cavaliere, si è potuto constatare come i fantasmi della mente, le ossessioni, le insane passioni possano invadere totalmente l'uomo, fino a farlo perdere nei meandri della *feritas*, dove ogni traccia di *humanitas* sembra solo un vago ricordo.

### 1.3.5 Rinaldo e il furore della gelosia.

Oltre a Ruggiero e Orlando, irretiti da due forme di amore folle, c'è un altro paladino che, come Orlando, viene travolto da una folle gelosia e il nucleo propulsore è sempre Angelica. Nell'episodio allegorico del canto XLII, Rinaldo, disperato per l'amore che prova per Angelica, continua a cercarla invano. Alla fine decide di affidarsi a Malagigi, che rimane molto colpito dalla richiesta del cavaliere dato che in passato, secondo quanto raccontato nell'*Inamoramento de Orlando*, Malagigi, prigioniero di Angelica, per ottenere la liberazione, aveva provato a far cadere Rinaldo nelle braccia della fanciulla, ma il cavaliere non aveva mostrato segni di cedimento. Malagigi decide però di lasciarsi alle spalle il passato e di accogliere la richiesta di Rinaldo. Si reca nel luogo dove suole chiamare i demoni, apre il libro degli incantesimi, invoca gli spiriti, ne sceglie uno ben informato sui casi d'amore e lo interroga, scoprendo che questo cambiamento nel cuore di Rinaldo era dovuto alla magia di due fontane: il cavaliere, infatti, aveva prima bevuto alla fontana dell'odio e Angelica a quella dell'amore e poi era accaduto il contrario. La donna ora si era donata al giovane Medoro e aveva lasciato l'Europa insieme all'amato per raggiungere il Catai. Malagigi, informato Rinaldo, lo esorta a non amare più Angelica. Il cavaliere è molto turbato, non tanto per la partenza della donna, ma «sentendo ch'avea del suo amor colto/ un Saracino le primizie inante,/ tal passione e tal cordoglio sente,/ che non fu in vita sua, mai, più dolente».<sup>484</sup> Nell'ottava seguente ci viene descritto Rinaldo sotto l'effetto del furore della gelosia:

Non ha poter d'una risposta sola;  
triema il cor dentro, e trieman fuor le labbia;  
non può la lingua disnodar parola;

<sup>483</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 1.

<sup>484</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XLII, 40, vv. 5-8.

la bocca ha amara, e par che toscò v'abbia.  
Da Malagigi subito s'invola;  
e come il caccia la gelosa rabbia,  
dopo gran pianto e gran ramarcarsi,  
verso Levante fa pensier tornarsi.<sup>485</sup>

Il cavaliere chiede a re Carlo di partire, trovando come giustificazione la necessità di riprendere Baiardo: voleva, infatti, evitare che re Gradasso si prendesse il merito di averglielo sottratto con le armi (Gradasso aveva preso Baiardo per caso e non si era ripresentato con esso, come pattuito, per sfidare Rinaldo). Il paladino, con il consenso del re, parte da solo, molto tormentato sia per le mille occasioni non colte, che gli si erano presentate per possedere la donna e sia perché un povero fante aveva permesso ad Angelica di dimenticare il merito e l'amore di ogni altro precedente amante. Inoltratosi in un bosco, ad un certo punto vede «uscir fuori d'una caverna oscura/ uno strano mostro in femminil figura».<sup>486</sup> Ci troviamo di fronte a un sentimento negativo, un vizio, personificato e “dipinto” sotto forma di mostro. Lo strano animale, allegoria della Gelosia, ha molteplici occhi senza palpebre e numerose orecchie e al posto dei capelli, una cospicua quantità di serpi e per coda una serpe più grande:

Mill'occhi in capo avea senza palpebre;  
non può serrarli, e non credo che dorma:  
non men che gli occhi, avea l'orecchie crebre;  
avea in loco de crin serpi a gran torma.  
Fuor de le diaboliche tenebre  
nel mondo uscì la spaventevol forma.  
Un fiero e maggior serpe ha per la coda,  
che pel petto si gira e che l'annoda.<sup>487</sup>

Rinaldo, cavalier senza paura, che aveva affrontato tante imprese pericolose, per la prima volta prova questo sentimento, ma tenta ugualmente di contrastare il mostro, senza però ottenere alcun risultato. Cerca di fuggire con il destriero, ma la Furia infernale, veloce, sale anch'essa in groppa al cavallo. Non riesce proprio a liberarsi di quella «maledetta peste» e prova a percorrere sentieri pericolosi, con la speranza di sbarazzarsi «da le spalle/ quel brutto, abominoso, orrido toscò»<sup>488</sup> e forse sarebbe andata a finire male per Rinaldo se non fosse giunto un cavaliere, allegoria dello Sdegno, che ha un giogo rotto per elmo, una mazza cinta da un fuoco eterno e scudo e vesti ornati di fiamme.

---

<sup>485</sup> *Ivi*, canto XLII, 41, vv. 1-8.

<sup>486</sup> *Ivi*, canto XLII, 46, vv. 7-8.

<sup>487</sup> *Ivi*, canto XLII, 47, vv. 1-8.

<sup>488</sup> *Ivi*, canto XLII, 52, vv. 5-6.

Ma lo soccorse a tempo un cavalliero  
di bello armato e lucido metallo,  
che porta un giogo rotto per cimiero,  
di rosse fiamme ha pien lo scudo giallo;  
così trapunto il suo vestire altiero,  
così la sopravesta del cavallo:  
la lancia ha in pugno, e la spada al suo loco,  
e la mazza all'arcion, che getta foco.

Piena d'un foco eterno è quella mazza,  
che senza consumarsi ognora avampa:  
né per buon scudo o tempra di corazza  
o per grossezza d'elmo se ne scampa.  
Dunque si debbe il cavallier far piazza,  
giri ove vuol l'inestinguibil lampa:  
né manco bisognava al guerrier nostro,  
per levarlo di man del crudel mostro.<sup>489</sup>

I colori associati allo Sdegno sono il rosso e il giallo, simbolo dell'ira e il «giogo rotto» sta a indicare lo svincolarsi dall'amore:

Lo sdegno vince la gelosia, e quando questa è spenta, non è più luogo all'amore, anzi al sentimento opposto. Il rotto giogo indica l'amore spezzato; i colori rosso e giallo sono appunto il simbolo dell'ira.<sup>490</sup>

Il cavaliere, infatti, vince la Gelosia: colpisce di lato il mostro, lo fa cadere a terra e lo ricaccia in un antro.

Rinaldo vorrebbe sapere il nome del cavaliere, ma questo non risponde. Si recano insieme alla fonte dell'odio dalla quale aveva bevuto Angelica e il cavaliere propone di rimanere lì per riposare. Il paladino accetta, si disseta alla fontana e si svincola dall'amore per Angelica. A questo punto il cavaliere svela la propria identità: dice di essere lo Sdegno e poi scompare.

L'illustrazione relativa al canto XLII dell'edizione Zoppino 1536 rappresenta l'importante duello di Lipadusa ed esclude l'episodio che vede coinvolto Rinaldo; nell'illustrazione delle edizioni Giolito 1542 e Valvassori 1553, oltre al famoso duello, viene rappresentata una vicenda che vede protagonista Rinaldo, che viene infatti colto nel momento in cui incontra il signore del nappo, ma non viene rappresentata la scena allegorica; nell'edizione Valgrisi 1556, invece, che punta all'esaustività, alla completezza, all'illustratore non "sfugge" l'episodio di Rinaldo, della Gelosia e dello Sdegno (XLII, 30, vv.3-8 – 67). Le

---

<sup>489</sup> *Ivi*, canto XLII, 53-54.

<sup>490</sup> A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, cit., p. 350.

azioni rappresentate sono (seguendo la suddivisione proposta nel progetto La collezione digitale "L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini", parte dell'archivio digitale diretto da Lina Bolzoni, Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria):

1. Malagigi invoca i demoni (XLII, 34, vv. 5-8)
2. Malagigi aggiorna Rinaldo su quello che è successo a Angelica (XLII, 39, vv. 1-4)
3. Rinaldo, con il consenso di re Carlo, si congeda dal re e dagli altri cavalieri (XLII, 43, vv. 1-6)
4. Rinaldo raggiunge la selva delle Ardenne (XLII, 45, vv. 6-8)
5. Rinaldo incontra un mostro di forma femminile (XLII, 46; 47, vv. 7-8)
6. Un cavaliere, lo Sdegno, combatte contro il mostro e consiglia a Rinaldo di fuggire (XLII, 55, vv. 7-8 - 57, 1-4)  
Nell'azione 6 si vede il dettaglio dell'arma infuocata con cui lo Sdegno combatte contro la Gelosia.
7. Il cavaliere fa tornare il mostro in una caverna (XLII, 58, vv. 1-4)
8. Il cavaliere, guida di Rinaldo, lo raggiunge per trarlo fuori dai luoghi oscuri e bui (XLII, 58, vv. 5-8)
9. Rinaldo ringrazia il cavaliere e gli chiede di svelargli la sua identità (XLII, 59)
10. Rinaldo si disseta alla fonte dell'odio (XLII, 60, vv. 5-8; 63)

Lo Sdegno che libera Rinaldo dalla Gelosia – Canto XLII, 64 – è presente, ad esempio, anche tra i riquadri del Salone d'onore del Palazzo Besta di Teglio (XV. Ciclo delle Allegorie). Caneparo<sup>491</sup> ci fa notare la fedeltà del pittore all'autorità del testo, attento anche ai colori utilizzati.

La sentenza che accompagna il riquadro, «Dissimilium infida societas», avverte del pericolo che si corre in un gruppo formato da membri di temperamento molto diverso dal proprio. Il concetto era molto noto e usato sin dall'antichità, ad esempio in Esopo. L'editore Melchiorre Sessa aveva usato il motto per la propria marca tipografica, accompagnato dalla calzante immagine di un gatto con un topo in bocca. In questo caso la sentenza, come fatto

---

<sup>491</sup> F. Caneparo, «Di molte figure adornato». *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, cit., p. 139: «Il pittore riprende il dettato ariostesco con fedele accuratezza nel raffigurare la mostruosa Gelosia nonché lo Sdegno in armatura, colto nel momento in cui galoppa brandendo la mazza infuocata, con le fiamme rosse su fondo giallo come insegna sullo scudo e sulla gualdrappa, sebbene non sulla sopravveste».

notare da Caneparo, non è presente tra gli *Adagia* erasmiani, ma il nome di Melchiorre Sessa è strettamente legato all'autore degli *Adagia*:

La sentenza non compare fra gli *Adagia* erasmiani, ma è pur vero che Melchiorre Sessa fu editore prolifico e pubblicò sia gli *Adagia* (nel 1522, edizione la cui marca tipografica non include però questa massima), sia altre opere di Erasmo e svariati testi cavallereschi che potevano ragionevolmente trovarsi nella biblioteca di Palazzo Besta ed essere quindi noti all'ideatore del programma iconografico.<sup>492</sup>

Si ricorda, inoltre, che il caso di palazzo Besta è particolarmente interessante in quanto nello stesso luogo, si ritrovano gli affreschi del poema ariostesco e quelli delle opere di Virgilio (*Eneide*) e Ovidio (*Metamorfosi*), proponendo l'*Orlando furioso* come classico tra i classici. Una vicinanza questa volta fisica tra Ovidio e Ariosto, che ripropone una vicinanza sedimentata nella memoria dei lettori del *Furioso*, attestata nella varietà del materiale paratestuale che locupletava le maggiori edizioni del Cinquecento e dei trattati di retorica e poetica.

Ripercorrere l'episodio allegorico di Rinaldo è stato molto interessante in quanto i mostri interiori del cavaliere si sono materializzati e diventati visibili al lettore che ha potuto seguire i moti dell'animo del cavaliere attraverso il combattimento tra due personaggi reali, un mostro, quello che lo aveva completamente soggiogato, la Gelosia, e un cavaliere, lo Sdegno, necessario per superare lo stato di "schiavitù" a cui era stato costretto.

### 1.3.6 Caligorante, Orrilo e l'orrido.

Caligorante, che per Toscanella «significa la sofisticheria, che irretisce gli uomini; et ella ancora nella sua medesima rete trabocca»,<sup>493</sup> è il gigante cannibale del canto XV che ha l'abitudine di catturare le persone tramite l'inganno, usando una rete nascosta sotto la sabbia per poi divorarle ed esporle come trofei, come ornamento della propria dimora. Nessun cavaliere è sopravvissuto alla sanguinaria ferocia del gigante, ma qui sarà sconfitto da Astolfo, cavaliere in parte saggio e in parte *fortunatus*, grazie ai mezzi a sua disposizione, i doni ricevuti, un libro contro gli incanti e un corno «d'orribil suono».<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 4.

<sup>494</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 14, v. 7.



Astolfo, che era partito per mare, dopo essere giunto al regno di Logistilla, giunge allo stretto di Bahrein, approda e decide di proseguire il suo viaggio per terra. Lungo il Nilo incontra un eremita su una nave che gli consiglia di proseguire il suo cammino sull'altra riva del fiume così da evitare il gigante Caligorante, sinonimo di morte sicura. Astolfo, però, che vuole conservare l'onore, dimostrando di essere un cavaliere virtuoso, decide di proseguire e affrontare il gigante. Vediamo la descrizione fatta dall'eremita di questo orribile mostro, dalla statura enorme. Qui il mostro è "fuori misura" sia per quanto riguarda la sua fisicità che per quanto riguarda la sua crudeltà, la sua fellonia:

Tu non andrai più che sei miglia inante,  
che troverai la sanguinosa stanza  
dove s'alberga un orribil gigante  
che d'otto piedi ogni statura avanza.  
Non abbia cavallier né viandante  
di partirsi da lui, vivo, speranza:  
ch'altri il crudel ne scanna, altri ne scuoia,  
molti ne squarta, e vivo alcun ne 'ngoia.<sup>495</sup>

La sua arma, come già ricordato, è una rete.<sup>496</sup> Il gigante, dopo aver catturato i suoi prigionieri con questa, li porta a casa e senza far distinzioni tra cavalieri e donzelle (di poco valore o di grande valore), ne mangia la carne, ne succhia il cervello e il sangue per poi gettare le ossa nel deserto e usare le pelli per decorare il suo palazzo:

Piacer, fra tanta crudeltà, si prende  
d'una rete ch'egli ha, molto ben fatta:  
poco lontana al tetto suo la tende,  
e ne la trita polve in modo appiatta,  
che chi prima nol sa, non la comprende,  
tanto è sottil, tanto egli ben l'adatta:  
e con tai gridi i peregrin minaccia,  
che spaventati dentro ve li caccia.

E con gran risa, aviluppati in quella  
se li strascina sotto il suo coperto;  
né cavallier riguarda né donzella,  
o sia di grande o sia di picciol merto:  
e mangiata la carne, e la cervella  
succhiate e 'l sangue, dà l'ossa al deserto;  
e de l'umane pelli intorno intorno  
fa il suo palazzo orribilmente adorno.<sup>497</sup>

---

<sup>495</sup> *Ivi*, canto XV, 43, vv. 1-8.

<sup>496</sup> Cfr. M. M. Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, I, V, 80-2. L'arma è utilizzata dal gigante Zambardo.

<sup>497</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 44-45.

Giudicetti reputa che Caligorante, con la sua dimora, rientri nello «humour nero», tra «crudeltà» e «coscienza umoristica»:

A metà strada tra la crudeltà e la coscienza umoristica c'è l'humour nero, raro a livello dell'enunciazione [...] poco più frequente a quello dei personaggi, dei quali a volte costituisce un tratto comico. Questo vale per Caligorante, gigante macchietta che inghiotte cavalieri e donzelle e adorna il suo palazzo con pelli umane.<sup>498</sup>

Astolfo non si può tirare indietro di fronte al gigante e affronta il pericolo sperando di sconfiggere il mostro per la «salute di gente infinita».<sup>499</sup> Prosegue, quindi, «sperando più nel suon che ne la spada».<sup>500</sup> Questa frase potrebbe risultare ambivalente e interpretata in due modi diversi: Astolfo, potrebbe essere visto come un eroe saggio, ben cosciente dei mezzi a disposizione, pronto a usarli per raggiungere il suo obiettivo o come un esempio di un non-eroe, non sicuro di essere dotato delle “canoniche” virtù del cavaliere modello, che si affida, quindi, non alla sua spada, ma al corno che gli è stato donato così da avere più possibilità di riuscire nell’impresa. In quest’ultimo caso potremmo vedere l’effetto dell’incursione del comico che agisce sulla figura dell’eroe, svuotandola dei suoi tradizionali valori.

Qui la presenza del gigante sembrerebbe essere giustificata da quella dell’eroe (per esaltarlo o per metterlo in ridicolo). Il gigante non viene introdotto subito, ma a “presentarlo”, come abbiamo visto, è la sua stessa dimora, priva di segni umani (specchio di chi vi abita), con membra e teste fissate intorno, con ossa sparse ovunque e fosse piene di sangue umano.

Caligorante viene presentato sulla porta, quasi come se formasse un tutt’uno con la sua casa. Il gigante mostruoso, che orna la sua casa di trofei umani viene paragonato da Ariosto a un cacciatore che sulle porte appende pelli, zampe e teste degli orsi che ha ucciso. È un paragone efficace, che propone il ribaltamento uomo-animale: Caligorante, infatti, tratta gli uomini senza alcun riguardo, alla stregua di animali da uccidere e mostrare come premi.

Caligorante, contento di vedere arrivare un cavaliere, è convinto di riuscire ad attirarlo nel suo tranello. Astolfo, però, è ben cosciente del pericolo (informato dall’eremita), e non si lascia ingannare. Grazie al corno suonato dal paladino, il gigante si spaventa, inizia a

---

<sup>498</sup> G. P. Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell’Orlando Furioso*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 72-3. M. Palumbo, *Un guerriero stilnovista: Mandricardo nell’Orlando furioso*, in Id., «*La varietà delle circostanze*». *Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 93-106.

<sup>499</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 48, v. 2.

<sup>500</sup> *Ivi*, canto XV, 48, v. 8. Per l’interpretazione della figura di Astolfo in questo episodio si rimanda a M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989 e a F. Picchio, *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

camminare senza prestare attenzione e cade nella sua stessa trappola. Astolfo può finalmente vendicare tutte le persone morte a causa del gigante, ma «poi gli par che s’uccide un che sia preso,/ viltà, più che virtù ne sarà detta»<sup>501</sup> e decide di risparmiarlo. Adesso che il gigante «era tornato uman più che donzella»,<sup>502</sup> Astolfo lo incatena e lo porta con sé per mostrarlo nelle varie città in cui si trova a passare. Sembra quasi che sconfiggere il gigante non significhi ucciderlo, ma annientare la sua natura belluina, facendo divenire il mostro più umano. Dopo essere stato sconfitto, il gigante, da belva feroce, diviene docile come una fanciulla. Il gigante domato riacquista tratti più umani o almeno da animale addomesticato e sembra essere punito secondo la legge dantesca del contrappasso: colui che aveva esposto i corpi morti delle proprie vittime, ora diviene la vittima esposta da colui che ha riportato la vittoria. Il gigante diviene una sorta di valletto di Astolfo («L’elmo e lo scudo anche a portar gli diede,/ come a valletto»). La gente rimane sconvolta dal fatto che un paladino così piccolo sia riuscito a legare e domare un gigante smisurato:

Tutto il popul correndo si traea  
per vedere il gigante smisurato.  
– Come è possibil (l’un l’altro dicea)  
che quel piccolo il grande abbia legato? –  
Astolfo a pena inanzi andar potea,  
tanto la calca il preme da ogni lato:  
e come cavallier d’alto valore  
ognun l’ammira, e gli fa grande onore.<sup>503</sup>

Questa conversione del gigante si compirà poi in maniera definitiva quando Astolfo lo cede a Sansonetto, figlio del Soldano della Mecca, convertito al cristianesimo da Orlando, per ringraziarlo dell’ospitalità così da fornirgli un valido aiuto nella costruzione di un muro di due miglia intorno al monte Calvario.

Quivi lo trovan che disegna a fronte  
del calife d’Egitto una fortezza;  
e circondar vuole il Calvario monte  
di muro di duo miglia di lunghezza.  
Da lui raccolti fur con quella fronte  
che può d’interno amor dar più chiarezza,  
e dentro accompagnati, e con grande agio  
fatti alloggiar nel suo real palagio.

Avea in governo egli la terra, e in vece

---

<sup>501</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 55, vv. 5-6.

<sup>502</sup> *Ivi*, canto XV, 60, v. 2.

<sup>503</sup> *Ivi*, canto XV, 62, vv 1-8.

di Carlo vi reggea l'imperio giusto.  
Il duca Astolfo a costui dono fece  
di quel sì grande e smisurato busto,  
ch'a portar pesi gli varrà per diece  
bestie da soma, tanto era robusto.  
Diegli Astolfo il gigante, e diegli appresso  
la rete ch'in sua forza l'avea messo.<sup>504</sup>

Il caso di Caligorante è un caso che potremmo definire anomalo: non avviene infatti la consueta uccisione, sorte comune ai giganti. E Daniela Oddenino<sup>505</sup> sottolinea questa incrinatura del ruolo e del destino fissi riservati a tale figura. Dobbiamo soffermarci però sul motivo di tale rottura dello schema fisso legato alla figura del gigante: è il comico a giocare un ruolo fondamentale. Il gigante infatti si salva perché Astolfo, che non vuole rischiare di perdere l'onore, sceglie di non accanirsi su quella che è ormai una preda che non si può più difendere. Questa "ossessione" di conservare un comportamento virtuoso da parte di Astolfo potrebbe nascondere un qualcosa di comico: da una parte l'indecisione di Astolfo, qualità che non rientrerebbe nella caratterizzazione dell'eroe fiero e sicuro, potrebbe tingere la vicenda di comicità, dall'altra il suo dubbio potrebbe essere interpretato come segno di magnanimità e potrebbe aggiungere un ulteriore grado di complessità nella connotazione della stratificata personalità del personaggio. Santoro vede in questo gesto di Astolfo un altro elemento che accentuerebbe l'umorismo che aleggia intorno all'episodio:

[...] un'altra pennellata che carica ancora più di umorismo la vicenda: dunque, il *fortunatus*, se in una impresa in cui la *virtù* non entra affatto, teme che l'uccisione del gigante possa essere chiamata *viltà*, spera, nella sua *stoliditas*, che la sua vittoria sarà giudicata frutto di virtù. Né del resto s'inganna: quante volte agli occhi degli ignari un successo dovuto solo alla fortuna appare una grande prova di valore! Ed egli è applaudito e celebrato come un eroe dalla folla (occorre rilevare l'umorismo derivante dal contrasto fra la facilità della vittoria e l'ammirazione della folla, stupita ed entusiasta?).<sup>506</sup>

Picchio invece sottolinea la qualità di magnanimo che acquista il paladino:

La cosa è apparentemente un po' comica perché la virtù, almeno intesa nel senso tradizionale di forza e di coraggio, qui ha davvero avuto poca parte; ma il vero significato del gesto è un altro, ed è che Astolfo supera

---

<sup>504</sup> *Ivi*, canto XV, 96-97.

<sup>505</sup> D. Oddenino, *La funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto*, in «Levia Gravia», IV, 2002, p. 89.

<sup>506</sup> M. Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*, cit., p. 221.

una seconda prova di magnanimità e di “giustizia” e rinuncia alla “vendetta”.<sup>507</sup>

In questo stesso canto, troviamo anche un altro episodio, ispirato sempre da un racconto all’interno del poema di Boiardo, in cui è coinvolto Orrilo, che in Toscanella «è preso pel vicio, che sempre germoglia nel vicioso fino a che egli cava, e spianta dal suo capo la di lui radice». <sup>508</sup>

Nel suo viaggio Astolfo, viene a conoscenza dell’esistenza di un ladrone invincibile («Non gli può alcun resistere; et ha voce/ che l’uom gli cerca invan la vita torre/ cento mila feriteegli ha già avuto/ né ucciderlo però mai s’è potuto»),<sup>509</sup> Orrilo, che vive alla foce del Nilo e decide quindi di farne l’obiettivo della sua nuova impresa. Il ladrone è «l’anima incantata/ che d’un folletto nacque e d’una fata». <sup>510</sup> Quando Astolfo arriva, trova Orrilo impegnato in una battaglia con i due figli di Oliviero, Aquilante e Grifone. Orrilo stava combattendo con il supporto di una bestia che si ciba di uomini. I due fratelli però riescono a sconfiggere il coccodrillo, non però Orrilo che, nonostante le ferite, continua a ricomporsi. Arrivata la notte, il combattimento viene interrotto e Astolfo si unisce a Grifone e Aquilante. Astolfo, infatti, aveva riconosciuto Grifone il bianco e Aquilante il nero e i due fratelli, che avevano riconosciuto a loro volta «il baron del pardo», lo accolgono con piacere.

Come ci ricorda Salza, «Alle insegne infatti e alla divisa si riconoscono i cavalieri». <sup>511</sup> I due cavalieri erano noti perché identificati con i due colori estremi (come ci ricorda Dolce «da Aristotele si pongono due colori, i quali da lui sono chiamati, come nel vero si vede essere, estremi, cioè il bianco e il nero»),<sup>512</sup> il cavaliere tutto di bianco e quello tutto di nero. Il bianco e il nero sono due colori spesso messi in un rapporto di opposizione sin dall’Antichità, come sottolineato da Quondam:

È sin troppo facile rilevare [...] come, nel repertorio tipico delle “qualità” dei colori, il nero abbia per lo più funzioni di connotazione negativa (anche in quanto contrassegno cromatico di sfortuna o di lutto: o di pazzia secondo Dolce), e spesso in opposizione al bianco (colore positivo e fortunato), perché «il bianco per natura è contrario al nero colore» (nelle parole di Scipione Bargagli: nel 1587); come già per gli Antichi, che marcavano *albo/nigro lapillo* (“con una piccola pietra bianca/nera”) i giorni fortunati/sfortunati. Ma la polarizzazione bianco (positivo) *versus* nero (negativo) affiora continuamente, nei secoli,

<sup>507</sup> F. Picchio, *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, cit., p. 21.

<sup>508</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 4.

<sup>509</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 65, vv. 5-8.

<sup>510</sup> *Ivi*, canto XV, 66, vv. 7-8.

<sup>511</sup> A. Salza, *Imprese e divise d’arme e d’amore nell’Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del ‘500 sui colori*, cit., p. 336.

<sup>512</sup> L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, cit., p. 9.

anche in tanti modi di dire (ad esempio: “scambiare il bianco per il nero”, o viceversa): è una costante di lunghissima durata che correla culturalmente e non scientificamente, in termini biunivoci, quella opposizione tra i due colori “acromatici” che i nostri strumenti di misurazione delle frequenze della luce riconoscono come riflesso (il bianco) e come assorbimento (il nero) di tutta luce e dei colori percettibili che contiene.<sup>513</sup>

Qui invece il nero non sembra avere valore negativo, come confermato nel capitolo *Delle divise e dei colori* (cc. 18-21) dell’opera di Luca Contile, *Ragionamento delle imprese*,<sup>514</sup> in cui viene spiegato che il bianco è «vittoria», «purezza, sincerità, e candidezza d’animo», e «eloquentia, onde si vuol dire stile candido e puro»<sup>515</sup> e il nero – non estremo – è stabilità e fermezza («il nero estremo ancora è da non prenderlo per significato di stabilità et di fermezza, ma quello che non è estremo perche il proverbio dice. OGNI ESTREMO E VITIOSO»).<sup>516</sup> Nel confronto tra i due colori, si evince che entrambi sono nobili («si vede il nero non esser men nobile del bianco»).<sup>517</sup> Il Marchese del Vasto, capitano di Carlo V, ad esempio, aveva livrea di colore bianco e nero, ad indicare fedeltà e fermezza: il «Marchese del Vasto, portando il bianco el nero, uno in significato della sua fede l’altro in significato della sua fermezza e stabilità, ne volse il buon Principe che ‘l nero fusse interpretato per morte».<sup>518</sup>

Un altro elemento su cui soffermarsi è la scelta di identificare questi cavalieri con un abito monocromatico. Proprio nel corso del Cinquecento, con quella che Quondam chiama la «risemantizzazione estetica ed etica»<sup>519</sup> del nero, si va imponendo la monocromia a sfavore della policromia, in linea con i principi classicistici dell’«unum» e del «simplex».

La monocromia, appunto, in una forma conveniente e appropriata: cioè mimeticamente “naturale”. In coerente e organico raccordo con i principi generali del Classicismo, anche l’abito deve, insomma, comunicare mediante le stesse leggi e le stesse regole costitutive e proprie della moderna poesia e della moderna arte, e pertanto – come la poesia e come l’arte – non può che operare in diretta analogia mimetica con la natura e quindi (in termini tanto più immediati, perché l’abito è il corpo vestito: culturale) con il modello naturale del corpo umano. [...] Il corpo culturale classicistico, insomma, compie sull’abito lo stesso lavoro richiesto al testo letterario: sottrae e nasconde l’arte del suo prodursi come forma mimetica.<sup>520</sup>

---

<sup>513</sup> A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, cit., pp. 103-104.

<sup>514</sup> L. Contile, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese: con le particolari de gli academici Affidati et con le interpretazioni et croniche*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1574.

<sup>515</sup> *Ivi*, c. 19b (per il significato del bianco).

<sup>516</sup> *Ivi*, c. 20b.

<sup>517</sup> *Ivi*, c. 20a.

<sup>518</sup> *Ivi*, c. 20b.

<sup>519</sup> A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, cit., p. 37.

<sup>520</sup> *Ivi*, p. 40.

Esempi di ritratti del Cinquecento di cavalieri e gentiluomini in nero, come ad esempio il *Cavaliere in nero* di Giovanni Battista Moroni, sono numerosissimi e ci confermano come il trionfo del nero nella moda sia in una corrispondenza diretta con un sistema etico, con una «forma» e uno «stile» già diffusi nelle arti e nella letteratura:

Il *Cavaliere in nero* di Moroni non solo è un prezioso documento di questa nuova economia generale della comunicazione governata da dall'estetica (nella sua biunivoca correlazione con l'etica), ma fornisce anche, e soprattutto, un'altra informazione tanto più preziosa: registra quanto remota sia la nascita dell'italian style nel campo della moda, per diretta e coerente estensione di una forma e di uno stile da tempo dominante nel sistema generale delle arti e delle lettere.<sup>521</sup>

La moda, quindi, subisce l'influenza di quel codice etico ed estetico che contraddistingue la cultura rinascimentale, anche se secondo un processo più lento, rispetto soprattutto alle arti e alla letteratura, e non privo di contraddizioni:

Ebbene, proprio su questi antichi codici e riti della vestizione cerimoniale dei corpi (per accumulo e ridondanza) irrompe, tra Quattrocento e Cinquecento, prima ancora che la serie delle più o meno vane leggi suntuarie, quell'istanza estetica ed etica che da tempo ha assunto e sta assumendo il governo di porzioni sempre più vaste delle umane attività comunicative e che consapevolmente ha voluto darsi il nome (e il programma) di rinascita della *pristina forma*, della "forma degli Antichi": Rinascimento, appunto, e Classicismo.<sup>522</sup>

Come i due cavalieri Grifone e Aquilante, erano conosciuti per i due colori che li rappresentavano, il bianco e il nero, anche Astolfo, come sottolinea Salza, «era noto in Corte col titolo di "baron dal pardo", il leopardo, la fiera dalle rotelle, indizio delle voglie variabili dello spensierato paladino».<sup>523</sup> Astolfo era il principe ereditario d'Inghilterra e portava l'insegna della sua casa, dove vi era, appunto, il leopardo. In questo episodio protagonista è proprio Astolfo a cui si deve la sconfitta del mostro invincibile, grazie all'utilizzo di uno dei suoi mezzi a disposizione, il libro contro gli incantesimi in cui legge che l'unico modo per sconfiggere Orrilo è quello di strappargli un capello fatato dalla testa. Avuta questa informazione, Astolfo decide di combattere contro Orrilo. Durante il combattimento Astolfo

---

<sup>521</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>522</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>523</sup> A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, cit., p. 336.

riesce a decapitarlo, prende la sua testa e corre via velocemente, inseguito dal ladrone, così da non permettergli di ricomporsi. Una volta raggiunto un certo vantaggio rispetto all'avversario, rade tutta la testa e questa perde la sua vitalità e così anche ogni altra parte del corpo di Orrilo. Il vincitore mostra fiero la sua vittoria, ma i due paladini non mostrano entusiasmo per invidia e le due fate che stavano assistendo all'incontro (Si tratta delle due fate che avevano salvato i due fratelli rispettivamente da un grifo e da un'aquila e che li avevano allevati. Le due fate sono vestite rispettivamente di bianco e di nero, degli stessi colori delle sopravvesti dei due fratelli e dei loro appellativi), sono deluse perché avevano impegnato i due paladini in quella battaglia per eludere il loro triste destino in Francia.

Nell'edizione Zoppino nell'immagine riferita al canto XV non vengono rappresentati Caligorante e Orrilo: viene scelto di rappresentare la scena dell'incontro tra Grifone e Orrigille i cui versi di riferimento sono nel canto XVI. Nell'edizione Giolito, invece, li ritroviamo entrambi: in alto a destra abbiamo Caligorante, di cui viene sottolineata la sua corporatura smisurata, fuori dal normale, legato alla quercia e sorvegliato da un picchetto di guardia (XV, 77) e in primo piano abbiamo la macabra scena in cui Astolfo fugge con la testa di Orrilo, seguito da Orrilo a cavallo, con la testa mozzata (XV, 83, vv. 5-8; 84, vv. 1-6):

Al fin di mille colpi un gli ne colse  
sopra le spalle ai termini del mento:  
la testa e l'elmo dal capo gli tolse,  
né fu d'Orrilo a dismantar più lento.  
La sanguinosa chioma in man s'avolve,  
e risalse a cavallo in un momento;  
e la portò correndo incontra 'l Nilo,  
che riaver non la potesse Orrilo.

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,  
per la polve cercando iva la testa:  
ma come intese il corridor via tôrse,  
portare il capo suo per la foresta;  
immantinente al suo destrier ricorse,  
sopra vi sale, e di seguir non resta.  
Volea gridare: - Aspetta, volta, volta! -  
ma gli avea il duca già la bocca tolta.<sup>524</sup>

Se in Valvassori 1553 è presente quest'ultima scena che, anche se relegata sullo sfondo, doveva comunque avere un certo impatto sul pubblico, ma non è presente nessun accenno alla storia di Caligorante, in Valgrisi 1556 abbiamo di nuovo entrambi gli episodi. L'illustratore

---

<sup>524</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XV, 83-84.



sceglie di presentare Caligorante sulla porta della sua dimora (XV, 49 - 51). In questo cogliere l'importanza della dimora che potrebbe essere considerata una sorta di espediente per descrivere Caligorante, c'è quindi una volontà di rimanere fedele al testo. Ci si sofferma, poi, sul momento finale, quando Caligorante è stato già catturato e Astolfo lo porta con sé verso Damietta (XV, 59, vv. 5-8 - 61, vv. 1-4). Viene, quindi, omessa la parte centrale dello scontro tra i due, quando Astolfo utilizza il corno. Per quanto riguarda Orrilo, ci sono tre scene che lo coinvolgono: Astolfo che si ritrova ad assistere alla crudele battaglia tra Grifone, Aquilante e Orrilo (XV, 66, vv. 6-8 - 67; 72, vv. 1-4), Astolfo che si scontra con Orrilo (XV, 77, vv. 1-3; 81, vv. 3-8 - 82), Orrilo con la testa mozzata che insegue Astolfo (XV, 83, vv. 5-8 - 84, vv. 1-6). In De Franceschi, in secondo piano, metà della tavola è occupata dalle avventure di Astolfo:

- Astolfo parte dal regno di Logistilla.
- Astolfo incontra l'eremita che gli annuncia la presenza di Caligorante.
- Astolfo a cavallo con il corno (il corno è una sorta di filo conduttore che collega le varie scene donando loro senso. È presente anche nella scena in cui Astolfo lascia il regno di Logistilla e nella scena in cui Astolfo incontra l'eremita su un'imbarcazione. In quest'ultima scena Astolfo è rappresentato di terga, così da spostare il focus sul corno, appeso alle spalle) in direzione di Caligorante, sdraiato a terra e avvolto dalla rete costruita da Vulcano e rubata dal gigante nel tempio del dio Anubi a Canopo. Dietro lo smisurato Caligorante, a far da sfondo, la sua lugubre casa.
- Poco sopra, in posizione centrale, Astolfo porta con sé il gigante, che vediamo chinato, in una posizione quasi raccolta, di spalle (forse a sottolineare la docilità e la sottomissione del gigante ad Astolfo), di fronte alla folla incredula. La grande corporatura del gigante è messa in evidenza mettendola in relazione con quella degli altri uomini, di dimensioni più piccole.
- Poi si passa allo scontro a cavallo tra Aquilante, Grifone e Orrilo dove sono presenti anche le due fate.
- A seguire, esattamente poco sopra questa scena, Astolfo fugge con la testa di Orrilo e il corpo di quest'ultimo che lo insegue a cavallo. Questa posizione implica il confronto tra i due duelli e sottolinea il tallone d'Achille di Orrilo, la sua testa con il capello fatato, che permette la vittoria di Astolfo.

L'immagine anche un po' raccapricciante di Astolfo con la testa di Orrilo ricorre in molte tavole, quasi a conservare il gusto dell'orrido che il lettore aveva conosciuto tramite Caligorante ed è quindi perfettamente coerente.

In queste illustrazioni possiamo constatare la facilità di rendere in forma visiva il macabro, il grottesco anche grazie all'espressività della parola di Ariosto. Se l'*Orlando furioso* è un'opera che non solo si legge, ma che si vede, grazie alle illustrazioni o ai dipinti ispirati al poema, lo è anche però grazie agli effetti pittorici della parola di Ariosto. Il poeta riesce a sfruttare questo legame tra la parola e l'immagine anche nella costruzione di immagini in rima ricorrenti, come sottolineato da Maria Cristina Cabani:

All'interno di un'opera che usa una struttura strofica come l'ottava – nata in concomitanza con lo stile formulare al punto da sembrare inscindibile con esso – tendono ad imporsi alcune configurazioni relativamente stabili: modelli ritmico-sintattici e figure ritmico-timbriche, spesso associati a combinazioni lessicali ricorrenti che danno origine ad una sorta di formularità interna del testo. Questo fenomeno, del quale è difficile precisare la natura (e in particolare stabilire se sia casuale, inconscio, o perseguito intenzionalmente dall'autore), si approssima al concetto continiano di memoria interna.<sup>525</sup>

La rima-immagine «collo»: «crollo» (di memoria dantesca<sup>526</sup> e petrarchesca),<sup>527</sup> usata sia per il gigante Caligorante che per Orrilo, ha una valenza precisa: una stessa rima usata per due figure che sono destinate a una metamorfosi, ma secondo un percorso inverso (per Caligorante si va dalla morte alla vita e per Orrilo è previsto un rovesciamento di questi due termini), conserva la stessa funzione, quella di una conclusione decisiva e definitiva.

In altri luoghi del poema ritroviamo questa stessa rima e sempre associata in un qualche modo a dei mostri: quando Orlando uccide Cimosco (IX, 80), quando Isoliero libera il duca Brunello, legato a un albero da Bradamante (XIV, 20), quando Rodomonte uccide il duca Arnolfo (XIV, 122), quando Filandro uccide Argeo, scambiandolo per Morando (XXI, 49), quando Orlando uccide Anselmo di Altariva (XXIII, 59), quando Orlando uccide il re Agramante (XLII, 9).

---

<sup>525</sup> M. C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*, Pisa, Scuola normale superiore, 1990, p. 125.

<sup>526</sup> D. Alighieri, *Inferno*, XXV, vv. 5-9: «Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,/ perch'una li si avvolsse allora al collo,/ come dicesse "Non vo' che più diche";/ e un'altra alle braccia, e rilegollo,/ ribadendo se stessa sì dinanzi,/ che non potea con esse dare un crollo».

<sup>527</sup> F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CXCVII, vv. 3-7: «et a me pose un dolce giogo al collo/ né posso dal bel nodo omai dar crollo».

L'importanza di questa rima sta, dunque, anche nella sua funzione di memoria interna, nel ricordare al lettore che si è di fronte a un episodio che prevede una metamorfosi e poi un qualcosa che si andrà a chiudere definitivamente.

### 1.3.7 Un nano assente

Se importante è la presenza di alcuni giganti e mostri “dipinti” all'interno delle più famose edizioni del XVI secolo del poema ariostesco, altrettanto importanti sono le assenze, in quanto indici di scelte morali precise, di una volontà di “orientamento morale” del lettore che va a condizionare la ricezione del poema.

Nel canto XXVIII dove viene raccontata la novella misogina che coinvolge Astolfo e Iocondo, sulla natura infedele delle donne, caratteristica che può essere solo accettata, vi è la presenza di un nano con cui giace la regina. Izzo fa notare che il canto XXVIII sintetizza l'atteggiamento altalenante, tra misoginia e filoginia, che attraversa l'intera opera:

Di quest'altalenante inversione del punto di vista, ora a difesa ora all'attacco del femminile, il canto XXVIII può considerarsi una vera e propria messinscena: sui sordidi tavolacci di un'osteria *aiguemortaise* del VIII secolo si celebra, di fatto, uno dei rituali più vivi in seno alla cultura dell'Europa rinascimentale, la disputa intellettuale intorno alla questione femminile. E così, proprio come nel III libro del *Cortegiano*, anche in questo convivio provenzale ci si confronta, oste e avventori, sulla natura delle donne, senza che alla fine si arrivi a un vero dogmatico.<sup>528</sup>

Tra i protagonisti di questa novella vi è Iocondo che, afflitto dalle delusione di essere stato tradito dalla moglie, scopre, grazie a una fessura nel muro, che anche al re Astolfo era riservato lo stesso trattamento da parte della regina, che addirittura lo tradisce con un nano dall'aspetto sgradevole. Questo episodio, che occupa una parte importante del canto, non compare nelle illustrazioni che arricchiscono le principali edizioni illustrate del Cinquecento. È un episodio che poteva essere accusato di immoralità e mettere a repentaglio la legittimità

---

<sup>528</sup> A. Izzo, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, in «Chroniques italiennes», 22, 1, 2012, p. 3. Per la questione di filoginia e misoginia nell'*Orlando furioso* vd. D. Shemek, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelles des femmes in Ariosto's Poem*, in «Modern Language Notes», 104, 1989, pp. 68-97; J. Bryce, *Gender and Myth in the Orlando furioso*, in «Italian Studies», 47, 1992, pp. 41-50; S. Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'«aspra legge di Scozia» (Orlando Furioso, IV-VI)*, in «Chroniques Italiennes», 19, 1, 2011, pp. 1-20; E. Weaver, *Filologia e misoginia*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 81-97.

morale dell'intero poema a cui i curatori delle edizioni avevano riservato particolare attenzione. Se nelle tavole si può optare per l'omissione dell'episodio, omissione giustificata anche dal fatto che si tratti di una novella e non di un racconto di primo grado, nelle allegorie può essere giustificato con una rilettura in chiave morale.

Se è vero che questo episodio viene a mancare nelle illustrazioni delle edizioni del Cinquecento, non è però vero che non aveva trovato una sua traduzione in immagine. Circolava separatamente in stampe che avevano un gran successo popolare: la novella aveva trovato modo di sopravvivere fuori dal testo e indipendentemente dal testo. Aveva avuto molta fortuna come piccola stampa, di poche carte, in-4. Queste stampe riportano il titolo di *Historia del re de Pavia el qual havendo ritrovata la regina in adulterio se dispose insieme con un compagno de cercare più paesi et far con le femine de altrui, quel che le loro havevano fatto ad ambedui*.<sup>529</sup> Nell'esemplare CNCE 22609 l'illustrazione<sup>530</sup> è divisa in due parti: una in cui il re dei Longobardi, Astolfo e Giocondo/Iocondo spiano la scena che coinvolge la regina e il nano e l'altra che ha come sfondo la stanza della regina e in primo piano la donna seduta su una sedia savonarola che si trova in atteggiamento amoroso con un nano dal volto mostruoso. L'esemplare CNCE 22608 ripropone la stessa illustrazione, ma il lato destro, la base, il lato sinistro della cornice di questo quadro bipartito sono affiancati da una frase che ricorda al lettore lo stupore che attende chi vuol conoscere, o meglio vedere, la verità: «CHI VVOL VEDERE/VEDERA COSSA;/ MOLTO MARAVIGLIOSA». E forse è proprio per questo che Rinaldo non si sottopone alla prova del nappo, rifiutando di sapere la verità sulla fedeltà o infedeltà della sua donna:

Io vi dicea ch'alquanto pensar volle,  
prima ch'ai labri il vaso s'appressasse.  
Pensò, e poi disse: - Ben sarebbe folle  
chi quel che non vorria trovar, cercasse.  
Mia donna è donna, et ogni donna è molle:  
lasciàn star mia credenza come stasse.  
Sin qui m'ha il creder mio giovato, e giova:  
che poss'io migliorar per farne prova?

---

<sup>529</sup> Cfr. M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530: essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milan, Hoepli, 1942, nn. 5491-5494. Cfr. anche Edit 16: CNCE 22609: *Historia del re di Pavia, il quale havendo ritrovata la regina in adulterio se dispose insieme con uno compagno di cercare più paesi, et far con le femine d'altrui, quel che le loro havevano fatto ad ambedui*, [circa 1520]; in-4°; stampata probabilmente a Venezia; per il luogo e la data cfr. *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana. Catalogo a cura di Caterina Santoro*, p. 74, n. 161; CNCE 22608: *Historia del re de Pavia el qual havendo ritrovata la regina in adulterio se dispose insieme con uno compagno de cercare più paesi et far con le femine de altrui, quel che le loro havevano fatto ad ambedui*, Venetia: per Matio Pagan in Frezaria; pubblicata non prima del 1542; in-4°. Ho agito io sui titoli secondo i criteri di edizione enunciati nell'*Introduzione*.

<sup>530</sup> Consultabile su Edit 16.

Potria poco giovare e nuocer molto;  
che 'l tentar qualche volta Idio disdegna.  
Non so s'in questo io mi sia saggio o stolto;  
ma non vo' più saper, che mi convegna.  
Or questo vin dinanzi mi sia tolto:  
sete non n'ho, né vo' che me ne vegna;  
che tal certezza ha Dio più proibita,  
ch'al primo padre l'arbor de la vita.<sup>531</sup>

Nella novella del canto XXVIII viene evidenziato l'escrabile comportamento della donna, essere completamente soggiogato dall'appetito insaziabile dei sensi. L'adulterio della regina sembra ancora più riprovevole a causa della scelta dell'amante, addirittura un essere ripugnante. A sconvolgere il lettore non è quindi tanto l'infedeltà, che viene considerata prerogativa della donna, ma la sua perversità che la porta a giacere con un amante dalla natura mostruosa.

Questo piccolo corteo di mostri, nani, giganti serve a dare un'idea della varietà delle tipologie di animali-mostri presenti: si passa da animali veri e propri (come gigantesse, bestie mostruose, nani) a uomini che diventano animali per diverse ragioni. L'uomo può divenire animale a causa della magia di una maga, o a causa di passioni non ben dominate e controllate. Tra i personaggi principali coinvolti in questo processo involutivo, ci sono Ruggiero, che farà prevalere la passione e che si ritroverà più volte, sottomesso al dominio dei sensi, a perpetrare gli stessi errori, e Orlando che arriva addirittura a perdere il senno per amore e a compiere azioni brutali, non degne di un paladino virtuoso. A questo punto (e il caso di Orlando è la massima espressione, l'acme di questo processo degenerativo) saranno i mostri interiori, quelli generati dall'uomo stesso, dalle sue paure, dalle sue angosce, a portarlo in uno stato di perdizione, di smarrimento della propria identità, della ragione, ritrovandosi completamente sottomesso agli istinti. Nel caso di Orlando il mostro interiore agisce sulla sua *humanitas* trasformandolo: uno dei principali atti che segnano il passaggio da uomo, cavaliere a bestia è il denudarsi. In questo caso l'essere nudo avvicina fisicamente, ma soprattutto moralmente il paladino a una bestia feroce, priva di coscienza morale, spoglia di virtù. Nel poema ariostesco abbiamo però diversi "nudi": il nudo di Orlando non è il nudo di Angelica, quello di Olimpia, quello di Ullania e delle due damigelle, contrapposto a quello del carnefice Marganorre. Nell'ultimo esempio citato il nudo di Ullania e delle damigelle, che è un nudo velato, è molto diverso da quello "mostrato" del carnefice che si fa vittima, ma entrambi i nudi hanno lo stesso significato, la punizione, l'umiliazione.

---

<sup>531</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XLIII, 6-7.

Il mostro, che, come abbiamo detto, può albergare nel cuore del personaggio, come nel caso di Orlando, riesce a destabilizzare il personaggio e invaderlo così da favorire una perfetta fusione tra i due. Se il contatto con queste creature teratologiche può causare perdita d'identità, al contrario può costituire anche segno distintivo, identificativo del personaggio. Pensiamo infatti, ad esempio, alle decorazioni delle insegne e delle divise, come l'unicorno per l'insegna di Ruggiero. Uno stesso animale, in questo caso, può accompagnare il personaggio in diverse situazioni e può acquisire differenti significati a seconda della "cornice etica" dell'episodio. L'unicorno del canto XLIV, scelto da Ruggiero come insegna per prepararsi all'incontro con Leone, non è l'unicorno del canto VI che Ruggiero incontra all'inizio del suo percorso di formazione. In questo secondo caso l'unicorno non è affatto purezza, ma falsa purezza, invito ad accedere alla via della perdizione, dell'amore sensuale, della lascivia. In entrambi i casi, però, l'animale può essere considerato una sorta di doppio del cavaliere: nel canto XLIV l'unicorno ci parla anche un po' della disposizione d'animo del cavaliere che, per «timore/ di rimaner de la sua donna privo»,<sup>532</sup> con purezza d'animo e ardore si prepara a un'importante impresa e nel canto VI Ruggiero, che non riesce a rifiutare l'invito di due bellissime fanciulle, Beltà e Leggiadria, sembra essere destinato alla sorte che spetta all'unicorno, che viene catturato dai cacciatori grazie al profumo della vergine, usata come esca. Il mostro, dunque, ci aiuta ad avere un quadro più complesso dell'uomo con cui instaura una relazione.

La presenza dei mostri nelle illustrazioni può essere giustificata, inoltre, sia perché rientra in quell'aura meravigliosa che avvolge le avventure di un poema cavalleresco, sia per la sua funzione di memoria interna. Le rappresentazioni di creature che esulano dall'*ordo naturalis*, infatti, colpiscono maggiormente il lettore e attraggono la sua immaginazione. Questa funzione mnemonica viene ben sfruttata dagli editori e dai curatori delle edizioni delle principali edizioni del Cinquecento per imprimere un orientamento morale alla lettura. Le immagini extra-ordinarie, che colpiscono immediatamente il lettore, si fissano nella sua mente come "immagini morali", soprattutto se considerate in relazione alle allegorie di riferimento.

---

<sup>532</sup> *Ivi*, canto XLIV, 76, vv. 1-2.

## Capitolo secondo

### Interpretazioni “visuali” e morali dell’*Orlando furioso*.

#### 2.1 Il carattere visuale e morale dell’*Orlando furioso*: l’Ariosto «pittore» e «filosofo» nel dibattito letterario del XVI secolo.

L’*Orlando furioso* quale spazio che accoglie le dispute letterarie del Cinquecento è un segnale della grande fama raggiunta dal poema, che continua a crescere anche grazie al ruolo che acquista all’interno del dibattito. Come noto, a partire dagli anni quaranta-cinquanta del Cinquecento la *querelle* che ha come oggetto le riflessioni sulla concezione della poesia diviene sempre più fervente quando i principi della *Poetica* aristotelica vengono ormai pienamente assorbiti e combinati con quelli dell’*Arte poetica* di Orazio. Svolgono un ruolo centrale i vari commenti alla *Poetica*, come quello di Robortello e di Castelvetro.<sup>1</sup> Il dibattito letterario,

---

<sup>1</sup> Il Medioevo conosceva quest’opera solo in “forme mediate”, come la traduzione in latino del commento di Averroé. Due punti di svolta sono segnati dalla traduzione latina di Giorgio Valla del 1498 e dall’edizione del testo originale pubblicata da Aldo Manuzio del 1508. Averroé rimane comunque un’*auctoritas* fino agli anni ’30 del Cinquecento quando venne pubblicata la traduzione in latino di Alessandro de’ Pazi con la collaborazione del figlio Guglielmo (*Aristotelis Poetica in latinum conversa*, 1536). Presto le traduzioni in latino vennero rimpiazzate da quelle volgari, come la traduzione di Bernardo Segni nel 1549. E furono soprattutto i commenti ad avere un ruolo importante nella diffusione della *Poetica* che, insieme all’*Ars poetica* di Orazio, rappresentava un testo fondamentale per la riflessione poetica dell’epoca: nel 1548 apparve il primo commento sistematico in latino di Robortello, nel 1550 quello di Maggi e Lombardi, nel 1570 il primo commento sistematico in volgare di Castelvetro, nel 1572 le *Annotationi* di Piccolomini e successivamente il commento e la parafrasi di Pietro Vettori e Lionardo Salviati. Per la diffusione della *Poetica* aristotelica vd. P. Procaccioli, *I classici in tipografia*, in S. Luzzato e G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 485-505; Id., *La diffusione della Poetica di Aristotele nel Cinquecento*, in S. Luzzato e G. Pedullà (dir.), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 170-174. Per quanto riguarda la questione di una diffusione precoce della poetica aristotelica in Trissino, i cui primi quattro libri della *Poetica* risalgono al 1529, mentre *La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino. All’illustriss. e reverend. cardinale di Ara’s*, Venise, Andrea Arrivabene, in cui vengono trattati i principi aristotelici per quanto concerne la tragedia e il poema eroico e altri generi misti, vengono terminate nel 1550, ma pubblicate nel 1562, quando Trissino era già morto (1550), cfr. M. José Vega Ramos, *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, in «Castilla. Estudios de literatura», 16, 1991, pp. 169-188; E. Musacchio, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, in «Italia», 80, 3, 2003, pp. 334-352; M. Blanco, *Giangiorgio Trissino, poète de l’empereur*, in «e-Spania», <http://e-spania.revues.org/21182> (consultato in data consultato il 5 marzo 2017), in cui Trissino viene definito «un pionnier de l’aristotélisme en matière poétique». A partire dal discorso di Musacchio sopra citato, a p. 337, «La data di pubblicazione dell’*Italia liberata*, e dunque della lettera di dedica che serve da premessa teorica, è il 1547, e dunque in anticipo sulla data di pubblicazioni dei due grandi commentari al testo aristotelico e quello di Lombardi-Maggi del 1550 (ai quali senza dubbio si deve la diffusione delle idee aristoteliche della poesia ad un più largo pubblico)», si ricorda anche che la pubblicazione della versione definitiva dell’*Orlando furioso* (1532) avviene prima di una più larga diffusione dei principi della poetica aristotelica e del dibattito che ne nasce.

animato dall'esigenza di definire e classificare i generi letterari,<sup>2</sup> non ha però un carattere astratto, ma è da subito molto attento alla coeva produzione letteraria. Ne è una dimostrazione il bisogno di occuparsi della definizione dell'epica (genere, insieme alla tragedia, trattato da Aristotele nella poetica), genere che acquisisce un'importanza tutta particolare nel Rinascimento.

Il grande impatto che ha il trattato aristotelico sulla cultura italiana va a coincidere con l'apice del successo dell'*Orlando furioso*, l'opera poetica moderna più richiesta e venduta in Italia. Il poema ariostesco poteva rispondere alla necessità di un poema eroico moderno assimilabile, comparabile e di conseguenza sostituibile all'*epos* antico e i vecchi romanzi dei cantastorie popolari vengono "nobilitati" da Ariosto e entrano a far parte delle opere di alta letteratura, uniformandosi al modello linguistico fissato per un volgare colto e cortigiano. La sua non (diretta) rispondenza, però, alle regole aristoteliche riguardanti la poesia narrativa comporta la disapprovazione da parte di molti letterati italiani. Come sottolineato da Zatti, per i classicisti è impensabile approvare la scelta di un «romanzo multiforme, digressivo», che prevede la fusione di un registro alto e basso, vista come inaccettabile a livello morale:

Per i classicisti ortodossi la scelta del romanzo multiforme e digressivo costituirà un'illecita devianza dalla norma epica, e la mescolanza spregiudicata di codici e stili differenti attuata dal romanzo sarà condannata come errore morale, dato che il concetto di gerarchia dei generi presupponeva gerarchie non solo letterarie, ma etiche e sociali.<sup>3</sup>

La disputa vedrà opporsi i classicisti neoaristotelici che si schierano contro l'"anticlassico" poema ariostesco ai modernisti, vessilliferi del nuovo genere del romanzo cavalleresco, della nuova poesia moderna, araldi del poema ariostesco come suo massimo rappresentante.<sup>4</sup> Quelle che per uno schieramento sono prove dell'infedeltà dell'Ariosto ai

---

<sup>2</sup> La nascita di una teoria dei generi basata su Aristotele è ascrivibile a Giovan Battista Giraldi Cinzio con il suo *Discorso over Lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, scritto nel 1543 e pubblicato nel 1554. Per la figura di Giraldi Cinzio vd. R. Baldi, *Giovan Battista Pigna: uno scrittore politico nella Ferrara del Cinquecento*, Genova, Ecig, 1983; cfr. anche G. B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996; per il suo ruolo all'interno della *querelle* letteraria e soprattutto per la disputa con Giovan Battista Pigna si rinvia a quanto detto nei paragrafi successivi.

<sup>3</sup> S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 1990, p. 12.

<sup>4</sup> Per Ariosto e Tasso all'interno della disputa letteraria del Cinquecento vd. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso* (1991), Milano, Mondadori, 1999; K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* (Stuttgart 1987), traduzione italiana a cura di H. Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004; F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001. Per la questione di «romanzo» ed «epos» tra Ariosto e Tasso e il ruolo di Ariosto nella produzione epica dell'Italia del XVI secolo cfr. M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; R. Brusciagli, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, in M. Fantuzzi [et al.] (a cura di), *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987; S. Zatti, *Il Furioso tra epos e*



principi aristotelici, per il secondo sono prove per scagionare l'autore dalle pesanti accuse che gli vengono mosse.

Le principali critiche al poema ariostesco, poema dell'irregolarità e dell'eccezionalità, non conforme al modello dell'epica classica, sono quelle di mancanza di unità, invadenza del narratore, immoralità, dissolutezza di alcuni episodi ed eccesso del meraviglioso. Zatti considera l'elenco delle accuse al *Furioso* come un errore di valutazione che si basa sulla non considerazione dell'esibizione ironica da parte di Ariosto delle tecniche del "romanzesco":

[...] sarebbe istruttivo leggere la lista delle accuse degli aristotelici al *Furioso* (azione molteplice, sospensione e *entrelacement*, mescolanza di materie eterogenee, dipendenza inventiva da un testo precedente) come la storia di un singolare equivoco. Molte delle critiche si appuntano infatti sui modi metanarrativi dell'Ariosto, cioè su quei luoghi del racconto in cui egli esibisce, appunto "ironicamente", l'anatomia del romanzesco: le sue deviazioni, digressioni, interruzioni. [...] L'equivoco sta appunto nel non cogliere una delle novità dell'operazione ariostesca proprio nell'esplicitazione dei meccanismi narrativi del romanzo, nella ricerca programmatica di uno scarto e di uno scontro fra modi diversi di scrittura, che rappresenta in fondo la prima messa in questione della loro legittimità. [...] La disinvoltura con cui Ariosto padroneggia la tecnica romanzesca gli consente di sfruttare al massimo tutte le risorse di un codice espressivo fino a metterne a nudo la pura natura di *fictio*.<sup>5</sup>

Se i neoaristotelici puntano a sottolineare la discrepanza, la distanza dal modello antico, la maggior parte dei modernisti mira ad attribuire all'Ariosto nobili natali evidenziando una concordanza tra l'autore e i grandi classici dell'antichità, come Virgilio e Omero, ma soprattutto Ovidio. Come fa notare Zatti, «il modello epico di Omero e di Virgilio, consacrato dall'autorità di Aristotele» sembra essere «lo strumento adatto a chiudere gli "errori" del codice romanzesco». <sup>6</sup> Proprio l'ideale discendenza dalla classicità (soprattutto il forte legame rintracciato con le *Metamorfosi* di Ovidio) permetterebbe all'Ariosto di essere "riabilitato" e di essere annoverato tra i classici della modernità. Altri modernisti, invece, puntano a sottolineare la distanza dalle prescrizioni aristoteliche come segno dell'innovazione del genere epico operata dal poema. Ma se per i modernisti inserire l'*Orlando furioso* nel genere del romanzo cavalleresco è un elemento per legittimare l'opera come nuovo genere, i classicisti, che non

---

romanzo, cit.; A. Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997; S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; P. Mounier, *La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance*, in «Seizième Siècle», 4, 2008, pp. 173-193.

<sup>5</sup> S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, cit., pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 12.

possono accettare che l'*ars poetica* non preveda norme universali e immutabili, usano l'appartenenza del poema al genere romanzesco in senso denigratorio, dato che tale genere non era contemplato nel sistema dei generi di Aristotele. Brusca gli ci spiega e precisa perfettamente, nel giustificare il titolo del suo saggio «*Romanzo*» ed «*epos*» dall'*Ariosto al Tasso*, il concetto di «romanzo» nel Cinquecento.<sup>7</sup> L'uso del termine, in questo caso, è lungi dall'essere una forma di attualizzazione che vede nell'opera di Ariosto l'equivalente rinascimentale del romanzo moderno, come sostenuto nel Novecento da un filone importantissimo di critica ariostesca: è bensì un «recupero filologico» del vocabolo «romanzo» che sta per forma “romanzesca” o «romanzevole» – per usare un termine tanto caro al Cinquecento – che si distingue dall'epica in diversi punti. I due schieramenti si scontreranno su diversi punti, come la favola, lo stile, i personaggi e l'attenzione alla categoria classica del *decorum*, il ruolo del narratore, quella che Brusca gli chiama la «finzione d'oralità».<sup>8</sup>

Non sempre però abbiamo posizioni nette, collocabili in uno dei due schieramenti, “classicisti” e “modernisti”, “tassisti” e “ariostisti”.<sup>9</sup> C'è anche chi, come Leonardo Salviati, ponendosi tra le due “fazioni”, prova a difendere Ariosto, venendo incontro però ai neoaristotelici; rispondendo a *Il Carrafa o vero della epica poesia* di Pellegrino, prima opera edita a dichiarare la superiorità della *Gerusalemme Liberata*, aderente alle leggi aristoteliche e ai principi seguiti dai poeti classici, corrobora l'idea di un *Furioso* come poema eroico tradizionale. Il poema ariostesco, che viene considerato conforme ai principi aristotelici e ai modelli antichi di Omero e Virgilio, non è da considerarsi illegittimo e non rischia quindi di essere escluso tra i grandi classici della modernità.

---

<sup>7</sup> R. Brusca gli, «*Romanzo*» ed «*epos*» dall'*Ariosto al Tasso*, cit., p. 53: «Potrebbe sembrare, infatti, che fosse mia intenzione usare il termine “romanzo” come una forma di attualizzazione accattivante, di imbonimento terminologico; garantito, d'altronde, da quel gusto di lettura tipicamente novecentesco, e nient'affatto trascurabile nell'ambito della fortuna critica ariostesca, che ha visto l'*Orlando furioso* come l'equivalente rinascimentale di un grande romanzo moderno, l'analogo, se non il progenitore, delle “forme aperte” della narrativa del nostro tempo, da Joyce a Proust. [...] Io userò il termine “romanzo”, letteralmente, tra virgolette: citandolo come un lemma storico, in tutta l'accezione antica del vocabolo, e con tutto lo spessore di implicazioni critiche e teoriche che esso nel Cinquecento comportava. Anzi, lo scopo del mio discorso si riduce in fondo proprio a questo: cercare di dimostrare, o anche semplicemente di descrivere, come nel Rinascimento sia esistita, e sia stata consapevolmente discussa, e combattuta, e alla fine accantonata, una forma “romanzesca”, familiarissima agli intellettuali e ai critici del tempo nei suoi tipici connotati, ma che oggi esigerebbe, invece, un'opera di attento restauro filologico, tanto, nel tempo, non solo se ne è venuta offuscando la fisionomia, ma anche indebolendo e sbiadendo la memoria storica».

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 63: «L'*epos* dunque è detto da un narratore che parla sempre direttamente al lettore, mentre il narratore romanzesco finge di raccontare di fronte ad un pubblico che è attratto esso stesso, e rappresentato, nella scena del teatro: il romanzatore, non racconta soltanto, ma *rappresenta* l'azione del raccontare». Le riflessioni di Brusca gli sono a partire dai *Romanzi* di Pigna.

<sup>9</sup> Vd. S. Zatti, *Tasso contro Ariosto?*, in Id., *L'ombra del Tasso, Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 1-27 e S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit.

Questa diatriba si risolve in favore dei primi (neoaristotelici) ma, secondo Javitch,<sup>10</sup> con un effetto inverso rispetto alle loro aspettative: portando gli avversari, impegnati in una strenua difesa del poema ariostesco, ad assimilarlo ai modelli classici, in realtà favoriscono l'ascesa del poema e non il suo oscuramento.

La posta in gioco, come ci ricorda sempre Javitch nel suo libro, è altissima: l'approvazione dell'"anticlassico"<sup>11</sup> poema ariostesco, il suo inserimento nel canone poetico europeo, sottendente un sistema che rispondeva a dei precisi criteri formali e ideali, che avviene non solo per fattori intrinseci al poema, ma anche e, soprattutto, grazie a fattori estrinseci. Nel dibattito contemporaneo potremmo distinguere due diversi filoni di pensiero che si contrappongono: gli "essenzialisti" che pensano che lo status di canonico sia attribuibile a un'opera per una superiorità che deriva dalle sue qualità interne e altri critici, invece, che sostengono che sia raggiunto da quei testi che rappresentano e veicolano gli ideali, gli interessi dell'ordine sociale dominante. Il *Furioso*, per essere incluso nell'olimpo dei classici, deve rispondere al criterio di esemplarità: esemplarità significava ineccepibilità sul piano linguistico, prosodico, retorico e morale.

Vari sono i fattori, secondo l'indagine di Javitch, che hanno maggiormente favorito il processo di canonizzazione. L'affiliazione ai grandi poemi dell'antichità conferisce un alto lignaggio poetico al poema e sancisce la sua definitiva legittimazione: l'Ariosto, quindi, viene presentato e proposto come diretto discendente di Omero, Virgilio e, in particolar modo, Ovidio. Nell'ultima metà del secolo nei trattati poetici (come ad esempio in *Della nuova poesia* di Giuseppe Malatesta) viene affiancato non solo ai grandi maestri antichi, ma anche a quelli volgari (Petrarca, Dante, Boccaccio).

Ma, come scrive Beer, i commenti tardocinquecenteschi non dovevano soltanto creare una corrispondenza tra il poema e altri poemi epici già facenti parte del canone, dovevano anche rispondere alle nuove esigenze dei lettori:

---

<sup>10</sup> Cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, cit.; Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012. Posizione diversa è quella di Bernard Weinberg in *The Quarrel over Ariosto and Tasso in History of literary criticism in Italian Renaissance* che rintraccia le cause del declino dell'*Orlando furioso* nell'esaltazione da parte dei nuovi classicisti della *Gerusalemme Liberata*, in possesso dei presupposti per eguagliare l'*epos* antico.

<sup>11</sup> Sul *Furioso* e il classicismo cfr. A. Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, in cui lo studioso usa e ridefinisce per il *Furioso* il concetto leibniziano di "mondo possibile", soprattutto per spiegare la finzione narrativa e raggiungere l'obiettivo di accertare l'opera ariostesca nella sua complessità «tenendo uniti tratti che sono spesso sembrati antitetici, a cominciare dalla dialettica fra classicizzazione-armonia formale e dissonanze contenutistiche» (*Premessa*, p. 7). Il primo Cinquecento è, infatti, pieno di tante sfumature «che si devono cogliere in un'area artistico-letteraria che non pratica solo un classicismo antiquario, né un edonismo autoriflessivo: soprattutto il *Furioso* testimonia l'importanza dell'accettazione della varietà del reale così come della *varietas* delle soluzioni formali, che devono essere incorporate in un universo letterario multiverso e *insieme* coerente» (*Premessa*, pp. 7-8).

[...] il commento doveva fissare gli «argomenti» di ciascun canto in modo chiaro e memorizzabile, illustrarne le «allegorie» in maniera altrettanto sintetica, rilevarne la bellezza e la sapienza con «annotazioni» di carattere retorico ed enciclopedico che potevano includere notizie sulla vita dell'autore, sulla storia dei manoscritti etc., elencare le «imitazioni» ovvero i «riscontri con i luoghi di altri autori», in genere latini, ricordare le «favole», cioè gli *exempla* contenuti nel canto.<sup>12</sup>

La strategia di allegorizzazione, grazie ai ricchi paratesti, molti dei quali volti a fornire un'interpretazione morale del poema, nelle principali edizioni della metà del Cinquecento, è comunque un altro modo di avvicinare e omologare il *Furioso* ai grandi poemi classici. La rilettura del testo in chiave simbolico-morale, era una strategia già adottata, ad esempio, per conservare l'epica pagana nella cultura cristiana. Questa pratica, che caratterizzava le edizioni delle opere di Omero e di Virgilio, viene presto anche adottata per quelle dell'*Orlando furioso*, contribuendo a creare un effetto di stabilizzazione. Rientra in un processo complesso, quello dell'«addomesticamento», che consiste nell'eliminare, omettere o ignorare e trascurare gli aspetti problematici, controversi, contestabili dell'opera così da farla apparire conforme ai principi etici e religiosi, ma anche alle norme linguistiche stabilite. Ogni canto del poema ariostesco diviene così un teatro di vizi e virtù. L'esigenza di moralizzare il testo è ben evidente, ad esempio, nella scelta di introdurre le allegorie nelle edizioni del poema già a partire dal 1542, una data che non è molto lontana dalla prima edizione della versione definitiva dell'opera. E ricordiamo che la prima traduzione francese è dotata di allegorie, frutto della grande fama dei paratesti giolitini, ma non di un vero e proprio corredo illustrativo (anche se forse solo per mancanza di tempo).

Come abbiamo detto, il poema non doveva essere esemplare solo dal punto di vista etico, ma anche linguistico, prosodico e retorico. Importanza viene riservata, quindi, alla fisionomia testuale: a giocare un ruolo importante saranno gli interventi paratestuali pensati per le edizioni del Cinquecento.

Il poema diviene un modello da imitare, un segnale dello status canonico raggiunto. Le traduzioni di testi antichi vengono, ad esempio, assimilate al nuovo poema, come la traduzione del 1553 delle *Metamorfosi* di Ovidio, elaborata da Ludovico Dolce sotto forma di un romanzo in ottava rima, che viene pubblicata da Giolito in un formato praticamente identico alle edizioni del *Furioso*.

---

<sup>12</sup> M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, cit., p. 11.

Abbiamo anche dei rifacimenti di opere dello stesso genere a cui appartiene la maniera ariostesca, sia precedenti alla pubblicazione dell'*Orlando furioso* che successive, come ad esempio l'*Orlando innamorato* e l'*Amadigi*.

Per quanto riguarda la nuova poesia narrativa, assistiamo a numerose imitazioni del poema di Ariosto nonostante la pressione esercitata dai neoaristotelici che spingevano verso il rispetto delle norme che caratterizzavano la produzione epica secondo il modello omerico e virgiliano.

Nella lettera di Bernardo Tasso a Benedetto Varchi (6 marzo 1559), viene confermato il grande successo del poema ariostesco e Bernardo Tasso difende la sua scelta di scrivere un romanzo, di prendere quindi a modello l'“anticlassico” poema ariostesco rispetto alle tradizionali norme dell'epica classica. Cerca allora di legittimare il suo *Amadigi* in quanto romanzo a intreccio multiplo, caratteristica dei romanzi moderni quali il *Furioso*, addirittura immaginando un'aderenza di Aristotele alle leggi ariostesche. Nella stessa lettera, sostiene, infatti, che se Aristotele fosse stato vivo, avrebbe uniformato le sue regole alla pratica ariostesca.

L'*Orlando furioso*, può essere piegato a differenti teorie e in Bernardo Tasso i termini del confronto sono addirittura ribaltati: non è Ariosto che deve andare nella direzione di Aristotele, ma il contrario. Sicuramente comunque l'ambivalenza che caratterizza il poema, permette ai vari trattati di fare del *Furioso* sia un modello contraddistinto da caratteristiche formali, tematiche e funzionali dell'antica poesia eroica che un modello della nuova poesia moderna con caratteristiche distanti dai modelli antichi.

Un altro importante elemento per il processo di canonizzazione dell'opera è l'assunzione dell'*Orlando furioso* nei programmi didattici di alcune scuole, nelle ultime decadi del XVI secolo: questo classico volgare sembra sia stato l'unico ad aver avuto questo ruolo.

Ma per arrivare a questo risultato, la ricezione dell'*Orlando furioso* è stata guidata dall'opera di diversi autori, secondo quanto vedremo nei paragrafi successivi.

### 2.1.1 Il caso inglese: esempio di una doppia moralizzazione.

Come suggerito da Javitch, un esempio di un Ariosto allegorizzato e moralizzato fuori dai confini italiani, che risente dell'influenza del processo di moralizzazione che era stato attuato nelle principali edizioni italiane del Cinquecento e del dibattito letterario italiano, è il rifacimento di John Harington.<sup>13</sup> La sua traduzione viene pubblicata a Londra nel 1591 presso Richard Field e potrebbe essere considerata l'ultima affermazione del poema come classico nel corso del Cinquecento. A contribuire a rendere l'opera un classico moderno vi sono l'apologia di Harington, le scelte di traduzione e il ricco commento.

Secondo il traduttore il poema doveva essere considerato, in quanto poema cristiano, una lettura più edificante rispetto a quelle virgiliane che hanno lo svantaggio, invece, di non essere illuminate dalla dottrina cristiana. La tesi ricorda le parole di Valvassori nella sua prefazione all'edizione dell'*Orlando furioso* del 1553. Questa discendenza evidenzia l'importanza degli elementi paratestuali non solo e non tanto per la diffusione dell'opera, ma per il tipo di diffusione, in questo caso la diffusione di un *Furioso* moralizzato.

Sicuramente una fonte che ha influito su Harington è la *Spositione sopra l'Orlando furioso* (1549-50) di Simone Fornari, una difesa puntuale a tutte le mancanze del poema ariostesco, incurante delle leggi aristoteliche (mancanza di unità, "invadenza" del narratore che interviene in prima persona, mancanza di arte, eccesso di meraviglioso – non rispondenza al principio di verosimiglianza). Quello che preme a Harington è che gli eventi soprannaturali risultino credibili e sfrutta la *Spositione* per questa ragione, non certamente invece ha interesse per la difesa rispetto al criterio di verosimiglianza aristotelico.

Harington rivolge anche una particolare attenzione all'invadenza del narratore e un'altra fonte, oltre a Fornari, potrebbe essere rintracciata nelle *Osservazioni* di Alberto Lavezuola sui prestiti ariosteschi, in cui la scelta delle digressioni ariostesche indirizzate al pubblico viene giustificata con l'affiliazione ai poeti antichi, in questo caso Claudiano. Harington aveva avuto la possibilità di leggerle dall'edizione De Franceschi del 1584 che aveva sicuramente visionato e a cui si era ispirato per le illustrazioni, senza però riuscire a replicarle precisamente data la loro complessità.

Il traduttore inglese non sfrutta l'edizione De Franceschi del 1584 solo per le *Osservazioni* e per le immagini, ma anche per una strategia che aiuta il lettore a non smarrirsi

---

<sup>13</sup> L. Ariosto, *Orlando Furioso in English Heroical verse, by John Harington*, London, Richard Field, 1591. Cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, cit., pp. 241-287 e J. E. Everson, *Letto*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 199-224.

nei luoghi di interruzione, presente anche in tante altre edizioni a partire da Valgrisi 1556, quella delle note marginali, che forniscono indicazioni sul punto in cui veniva ripresa la storia interrotta. Se da una parte questo risolveva il problema, fornendo un filo di Arianna per non smarrirsi nel labirinto ariostesco, dall'altra poteva spingere a fare troppi salti, rappresentando un elemento di disturbo. Harington, consapevole della negatività delle brusche e molteplici interruzioni ariostesche, grazie anche alle riflessioni di Fornari, non direttamente però dalla sua *Apologia* in quanto non vi è menzionato, e ancora all'*Arte poetica* (1563) di Minturno e a *Della nuova poesia o vero delle difese del Furioso* (1589) di Malatesta, pensa di rimediare con la riduzione e l'attenuazione di questo strappo violento, facendo coincidere l'interruzione della storia con la fine della strofa: è costretto, quindi, anche ad anticipare per non far slittare il finale sospeso della storia nei versi dell'ottava successiva. Gli stacchi, con il conseguente distanziamento dal contenuto narrativo, potevano destabilizzare il lettore e renderlo consapevole della natura fittizia del poema, frutto dell'immaginazione del poeta che manipola la materia a suo piacimento. Il traduttore, allora, si impegna nel garantire dei luoghi di passaggio meno violenti, meno repentini ed elimina tutti quei dettagli nelle transizioni che rivelano la finzione narrativa, così da evitare di produrre in chi legge un distacco compiaciuto.

Se sceglie di modificare gli stacchi interni, non ha invece dubbi sui proemi (anche questi considerati elementi disgreganti da parte dei critici del poema) da cui poter estrarre sentenze morali utili per le sue "Moralls", ma non ritenendo opportune tutte le intrusioni, decide di preterire o modificare gli elementi considerati inopportuni. Rispetto ai critici difensori del poema ariostesco, ha un'arma in più: grazie alla traduzione, infatti, può alterare le parti del testo più problematiche e facilmente contestabili. La traduzione è volta a fare del poema un'opera didattica convenzionale. L'allegorizzazione, nella rubrica "Allegorie", che è un'interpretazione simbolica degli episodi in cui il meraviglioso eccede, e le letture morali, nella rubrica "Morall" posta prima del commento, che offrono dei precetti morali estratti dalle azioni dei personaggi, sono rispondenti a questa volontà. Harington ricava le letture morali di un determinato canto dalle sentenze che l'Ariosto includeva nel proemio. Le allegorizzazioni, invece, si distinguono dalle moralizzazioni in quanto pensate solo per eludere il problema del fantastico: come già sottolineato precedentemente, Harington non è tanto preoccupato che il meraviglioso ariostesco possa risultare non conforme al principio aristotelico di verosimiglianza, ma sicuramente vuole evitare che gli elementi favolosi permettano di corroborare l'idea della poesia come creatrice di menzogne. L'allegoresi permette di razionalizzare e piegare il fantastico ad un uso allegorico-morale. Ciò che non è credibile – se ci si limita al significato letterale dell'episodio –, può esserlo se si va oltre la lettera, se vi si attribuisce un significato altro, se diviene simbolo di

altro. Le allegorizzazioni provano che il meraviglioso è utile sia perché ridesta l'attenzione del lettore, sia perché agisce sulla sua coscienza, rispondendo così a un duplice fine, ludico ed edificante-morale. Se il traduttore non agisce troppo sugli eventi fantastici che va ad allegorizzare, agisce però sulla loro presentazione. Vengono soppresse le intenzioni ironiche di Ariosto in quanto ritenute non rispondenti alla concezione di poema eroico moderno.<sup>14</sup> La traduzione in inglese doveva essere attenta a non ostacolare o a rendere problematica la successiva allegorizzazione: non poteva permettere che uno spirito canzonatorio aleggiasse sugli episodi fantastici perché avrebbe inficiato poi la natura seria delle interpretazioni allegoriche. Gli episodi non devono risultare di natura anfibologica: vengono infatti giustificati come verità del passato o comunque per l'opinione popolare. Harington ricorre poi, talvolta, come avevano fatto lo stesso Ariosto e Boiardo, a Turpino per dimostrare la credibilità e storicità di qualche evento. L'effetto che si viene a creare in Ariosto e Boiardo è sicuramente contrario a quello che ci si aspetterebbe: i due autori invocano l'autorità di Turpino così da far sembrare ancora più fittizie tali storie. Harington, invece, vi ricorre con un intento serio, con lo stesso spirito di Fornari che considerava Turpino, strumento sicuro per "certificare" la verità. L'atteggiamento derisorio del narratore del *Furioso*, il cui tono, come sottolinea Maria Cristina Cabani, «velato di ironia e studiatamente ambiguo, non rappresenta mai una guida sicura, ma costituisce un'ulteriore fonte d'incertezza, costringendo il narratore a chiedersi se chi parla sia "serio" o giochi su sottintesi e significati secondi»,<sup>15</sup> deve essere neutralizzato.

L'atteggiamento di Harington è sicuramente molto diverso rispetto ai critici neoaristotelici, ad esempio da quello di Filippo Sassetti<sup>16</sup> nel suo *Discorso contro l'Ariosto*, che non solo non avevano accettato l'eccesso di meraviglioso nel poema ariostesco, ma che addirittura reputavano impraticabile anche un'interpretazione allegorica.

Dobbiamo, invece, considerare il contesto in cui scriveva il traduttore inglese: deve avvicinarsi al lettore elisabettiano, deve abbattere il muro tra il mondo dei lettori e quello della finzione ariostesca, deve assicurare una certa "pertinenza morale" tra la realtà del lettore e quella rappresentata nel poema. La moralizzazione di Harington, noncurante della vena comica che pervade il testo e del significato letterale degli episodi, permette di rendere l'opera

---

<sup>14</sup> Per l'aspetto di Ariosto e l'ironia della finzione vd. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, cit.; C. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014; G. Forni, *Ariosto e l'ironia* (2006), in Id., *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 2012, pp. 77-93; G. Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies», 69, 2, 2014, pp. 189-203 e da ultimo il recentissimo saggio di S. Jossa, *Ironia*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 177-197.

<sup>15</sup> M.C. Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», 37, 3, 2008, p. 15.

<sup>16</sup> Cfr. M. Rossi, *Un letterato e mercante fiorentino del secolo 16. Filippo Sassetti*, Città di Castello, Lapi, 1899.



convenzionale, facilmente assimilabile, conforme a una certa etica. Grazie all'addomesticamento-allegorizzazione realizzato attraverso i paratesti, pratica comune a tanti commentatori italiani, attraverso un commento morale che priva fattivamente il testo dei suoi significati ambigui, dell'intrusione del narratore che giocava con il lettore e con la sua opera, svelandone la natura artificiosa, l'opera viene stabilizzata, normalizzata e si fa strumento morale. D'altronde il poema eroico doveva rispondere a questa funzione esemplare ed edificante.

Questa revisione, nonostante sortisca l'effetto di snaturare il carattere del poema, rende l'opera "accettabile" per i lettori dell'epoca elisabettiana e sancisce il suo status di classico moderno. Bisogna considerare, inoltre, che l'inglese subisce un processo di «sanctification»: lingua della «spiritual edification» rispetto al «Romish Latin», considerato «repugnant to God and his word»,<sup>17</sup> diviene una lingua che gioca un ruolo importante nella conversione nazionale dal Cattolicesimo al Protestantismo, mezzo fondamentale per i poeti moderni che contribuiscono alla "creazione" di una nazione e di una letteratura nazionale. La traduzione inglese (e in una "veste protestante") dell'*Orlando furioso* matura in un clima politico, religioso che avverte il bisogno di un'epica inglese nazionale come *Faerie Queene* di Spenser. Grazie a Harington leggere l'*Orlando furioso* diviene un po' come leggere la Bibbia: diversi elementi paratestuali – materiale introduttivo, glosse marginali, "Moralls", "Allegories" – forniscono una guida esegetica al lettore e incoraggiano un cambiamento, una conversione morale e spirituale:

[...] sir John Harington's translation of *Orlando Furioso* gained legitimacy by creating a reading experience that was similar to reading the Bible. Like early modern English Bibles, especially the Geneva Bible, it uses paratextual materials – in Harington, prefatory material, marginal glosses, "Moralls" and "Allegories" – in order to guide readers' interpretations and foster moral and spiritual transformation of the reader.<sup>18</sup>

Le ragioni soggiacenti alla traduzione sono da inserire all'interno di un discorso più ampio, quello portato avanti dalla riforma protestante sulla traduzione della Bibbia e sulla necessità per i laici di leggere le *Scritture* nonostante la limitata alfabetizzazione. Come la lettura della Bibbia è ritenuta necessaria a una conversione spirituale, così la lettura

---

<sup>17</sup> D. A. Britton, *Becoming Christian. Race, Reformation, and Early Modern English Romance*, Fordham University Press, 2014, p. 92.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

dell'*Orlando furioso* cerca di agire sulla spiritualità dei lettori e di convertirli. Ed è la traduzione stessa a dover essere considerata «a convert»:

The formerly infidel text, a repugnant Romish romance, is transformed into a English Protestant poem. Harington thus likens the translation and allegorizing of *Orlando furioso* to religious conversion.<sup>19</sup>

Questo esempio è un ulteriore indice di questa urgenza morale, di questo bisogno di rendere facilmente assimilabile il testo a livello etico. Per divenire un classico bisogna che l'opera subisca un processo di stabilizzazione: l'affiliazione e la riscrittura "addomesticata" riducono la complessità dell'opera, le viene fornita una carta d'identità che la identifica precisamente e vengono disambiguati eventi, storie, oggetti, personaggi ancipiti.

#### 2.1.2 Ludovico Dolce: l'Ariosto filosofo e teologo. L'*Apologia* e il *Discorso*.

A difendere le «Rime di così elegante e giudizioso Poeta» ricordiamo Ludovico Dolce,<sup>20</sup> tra i primi (se non proprio il primo) difensori e imitatori del *Furioso*. "Dipingerà", infatti, il ritratto di un Ariosto "filosofo" e "teologo", addirittura messo a confronto con l'"autorità morale" incarnata da Dante. L'Ariosto morale non è disgiunto dall'Ariosto visuale: l'abilità ariostesca di presentare quasi in forma visiva gli episodi, permette al lettore di visualizzare il modello di vita da seguire e quello da evitare. Alcune considerazioni di Ludovico Dolce, presenti in due discorsi aggiunti a due edizioni del *Furioso*, l'*Apologia contro i detrattori dell'Ariosto. Apologia di M. Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia*,<sup>21</sup> presente nell'edizione del *Furioso* del 1535, pubblicata da Mapheo Pasini e Francesco Bindoni e il *Discorso sopra al Furioso*, presente in *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, corretto e dichiarato da M. Lodovico Dolce, con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, Varisco, 1568, permetteranno proprio di delineare un Ariosto in cui si fondono un'anima da pittore e una da "filosofo".

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Per Ludovico Dolce cfr. almeno R. H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997; C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, cit.; P. Marini e P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2016 e F. Ferretti, *Generi*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 99-128.

<sup>21</sup> L. Dolce, *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia* (in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1535, cc. II1r-II6r), in G. Pedullà, *Ludovico Ariosto*, cit., pp. 953-961; il testo è stato pubblicato anche da F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., pp. 32-34, ma non integralmente.

L'*Apologia* di Dolce, inoltre, è la più antica difesa a non essere dettata dalla volontà di contrastare le critiche neoaristoteliche, ma anticipa tanti dei punti problematici che verranno ripresi all'interno dell'aspro dibattito letterario. Sberlati, infatti, ne ribadisce l'importanza in quanto quasi punto d'avvio di un lungo percorso critico che interessa tutto il Cinquecento, sia a livello teorico che ideologico:

L'*Apologia* è il primo atto di un percorso critico che diverrà nel corso del Cinquecento assolutamente prioritario non solo dal punto di vista teorico, ma anche e soprattutto sul piano delle ideologie collettive e dei gusti di due civiltà, quella rinascimentale e quella controriformistica, tanto vicine nei tempi quanto distanti negli spazi simbolici. È una polemica assai forte già alla metà degli anni Trenta, che esprime il manifestarsi di un'insoddisfazione nella lettura del *Furioso*, la cui eco risuonerà con forza per tutto il Cinquecento. Nel processo di trasformazione e di rinnovamento del canone estetico elaborato dall'età post-conciliare, le critiche degli specialisti ad Ariosto punteranno a sottolineare l'inasprito rifiuto delle imperfezioni letterarie e soprattutto il pericolo che la sua emulazione blocchi lo sviluppo delle nuove possibilità normative.<sup>22</sup>

Già negli anni Trenta, quindi, i diffamatori del poema ariostesco avevano criticato vari aspetti del poema. Nell'*Apologia* vengono ricordate le principali accuse: quella del titolo (come abbiamo già ricordato, per molti il titolo più coerente avrebbe dovuto contenere il nome di Ruggiero, personaggio principale, capostipite della Casa d'Este insieme all'amata Bradamante, e non quello di Orlando), il mancato rispetto della «buona e regolata lingua volgare», a causa dell'introduzione di molti vocaboli lombardi, non usati da Petrarca, un verso «troppo gonfio e aspero», l'aggiunta di nuovi canti, di minor qualità rispetto ai precedenti.

Dolce confuta queste affermazioni e giustifica il poema dal punto di vista linguistico, retorico e morale, facendo riferimento agli insegnamenti di Orazio o rintracciando dei parallelismi tra le calunnie mosse ad Ariosto, come quella di essere un semplice imitatore, scevro di ingegno, e quelle mosse a Virgilio dai suoi contemporanei.

Interessanti le strategie attuate da Dolce per la difesa del titolo in quanto ne fa una questione morale: innanzitutto sottolinea che si tratta di una scelta quasi obbligata poiché risponde a un principio di coerenza dato che il poema è la continuazione dell'*Orlando innamorato* e poi si sofferma sul ruolo allegorico della storia di Orlando, un'indagine sugli effetti nefasti dell'amore, quello di un cavaliere dimentico del proprio dovere, del proprio ruolo

---

<sup>22</sup> F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 31.

perché decide di *rincorrere* la donna amata. Il titolo funge in sostanza da monito, serve per trasmettere un insegnamento importante:

[...] sotto a questo esempio alegoricamente invitando ciascuno a non si lassar troppo nei lacci d'Amore invecchire; perché, come vuole inferir, il più delle volte levandone egli l'intelletto a simile fine ne conduce dove poi invano se la grazia di sopra non si adopera (da lui per Astolfo sagliente in cielo intesa) possiamo aspettar di guarire dalla pazzia.<sup>23</sup>

E inserisce la storia nella tradizione biblica, attraverso una sorta di parallelismo con l'esempio di Sansone e Salomone. Proprio questa vicinanza a esempi biblici avrebbe dovuto, come sottolineato anche nel *Discorso*, sottrarlo da qualsiasi accusa. Nel *Discorso*, inoltre, la scelta di mettere in discussione le qualità attribuite dalla tradizione letteraria a Orlando, ritratto come un cavaliere e un uomo virtuoso, viene giustificata ricordando che Virgilio, nella costruzione del personaggio di Didone, si distacca dai modelli precedenti.

Ariosto e Virgilio erano entrambi accusati di aver imitato/rubato elementi da altre opere. Virgilio, definito «rubator d'Omero», spiega quanto in verità sia difficile riuscire in una buona e vera imitazione, che non consiste semplicemente nel copiare pedissequamente, nell'utilizzare elementi altrui, ma nel *riutilizzarli* donando loro una nuova vita e facendoli propri:

[...] e perciò che è di bisogno che quello che tu d'imitar tenti, paia vie' più tosto illustrato che imitato: quel soggetto o sentenza che tu rubi ad alcuno, fa di mestieri che lo sappi cangiar e tramutar in tal guisa che paia proprio tuo e non tolto d'altrui, non altrimenti che faccia il ladro in un drappo da lui involato, al quale egli astutamente rimoverà qualche parte, e andrà variandonela con tanta sottilità, ch'l drappo non si dimostrerà più esser quello ancora che egli vi ritenesse alcuna similitudine; facendo ultimamente come fanno le api, le quali vanno depredando diversi fiori, e di quelli ne partoriscono il mele.<sup>24</sup>

E per Dolce Ariosto eccelle in quest'arte:

[...] felicemente a' nostri di l'Ariosto, il quale, sì come Virgilio da Omero e d'altri, così egli da Virgilio ha rubato non pure una sol cosa, e con leggiadria accommodatola a l'uso suo, ma infinite, e in molti luoghi le sentenzie intiere e le comparazioni, quelle nondimeno con tanto ingegno e destrezza levando, e raccogliendo insieme che si possono in questa lingua chiamar veramente illustrate, e paiono proprio sue.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> L. Dolce, *Apologia contro i detrattori dell'Ariosto*, 1535 [trascrizione], in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., pp. 955-956.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 959.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Non deve essere casuale la scelta del termine «illustrare». In Dolce viene evidenziata questa capacità dell'Ariosto di ricreare in forma visiva, di illustrare, di illuminare un concetto, una sentenza attraverso la scrittura, una scrittura che riesce a dilettere e a giovare allo stesso tempo e di cui non si è mai sazi:

Egli giova e diletta parimenti, quando move a tristezza, quando a riso l'animo dell'ascoltante, ora col suono dell'arme lo spaventa e inaspera, e ora con la descrizione di qualche piacevole amore lo indolcisce ricreandolo, e l'una estremità con l'altra non senza il suo mezzo temperando, e il soggetto variando, con sì mirabile artificio, che ogni cosa da per sé e tutte insieme, ci invaghiscono al leggere, né ci apportano sazieta.<sup>26</sup>

Nelle descrizioni Ariosto è abilissimo e in tanta diversità riesce a serbare sempre il decoro:

Quivi monti, selve, fiumi, fonti, laghi, mari, diverse città, castelli, e vari costumi d'uomini sono mirabilmente, né è per questo che in tanta diversità ogni cosa non serbi il suo decoro, il che quanto sia difficoltà ad esquire, coloro lo sanno che ne fan pericolo.<sup>27</sup>

Il poeta ha saputo raccogliere, mettere insieme «tutto quello, che da per sé il Comico, quello che il Tragico, quello che lo scrittore de' Satyre a' nostro utile ed esempio può dimostrarci»<sup>28</sup> e lo ha fatto con una tale eleganza, leggiadria che «niente è in se stesso discordante, niente mostruoso, ma ogni cosa risulta in un corpo solo, e in tutte parti corrispondente».<sup>29</sup> La grande varietà che caratterizza il poema si risolve in unità.

La grande bellezza dell'opera si manifesta nell'atto di lettura: il lettore sembra quasi assistere alla parola che si separa dalla pagina per animarsi e farsi *imago*.

Egli è ingenuo nelle invenzioni, nelle disposizioni ordinato, puro e terso nel verso, dolce ed elegante nella lingua, grave nelle sententie, mirabilissimo finalmente a dipignerti una cosa dinanzi gli occhi, in tanto che il più delle volte mi par non di legger, ma di veder manifestamente quello di che egli tratta.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 960-61.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 961.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

La capacità di Ariosto di unire arte e ingegno ha portato alla creazione di un poema ricco, complesso, profondo. Nel *Discorso* ci si sofferma sull'importanza della filosofia morale, celata sotto il velo della favole, di cui è permeato il poema. Quest'ultimo è così visto come uno strumento per rendere visibile il destino che spetta all'uomo che vive nell'errore, perseguendo falsi valori e quello che spetta all'uomo che conduce, al contrario, una vita secondo principi autentici come bontà, giustizia, cortesia, sofferenza, magnanimità, pietà, culto di Dio. Ariosto, che per Dolce superava Aristotele nel trattare la "Moral Filosofia", indossa diverse vesti e tra queste ci sono sicuramente quelle del filosofo e del teologo:

Né è da credere, che Aristotele tratti meglio la Moral Filosofia di quello che l'Ariosto fa sotto diversi veli e coprimenti di favole, quando mostrandoci a qual tristo fine conduce l'uomo la malvagità, il tradimento, la temerità, il soverchio ardore della giovinezza, l'avarizia, il dispregiamento della religione, l'odio, la crudeltà, e somiglianti cose. E, all'incontro, come la bontà, la giustizia, la sofferenza, la magnanimità, la cortesia, la pietà, il puro zelo del culto Divino, e 'l vero valore, lo ritragga salvo d'ogni disturbo: dalle guerre lo ponga alla pace, e dai cordogli a quiete e tranquilla vita. Ci dipinge quasi infiniti particolari che si scoprono nelle allegorie. E nel vero l'Ariosto si è dimostro, in questo suo miracoloso poema, esser non men filosofo, che teologo: oltre a ciò astrologo, e cosmografo, e oratore, e avere avuto cognizione de qualunque cosa.<sup>31</sup>

La giustificazione di un Ariosto teologo e filosofo non può non avvenire che attraverso il paragone con il poeta filosofo, teologo per eccellenza, Dante. Dolce giustifica la scelta ariostesca della divisione in canti, teoricamente reputata non appropriata per il poema eroico, instaurando un parallelismo con il poema dantesco, luogo che raccoglie differenti dottrine filosofiche e teologia cristiana.

Degne di nota le parole usate da Dolce per descrivere la forza "visiva" della scrittura ariostesca: «[Ariosto] Ci dipinge quasi infiniti particolari». L'abilità ariostesca di descrivere con tal dovizia di particolari, con tale pittoricità, con tale efficacia visiva è sicuramente agevolata dalle profonde conoscenze di Ariosto in diversi campi del sapere («l'Ariosto si è dimostro [...] avere avuto cognizione de qualunque cosa»)<sup>32</sup> Questa icasticità narrativa rende storie e personaggi assimilabili a quadri e ne abbiamo di nuovo una conferma analizzando le scelte lessicali di Dolce. L'arte del narrare di Ariosto è commentata all'insegna della vista: ci parla di un poeta attento ai particolari, ai dettagli («Chi mostrò meglio il furore e la orribilità

---

<sup>31</sup> Id., *Discorso sopra il Furioso*, Venezia, Varisco, 1568, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1209.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

delle arme? Chi dipinse con più sapere una sfortuna di mare? Certo niuno.»),<sup>33</sup> maestro nell'uso del colore, nell'arte dell'ornare:

Spiegando il nostro Poeta, questa così varia, così vaga, così dilettevole, e così dotta invenzione, e vestendola con istupor de chi legge di tutti quei colori e adornamenti, che convengono alle materie e alle cose, la ornò ancora di bellissime comparazioni [...] <sup>34</sup>

Abbiamo, quindi, un Ariosto che sa vestire in maniera attraente il proprio poema, con i giusti colori e ornamenti che suscitano l'interesse del lettore a partire da un coinvolgimento esterno, quello che interessa la vista. Ma Dolce non dimentica che tale coinvolgimento esterno mira a raggiungerne uno più profondo, quello della coscienza. Secondo la nostra lettura dei testi di Dolce, l'autore ci invita a non dimenticare che l'attrazione immediata, che potremmo definire più superficiale, è sempre funzionale a uno scopo più alto: alle parole «ci dipinge quasi infiniti particolari» fa seguire, infatti, le parole «che si scoprono nelle allegorie», a sottolineare il valore allegorico-morale delle belle e elaborate descrizioni del poema. Viene, dunque, riconosciuta la preminenza morale del poema.

### 2.1.3 La diatriba Giral-di-Pigna: il *Furioso* come classico moderno o come “postclassico”?

Implicazioni morali.

Anche la difesa dell'Ariosto di Giovan Battista Giral-di Cinzio esula dalla schematizzazione che vede su fronti opposti neoaristotelici, che sottolineano la discrepanza dalle prescrizioni aristoteliche, e difensori del poema ariostesco che invece riconoscono una conformità ai modelli antichi. La sua opera può essere vista, in effetti, come un segnale importante della crisi dell'ortodossia classicista. Il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), fa del poema dell'Ariosto, che si distingue dall'*epos* antico, che non è dipendente dalle regole della *Poetica*, un manifesto del nuovo “romanzo cavalleresco” moderno. Il poema ariostesco è quindi assunto a icona della modernità che si traduce in letteratura nella forma romanzesca. Stefano Jossa, commentando le riflessioni di Giral-di Cinzio, ci fa notare:

“Romanzesco” ed eroico sono dunque due forme storiche dello stesso genere: il romanzo altro non è che la trasformazione delle composizioni

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibidem.*

eroiche dell'età classica. Il genere è uno solo, l'«eroico», che si distingue in due forme storiche legate da un rapporto non solo di successione, ma soprattutto di continuità [...]<sup>35</sup>

La struttura del romanzo, però, è diversa da quella dell'epica classica:

Le caratteristiche strutturali del romanzo sono tuttavia in gran parte diverse da quelle dell'epica classica: prima di tutto i poeti moderni hanno l'abitudine di rivolgersi al pubblico, a differenza di Virgilio e Omero, che sono «narratori da sé»; in secondo luogo il poema moderno mette in scena «molte azioni di molti», mentre Virgilio e Omero hanno rappresentato «una sola azione di un uomo solo»; in terzo luogo il «modo di legare» dei romanzi è diverso da quello eroico dei Greci e dei Latini, perché questi ultimi procedono «con continua narrazione», mentre gli scrittori di romanzi interrompono il racconto sia con i proemi sia con la tecnica della sospensione e della ripresa.<sup>36</sup>

Parlare del *Discorso intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* di Giraldo Cinzio implica anche trattare *I romanzi* di Giovan Battista Pigna, due opere sullo stesso soggetto, pubblicate quasi contemporaneamente nel 1554, entrambe a Venezia, la prima presso Gabriel Giolito de' Ferrari e la seconda presso Vincenzo Valgrisi. È una storia interessante di plagio<sup>37</sup> o presunto tale, che coinvolge un maestro e un allievo. Per dodici anni, probabilmente tra il 1542 e il 1554, infatti, Pigna era stato allievo di Giraldo allo studio di Ferrara e aveva seguito i corsi universitari del maestro sull'*Orlando furioso* tenuti tra il 1548 e il 1549. Il loro rapporto idilliaco subisce una brusca rottura proprio nel 1554, in seguito alla pubblicazione dei due trattati. I due autori si accusano reciprocamente di furto e plagio. Pigna sostiene di aver scritto, sette anni prima, un giudizio su vari romanzi che il maestro avrebbe tenuto con sé. Giraldo avrebbe attinto da questo, ma anche dalle discussioni letterarie che avvenivano abitualmente tra i due. La polemica tra i due è racchiusa nel *pamphlet* di Giraldo scritto come replica alle accuse di Pigna, contenente la lettera di Giraldo del 28 marzo 1554 in cui quest'ultimo si mostra dispiaciuto per le accuse ricevute e lo scambio epistolare sull'*Orlando furioso* che include la lettera da Lucca di Pigna a Giraldo Cinzio del 25 marzo 1548 in cui l'allievo chiede al maestro di difendere il poema ariostesco e la risposta del primo agosto dello stesso anno. Nella lettera del 1548 Pigna, dopo aver

---

<sup>35</sup> S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 25.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>37</sup> Cfr. C. Simiani, *La contesa tra il Giraldo e il Pigna*, estr. da *Contese letterarie nel '500*, Treviso, Turazza, 1904; G. Laini, *Polemiche letterarie del Cinquecento*, Mendrisio, Stucchi, 1944; S. Benedetti, *Accusa e mascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. G. Cinzio*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-261 e S. Jossa, *Giraldo e Pigna: una polemica in contesto*, in «Critica letteraria», 41, 2013, pp. 533-552.



enumerato le varie critiche che venivano rivolte al poema ariostesco (titolo inappropriato; non coerenza tra principio e fine; critica alla tecnica dell'*entrelacement*, alla eterogeneità degli argomenti, alle digressioni; non rispetto dell'unità di azione, scelta di un soggetto immorale, la storia di un cattivo esempio, quello di un uomo virtuoso e saggio che diviene pazzo e non una storia nobile ed esemplare come quella dei grandi dell'antichità come Virgilio e Omero), chiede al maestro di farsi carico di una difesa del *Furioso* così da poter essere usata come arma di difesa contro i calunniatori dell'Ariosto. Quest'ultimo accetta con una difesa dell'Ariosto in una lettera di risposta al Pigna e poi nel *Discorso* in cui viene rivendicato il diritto degli scrittori di "romanzi moderni" a distanziarsi e a non rispettare le leggi che governavano l'epica antica.

Nel suo trattato Pigna, che sostiene la non autenticità della propria lettera e la falsificazione della replica del destinatario, è sicuramente a conoscenza del *Discorso* (forse pubblicato o almeno già noto) mentre redige il proprio. Il maestro, invece, non menziona l'opera del suo allievo. Se, quindi, si potrebbe asserire l'antioriorità cronologica dell'opera del primo, non si può comunque dimostrare e attribuire con sicurezza, come ci ricorda Jossa, la priorità e proprietà intellettuale dell'opera.<sup>38</sup>

Le accuse di plagio che interessano i due trattati da parte degli autori stessi ci inducono a pensare che i testi siano molto simili e che siano, in generale, da considerarsi quali difesa del *Furioso* e giustificazioni al "romanzo" moderno. Queste due forme di legittimazione, invece, non sono totalmente assimilabili, soprattutto per quanto riguarda le intenzioni dell'autore e le argomentazioni usate come dimostrazione. Ci sono delle sottili sfumature nell'approccio alla difesa dell'opera ariostesca che sono fondamentali per capire i due trattati. Mentre Pigna è interessato a difendere più l'opera di Ariosto che il genere del romanzo cavalleresco, Giraldi attua una difesa del *Furioso* come emblema del "romanzo" in generale.

Ed è differente non solo lo scopo, ma anche la strategia di difesa: Pigna mira a una difesa dell'Ariosto dall'accusa di non conformarsi ai modelli classici dimostrandola infondata data la relazione che evidenzia tra Ariosto e gli epici classici; Giraldi, invece, lo difende dalla medesima accusa semplicemente riconoscendola, ma attribuendole un significato importante, considerandola come marca distintiva dell'appartenenza dell'opera alla modernità. Le differenze che caratterizzavano un romanzo come quello dell'Ariosto divenivano anche un fatto giustificabile sul piano storico. L'autore del *Discorso* sostiene che la lingua italiana non derivi da quella greca come quella latina, ma dalle lingue romanze. Come Virgilio aveva imitato e oltrepassato Omero, così i poeti italiani dovevano rivolgersi all'imitazione dei poeti in lingua

---

<sup>38</sup> S. Jossa, *Giraldi e Pigna: una polemica in contesto*, cit., pp. 535.

romanza, quindi agli autori di romanzi francesi, provenzali e spagnoli. E non era possibile pensare ad un Ariosto vicino allo stile poetico di Virgilio, in quanto ci si sarebbe trovati a fare una non corretta valutazione del costume. La visione del mondo e della vita e il pubblico dei tempi di Virgilio non erano quelli di Ariosto e degli altri scrittori italiani di romanzi. Lo scrittore ammette la veridicità delle accuse mosse all'Ariosto, ma le sfrutta per dimostrare la quasi naturale e inevitabile differenza del romanzo ariostesco rispetto all'epica antica. L'autore del *Furioso* non ha rispettato le norme poetiche antiche, come, ad esempio, quella dell'unità d'azione, in favore di altre scelte, come quella dell'intreccio multiplo, appunto perché i modelli di riferimento sono i romanzi "moderni" (romanzi, appunto) e non l'epica greca e latina. Doveva essere stabilito un nuovo metro di giudizio per l'Ariosto che prendesse in considerazione le norme del nuovo genere. Il poema sarebbe così risultato non "eccezionale", ma "tradizionale" nel senso di conformità alle scelte formali adottate solitamente nelle altre opere romanzesche. Quest'ultimo non deve essere perfetto, almeno secondo i canoni dell'epica classica, appunto perché va inserito nel nuovo filone dei romanzi della modernità.<sup>39</sup> L'Ariosto ha raggiunto vette elevatissime in poesia, ma non è detto che il suo poema non possa ammettere delle piccole imperfezioni, imperfezioni che non riescono assolutamente a oscurarne la grandezza:

Che se nell'Ariosto si ritrova qualche cosa (come ve se ne trovano, ché non voglio negare il vero) che non sia giunta a quella ultima finezza a che poteva aggiungere, sono nondimeno (come dice Aristotile di Omero) tanti i lumi delle sue virtù, e tanto splendore rendono, che ne rimangono anco illuminate quelle particelle che da sé non sono così chiare.<sup>40</sup>

Due sono gli elementi che spiccano in questa citazione, uno relativo al campo semantico del contrasto chiaro-scuro, uno direttamente connesso all'efficacia morale dell'opera. Saranno analizzati entrambi gli aspetti, soprattutto la parte del trattato di Giraldi che interessa il ruolo del poeta – un ruolo morale – e i tratti che lo distinguono dal filosofo, la cui funzione sembrerebbe essere la medesima. Questa parte è particolarmente significativa per il nostro discorso: nel trattato la grande efficacia visiva dei versi del *Furioso* viene vista come qualità essenziale del poeta "censore" dei vizi e auspice, promotore di una vita virtuosa. Un'*ars*

---

<sup>39</sup> Cfr. S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

<sup>40</sup> G. G. Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano, 1973, pp. 63-64. Cfr. anche Id., *Discorso dei romanzi*, a cura di L. Benedetti, G. Monorchio, E. Musacchio, Bologna, Millennium, 1999; e Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. i 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

*narrandi* attraente a livello visivo è messa al servizio della filosofia morale. Il poeta ha un ruolo fondamentale in quanto portatore di un messaggio morale e la sua sfida è quella di trasmetterlo con efficacia: lodando le virtù e biasimando i vizi deve indurre il ricevente a disprezzare le azioni abiette e a seguire una vita proba e onesta. Il poeta, per suscitare l'interesse di chi legge e colpire la sua sensibilità, deve accompagnare, secondo Gibaldi, che si rifà alla formula oraziana, «l'utile e l'honesto col diletto dicevole». È proprio questa caratteristica che distingue il poeta dal filosofo: la differenza non è nel soggetto da trattare, ma nel modo in cui viene affrontata la materia. La strategia adottata dal poeta sortisce un effetto positivo: permette infatti a tutti di beneficiare dell'insegnamento veicolato dal poeta, sebbene possiamo distinguere due forme diverse di fruizione: quella del lettore dotto e intelligente che ha coscienza del messaggio celato dietro le parole e quella del lettore meno consapevole che si pone di fronte al testo con un atteggiamento più superficiale, ma che riesce a recepire il messaggio quasi inconsciamente:

E questo aggiungere il piacere coll'utile ha paruto di tanta importanza a coloro i quali hanno conosciuto il meglio delle cose humane ed hanno detto che di più giovamento è il poeta che non è il filosofo, perché ancora che questi con più gravità maneggi le materie gravi ed eccellenti, tratta nondimeno il poeta le medesime con piacere, per l'artificio ch'egli usa, giova e diletta e porge utile non pure a coloro che son capaci di conoscere i sentimenti ascosi sotto le fizioni, ma anco agli altri che non sono così atti alla profonda intelligenza, perché quella fizione fa diletto a chi legge e gli desta nell'animo insieme con quel piacere, qualche spirito di virtù che il fa desto alla loda ed a fuggire i vizj.<sup>41</sup>

Gibaldi Cinzio sottolinea, inoltre, come alla pratica di lodare le virtù e di condannare i vizi dedichino molto più spazio nelle loro opere gli scrittori de' romanzi della lingua nostra, soprattutto per quanto riguarda l'epoca a loro contemporanea, che gli "heroici" greci e latini. Tra gli esempi citati ci sono Dante, Petrarca e Ariosto:

E in questo istesso modo è anco riuscito grande e magnifico l'Ariosto, come è anco riuscito grande nel traporre nell'opera sua cose avvenute fuori del suo primo intento, le quali hanno aggiunta maravigliosa vaghezza al suo componimento. [...] E in queste parti è più simile a Ovidio [...]<sup>42</sup>

Il paragone con Ovidio è una costante che ritroviamo in molti critici e commentatori del *Furioso*. E di nuovo è l'autore delle *Metamorfosi* a salvare Ariosto: molti critici reputavano la presenza delle digressioni all'interno del poema eccessiva. Qui, invece, è considerata cosa

---

<sup>41</sup> Id., *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, cit., p. 275.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 78-79.

naturale, “costume” degli scrittori di romanzi («E quivi è da por mente che in queste digressioni, che contengono giostre, tornei, amore, bellezze, passioni dell’animo, campo, edifici e simili altre cose, è molto più largo lo scrittore dei romanzi che non è stato né Vergilio, né Omero»)<sup>43</sup> ed è da considerare un elemento coadiuvante alla resa piacevole del messaggio.

Quest’ultimo, oltre a essere piacevole, deve rispondere anche al principio di verosimiglianza e, a tal fine, il poeta lo deve comporre in modo che passi anche visivamente, «quasi che egli voglia formare una viva immagine»,<sup>44</sup> rendendo “visibili” agli occhi del lettore le azioni degne di lode:

Si chiamò nondimeno il soggetto della composizione favola, perché egli non la tratta com’è, ma come dovrebbe essere, e così altera l’istoria et fa divenire la materia favolosa, con maggiore utili, però che se veramente la cosa fosse trattata, ed è necessario il fingere et il favoleggiare, in voler porre una idea [...]<sup>45</sup>

Abbiamo, dunque, potuto constatare il rilievo dato al fine morale della poesia. Il tratto discriminante del poeta è il saper trasmettere un messaggio grave, incarico anche del filosofo, arrecando però piacevolezza, catturando l’attenzione del lettore con un messaggio che lo coinvolga anche sul piano visivo.

In questo è maestro Ariosto, così efficace nel narrare da riuscire ad aprire un varco comunicativo multisensoriale tra il fruitore e l’opera: il lettore sembra avere sotto agli occhi le storie che legge e sembra sentire i rumori così finemente descritti. Questo ci viene spiegato da Giraldo Cinzio nella lettera del primo agosto del 1548 *Risposta di Giovan Battista Giraldo a Messer Giovambattista Pigna*:

Nelle comparazioni non pur agguaglia, ma di gran lunga avanza quanti mai scrissero in ogni lingua. Le battaglie e i fatti d’arme son con tanta efficacia posti sotto gli occhi di chi legge, che par che s’odano i suoni delle trombe, si senta lo annitrire dei cavalli, si veggia nelle ordinanze il tremolar delle bandiere, si sentano i tamburi, si veggano i capitani condurre le genti in bell’ordine, metterle in battaglia, e disporle tutte ai luoghi loro; poscia vi si scorgono così chiari i conflitti, che vi si vede il menar delle mani, uscire il sangue delle ferite, vi s’odono le grida dei soldati, vi si veggono le morti, vi si conoscono le vittorie, i trionfi dei vincitori, i pianti dei perdenti; e finalmente tutto quello che si conviene alle imprese eroiche in lui si vede meraviglioso.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>46</sup> *Id.*, *Risposta di Giovan Battista Giraldo a Messer Giovambattista Pigna*, Ferrara, primo agosto 1548, in *Id.*, *Scritti critici*, cit., pp. 247-248.

Ariosto permette al lettore non semplicemente di leggere la storia, ma di vederla e di viverla e questo è anche da attribuire alla sua natura camaleontica:

Ma lasciando le altre sue virtù, le quali sono poco meno che infinite, che dobbiam noi dire di quella sua facil natura e perpetua felicità ch'egli ha in trattare ogni cosa che vuole. Certo mi pare di poter dire ch'egli sia come il camaleonte, che, come egli di quella cosa prende il colore alla quale si appoggia, così l'Ariosto ad ogni cosa che vuoi trattare adatti di maniera lo stile che paia che egli sia nato a scriver con loda in qualunque materia;<sup>47</sup>

Il coinvolgimento sensoriale non è fine a se stesso, ma rispondente a un intento più alto, quello morale. Il piacere non è tanto un fine, quanto un mezzo per accedere a uno scopo più nobile, “l'utile morale”.

Anche nella difesa di Pigna, emerge l'immagine di un Ariosto “pittore”. L'autore dei *Romanzi* considera il poeta consapevole dell'assenza nella poesia narrativa italiana di un autore che avesse eguagliato gli antichi e della condizione in cui vertevano le narrazioni romanzesche, un genere in cui nessuno in Italia si era ancora distinto veramente. L'autore del *Furioso* aveva preso come punto di riferimento la cultura francese e quella spagnola (secondo Pigna, infatti, il romanzo aveva avuto origine in Spagna e in Francia), vi aveva attinto delle «belle invenzioni» che aveva riusato e tramutato dando loro nuova vita con una maestria e *vaghezza* ineguagliabili.<sup>48</sup> In questa sua abilità di fondere gli elementi migliori di tutta la «romanzeria», è paragonato a una sorta di pittore, ottimo conoscitore dei colori:

E come di Platone si dice intorno al suo aver ridotto varie scienze d'Egitto all'ultimo compimento, così egli appunto le diverse pitture, da altri maestri ombreggiate, con tal arte colorito ha, che a i discendenti da noi più fatica alcuna sopra esse non ha da restare.<sup>49</sup>

Nonostante Pigna riconosca le differenze che intercorrono tra il romanzo, il cui soggetto è fantastico e la cui struttura è a intreccio multiplo, e l'*epos* classico, che tratta materia storica in un intreccio singolo, tende comunque a rintracciare delle somiglianze tra il romanzo e il modello classico. Sostiene, difatti, che dato che il romanzo narra le azioni eroiche di un eroe spesso principale e dato che il suo contenuto è esemplare, morale, anche se meraviglioso, ma comunque verosimile, è da affiancare e assimilare all'epica classica.

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>48</sup> Basti pensare a un'opera come quella di Pio Rajna, grande indagatore delle fonti “romanze” e in particolare “francesi” dell'*Orlando furioso*: Pio Rajna, *Le Fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.

<sup>49</sup> G. B. Pigna, *I Romanzi*, cit., p. 78. Sull'opera di Pigna cfr. S. Ritrovato, *I Romanzi di Giovan Battista Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno*, in «Studi e Problemi di critica testuale», 52, 1996, pp. 131-151.

Ritiene che l'*Orlando furioso* non sia da condannare dato che è conforme ai principi aristotelici: generalizzando la poetica aristotelica, riesce a dimostrare che il romanzo può conformarsi alle norme aristoteliche e che Ariosto le ha rispettate nella maggior parte dei casi. Inserisce, quindi, l'opera all'interno del filone dei poemi eroici antichi secondo una retorica difensiva basata sul parallelismo Ariosto – poeti epici antichi, poema ariostesco – *epos* classico, sottolineando, ad esempio, i punti che accomunavano la biografia di Ariosto e quella di Virgilio, la genesi del *Furioso* e quella dell'*Eneide*.

Tra gli elementi maggiormente rimproverati all'Ariosto dai suoi detrattori vi è l'eccesso di episodi fantastici e soprannaturali. Pigna giustifica l'Ariosto riportando casi simili nell'epica classica (*Odissea* e *Eneide*) e, soprattutto, moralizzando il *Furioso*, ricorrendo a una giustificazione allegorica di alcuni elementi del poema. Questo è un aspetto fondamentale per il discorso che si sta affrontando. Il significato "morale" che viene attribuito ad alcuni oggetti del poema illustrano meglio la lettura "morale" che vuole offrire dell'opera.

Viene spiegato, infatti, il significato di alcuni strumenti ripresi dall'antichità, conformi, di conseguenza, ai modelli antichi, che aiutano a riportar la vittoria. Il corno, lo scudo, l'anello, la lancia indicano diverse modalità di vittoria: si può vincere con "verità", con "inganno", con "discorso" o con i "danari".

- Corno:
  1. Terrore della morte (Pigna dice di averlo sentito dal maestro Vincenzo Maggio)
  2. Verità:

Dir medesimamente si può, che avendo avuto Astolfo questo corno da Logistilla che è la Virtù, che perciò il vero per lui dinotar si voglia, il quale all'apparir suo tutte le sofisticherie e le falsità in niente risolve.<sup>50</sup>

- Scudo:
  1. Inganno:

Contrapposto alla Verità è l'Inganno, il quale nello scudo diabolicamente lucido si raffigura, essendo egli tale che gli occhi di tutti coloro abbaglia che son senza anello, cioè senza Discorso, perciocché egli gli incantamenti, che sono errori, fa annullare in tal maniera che contra lui forza alcuna non hanno, e avendosi questo in dito vedesi quanto laida sia Alcina, che è il Vizio, e che tenuta era bellissima.<sup>51</sup>

- Anello:

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

1. Discorso (vedi sopra)
2. Tempo:

Egli, perché è ritondo, per lo tempo prender potrebbesi, col quale l'assuefazione ne nasce, che a poco a poco della ragione capaci ne fa; ed è la ragione, secondo alcuni, dall'un ventricolo del cuore causata in cui sono li spiriti più sottili che nell'altro.<sup>52</sup>

3. L'antivedere della prudenza. «Ora perché l'anello in un dito si pone ch'un nervo ha che infino al cuore si stende, verisimile cosa è ch'egli l'antivedere della prudenza dinoti».<sup>53</sup>

- Lancia:

1. Danari, i nervi della guerra.

Fin qui abbiamo tre modi di vincere: e con verità, e con inganno, e con discorso. È il quarto nella lancia, che, per esser d'oro e atterrare ognuno, par che dir voglia che i danari nel guerreggiare tanto importino che chi in esso largamente può spendere abbatta ogni cosa, e sono perciò chiamati i nervi della guerra.<sup>54</sup>

Abbiamo poi l'interpretazione di un celebre canto, il canto VII, in cui Ruggiero si lascia traviare, dimenticandosi di Bradamante, degli impegni verso re Carlo e del proprio valore, dalla "falsa" bellezza di Alcina che attira gli uomini nella sua trappola e li trasforma in animali, piante, fonti, così da evitare che si possano raccontare le abitudini della maga. Gli elementi principali presi in considerazione sono il cavallo alato, Logistilla, il falso palazzo e Alcina:

- Alcina: vita viziosa.
- Logistilla: vita virtuosa.
- Guardiani di Alcina: vizi palesati.

Ha per guardia Alcina uomini selvatici e disformi e sozzi e lordi, i quali col giovanetto cavaliere contrastano ma non perciò il pigliano, conciosia cosa che essi per li scoperti vizii si pigliano, e tali non ne vincono perciò che sotto specie di bene non ci appaiono, e niuno è che voglia male, essendo l'obietto della volontà il contrario del male.<sup>55</sup>

- Donzelle: vizi celati, non immediatamente riconoscibili: «Ma egli ingannato è vedendo le donzelle, che le Lascivie sono, che il bianco per lo nero ci mostrano».<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 91-92.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem.*

- Erifile: Disunione.

Erifile, che è nome tratto dalla scelerata moglie d'Amfiarao e che tanto vale quanto guerra d'amore: e questa è la Disunione, vera radice di tutti i mancamenti che il poeta le dà, tutti compresi nella lupa ch'ella senza freno cavalca, nel sabbioniccio vestimento, nella diversità de' colori dell'arme, e nella botta. Abbattuta costei, che l'amore quantunque disonesto suol impedire, ad Alcina è piana e aperta la via.<sup>57</sup>

- L'oro falso delle muraglie: il vizio che si traveste in virtù: «È tuttavia l'oro delle muraglie oltra misura splendido per esser falso, e perciò tale che il vizio dinota, il quale simile all'oro, cioè alla virtù, ci può a se stesso allettarne».<sup>58</sup>
- Trasformazione in animale: abbruttimento, regressione intellettuale come effetto della scelta dissoluta di seguire una vita viziosa.

Questa fata, perché gli amanti suoi alla fine in fiere converte, in piante e in sassi, chiaramente ci fa conoscere che il frutto che dalla dissoluzione si trae è di ragionevole venir come una bestia, e quasi dalla sola anima vegetativa dipendere, e, quel che è peggio è, ultimamente essere stupidissimo.<sup>59</sup>

- Strada verso Logistilla difficile da percorrere: placare l'avidità, non lasciarsi traviare dal vano piacere così da compiere azioni degne di lode è una strada ardua e tortuosa: «È la strada di gire a Logistilla montuosa ed aspera, che bisognando domar l'appetito, accioché lodevoli siano le nostre operazioni, ciò molto disagiosamente si fa».<sup>60</sup>
- Dimora di Logistilla: eterna primavera, luogo del bene, delle cose sommamente preziose.

Ma poscia che là giunto s'è ove ella dimora, un luogo di finissime pietre adornato si vede in cui è una perpetua primavera, perciòché le più supreme cose e le più vaghe, che del sommo bene dimostratrici far vogliamo e di quel che è in cielo, non per altro modo descriver possiamo che per quello che davanti a gli occhi cose ci apporta che qua giusto sopra tutte le altre han vanto di pregio e di bellezza.<sup>61</sup>

- Andronica e Sofrosina: la conseguenza della vera bontà.

Le due compagne Andronica e Sofrosina, delle quali l'una del valore di Carlo V favella, l'altra tra tanto la nave governa, e i felici avvenimenti che dopo seguono, totalmente a quelle misere conversioni contrarii che nell'altra parte ponemmo, la conseguenza della vera bontà ci dipingono; e sono queste due fate alle due dee simili che ad Ercole apparvero nella sua prima età.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 92-93.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 93-94.



- Palazzo incantato in cui si inseguono le cose che ci mancano, ma che presto si dissolvono:
1. giudizio corrotto, ossia inseguire falsi ideali, credere che quello di cui siamo privi è il fine a cui dobbiamo tendere.

Il palagio incantato, nel quale chi si perde in seguire una cosa e chi in seguirne un'altra, le quali tutte sono cose di che manchiamo e che offerte che ci sono via si dileguano, è un simbolo del giudizio corrotto, che è credere che quello di che più siamo privi sia il vero fine a cui inviarci dobbiamo, il quale, perché è fine degli uomini che poco da lunge veggono, è mostrato essere in tutto falso.<sup>63</sup>

2. La forma della corte, la vana trappola della servitù: «Può similmente pigliarsi per la forma della corte, la cui servitù, quantunque alcune volte in vano si spenda, ella nondimeno con la speranza, che in nulla si risolve, la brigata trattiene».<sup>64</sup>
- Cavallo alato: Gloria; grifone sovrastante le miniere d'oro: strumento per conservare la virtù; zampe posteriori, del cavallo: fama.

Il cavallo ch'ha l'ali al Pegaso si rassimiglia: egli è dinnanzi griffo, e il griffo è sovrastante alle miniere dell'oro e non lascia che cavate siano, ed è perciò tolto per lo conservamento della virtù, che fa ch'ella non si guasti; le penne sue alla fama riguardano, e i suoi piè di dietro, che son d'un corsiero, che essa fama sia stabilita dinotano. Ora, quando noi in buona opinione de' buoni si ritroviamo, e che questo voler nostro d'intorno sia divulgato, ne nasce la gloria; ed è perciò questo animale, che, dalla forma ch'egli ha, detto è ippogriffo, l'emblema della Gloria, e tanto più sarà, se pigliato sia con una valorosa persona ch'egli per aria porti; il quale ufficio gli è in tal maniera dato, ch'egli quasi da una parte all'altra del mondo va ora con uno ora con un altro cavagliere al cielo in alto poggiando, e il cielo per l'immortalità alla gloria si tribuisce.<sup>65</sup>

Si vuole, quindi, sottolineare quale pregnanza morale, quale densità di significati, quale *moralità* (quest'ultimo termine è usato dall'autore stesso) si celi sotto il velo di tali «romanzerie».

Ma *moralità* non significa assenza di “diletto”. Secondo Pigna, una grande capacità dell'Ariosto è quella di «con le gravi cose le piacevoli mescolare, e con le travagliate le quiete, e con le affettuose quelle che nell'azione consistono»,<sup>66</sup> temperare sentimenti, umori, soggetti con il loro opposto così da raggiungere un giusto equilibrio e soprattutto così da non arrecare noia, ma diletto nei lettori. In questo modo potevano essere giustificate e legittimate le

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 94-95.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 105.

digressioni dell'Ariosto. La precisione delle sue descrizioni favorisce una partecipazione più attiva del lettore che sembra assistere al concretizzarsi delle parole.

Accompagnasi con gli episodi l'enargia, la quale, se in alcuno scrittore apparente si vede, vedesi ella massimamente in questa opera, perciocché, versando ella nelle descrizioni, molte vi n'abbiamo espresse sì, che ogni minuta cosa che con decoro dir si possa chiarissimamente vi si vede, sì come è quella di Parigi e di Damasco, quella della casa del sonno e della fabbrica fornita di statue quella della fontana a figure intagliata e della sala a istorie moderne dipinta [...]<sup>67</sup>

Nonostante le numerose differenze esistenti tra il poema di Ariosto e l'epica classica, vengono rintracciati dei parallelismi, delle equivalenze tra questi due mondi. Una volta forniti vari esempi della conformità del poema ariostesco all'*epos* classico, il processo di legittimazione è portato a termine: il *Furioso* può essere definitivamente considerato l'equivalente moderno dell'epica virgiliana sia per quanto riguarda la bellezza formale, ma soprattutto per quanto riguarda la sua esemplarità morale.

Se, dunque, le strategie di Pigna mascherano il *Furioso* da classico moderno, quelle di Giraldo Cinzio lo smascherano definitivamente. Con il *Discorso* non si tenta più una difesa anche improbabile del poema come opera assimilabile ai classici, ma come opera rappresentante il romanzo moderno, dotato di qualità "postclassiche", non più forzatamente rispondenti ai dettami aristotelici.

Saranno numerosi gli editori veneziani e i commentatori che promuoveranno e sfrutteranno lo status raggiunto dal *Furioso* come classico moderno anche tramite delle scelte mirate per quanto riguarda la confezione del libro e i paratesti.

#### 2.1.4 *Il Carrafa* di Pellegrino e le reazioni.

Con Pellegrino e Salviati vedremo una critica e una difesa del poema ariostesco tramite una forma di visualizzazione, in quanto il *Furioso* viene ripensato come edificio. I due autori si scontreranno anche sulla dimensione morale dell'opera, a partire, ad esempio, da un aspetto costitutivo della poesia epica, il costume. Se per Pellegrino è inaccettabile la presenza di personaggi immorali, Salviati ricorda che non solo sono presenti anche nei poemi classici, ma che spesso rimangono anche impuniti.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 105-106.

Con la difesa di Salviati,<sup>68</sup> contrariamente alla proposta innovativa di Giraldi, torniamo a un tipo di difesa del *Furioso* in cui si punta a dimostrare la conformità del poema ariostesco all'epica antica.

Con la proposta di Giraldi di un *Furioso* come “romanzo moderno”, non rispondente ai principi caratterizzanti l'epica greca e latina, si era aperto un nuovo orizzonte per l'opera ariostesca che poteva essere finalmente legittimata e accettata come romanzo che rispecchia il gusto moderno, che si adegua al mutare dei tempi e al conseguente cambiamento delle forme poetiche. Abbiamo un cambio di rotta per quanto riguarda la tipologia di difesa adottata dai sostenitori del poema ariostesco: in seguito agli attacchi dei neoaristotelici si passa da una difesa di tipo conservatrice a una di tipo progressista, volta a presentare l'opera come controparte moderna, evitando di appiattirla sulla linea dell'epica antica mostrandola come sua replica, come sua duplicazione.

Nonostante questo, però, l'affiliazione ai classici rimaneva, come abbiamo potuto constatare con la difesa di Salviati, che conduce il tentativo di assimilare l'*Orlando furioso* ai grandi poemi classici, anche se in maniera un po' forzata attraverso una revisione dell'interpretazione tradizionale dei poemi antichi, ancora una delle principali strategie di giustificazione del *Furioso* come poema eroico tradizionale.

Questa linea di difesa viene complicata inoltre dal fatto che i neoaristotelici possono avvalersi, a partire da un certo momento, di una nuova arma importante, destinata a far pendere l'ago della bilancia dalla propria parte, e contro il *Furioso*: a partire dalla fine del secolo, con la pubblicazione della *Gerusalemme Liberata*, i neoaristotelici hanno una prova concreta, un'opera del genere cavalleresco che si attiene ai principi aristotelici, e quindi la *querelle* tra coloro che sono pro Ariosto e coloro che sono contro Ariosto diviene la *querelle* tra sostenitori dell'Ariosto e sostenitori del Tasso. Jossa sottolinea l'importanza del passaggio tra Ariosto e Tasso in quanto segna profondamente il destino del poema nella letteratura occidentale:

Tra Ariosto e Tasso si produce dunque uno scarto che segna i destini del poema nella letteratura occidentale: da un lato il romanzo col suo armamento della fantasia e dell'invenzione, con la sua macchina dai sobbalzi irregolari, con la sua operazione di mescolanza di generi e linguaggi, dall'altro il poema eroico, che censura ogni tentazione erotica e ogni digressione narrativa, puntando alla fondazione di una dimensione collettiva e statale sicura e riconoscibile.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Pubblicata per la prima volta in versione ridotta come risposta dell'Accademia della Crusca alla critica al poema ariostesco attuata da Camillo Pellegrino in *Il Carrafa o vero della epica poesia* del 1584.

<sup>69</sup> S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 13.

*Il Carrafa* di Pellegrino è molto importante in quanto summa delle critiche che i neoaristotelici avevano rivolto al *Furioso* a partire dagli anni '60 e proprio in quanto il poema ariostesco non viene più solo messo a confronto con l'epica classica, ma con un altro capolavoro del genere cavalleresco, *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, pubblicata nel 1581.

[...] in questo breve discorso (s'io non m'inganno) si verrà almeno in parte a terminar la questione che di continuo si ha non solo appresso del volgo ma eziandio di uomini gravissimi: di chi abbia conseguito maggior grado di onore nell'epica poesia, o Lodovico Ariosto o vero Torquato Tasso.<sup>70</sup>

Nell'opera di Pellegrino sono messe a confronto le varie argomentazioni utilizzate dalle due opposte fazioni, ariostisti e tassisti. Il dialogo avviene tra Attendolo, portavoce di Pellegrino, sostenitore della superiorità del Tasso, e Carrafa. Attendolo reputa che Ariosto possa far parte della schiera dei poeti eroici, ma non degli ottimi poeti, pur ammettendo lo spirito poetico del poema che meriterebbe l'attributo di divino:

[...] io non biasimo coloro che chiamano Lodovico Ariosto poeta eroico, poiché nel suo *Orlando furioso* ha molti luoghi degni della eroica maestà, e detti veramente con spirito divino; ma sì bene mi maraviglio di alcuni altri che l'hanno per principe de' poeti nella nostra lingua, chiamandolo per eccellenza "il Poeta", o vero "il nostro poeta".<sup>71</sup>

Spiega che Ariosto aveva rifiutato il consiglio di Pietro Bembo di «scrivere epigrammi o vero a comporre un poema di una sola azione» in quanto voleva eccellere «romanzando»: seguendo il primo consiglio di Bembo, molti lo avrebbero potuto superare e seguendo il secondo consiglio, non avrebbe raccolto intorno a sé un incredibile stuolo di lettori.

Attendolo, anche se riconosce che in alcune parti dei loro poemi, Ariosto, Bernardo Tasso e Luigi Alamanni hanno raggiunto una dignità eroica, è pur convinto, però, che non sono arrivati a quella perfezione richiesta al poema epico. E questo ci viene spiegato ricorrendo al lessico della pittura. Questi autori sono "ombreggiatori", ma non eccellenti pittori che riescono con dei colori perfetti a dipingere la dignità eroica:

[...] i romanzi di Lodovico Ariosto, di Bernardo Tasso, di Luigi Alamanni e d'altri uomini di conto, benché non abbiano la perfezione

---

<sup>70</sup> C. Pellegrino, *Il Carrafa ovvero dell'epica poesia*, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, Bari, Laterza, 1972, p. 309.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 312-13.

dovuta ad epico poema, ne han però qualche parte, essendo per entro aspersi di bellissimoi lumi di dottrina e di poesia, ombreggiando chi più, e chi meno – ancor che non dipingano con perfetti colori – questa bella immagine della eroica dignità.<sup>72</sup>

L'unico interlocutore di Attendolo, Carrafa, domanda come mai Ariosto e Bernardo Tasso non possano essere considerati poeti «del primo grado»<sup>73</sup> dato che hanno comunque usato sia l'imitazione che il verso, due elementi necessari per raggiungere il primo grado di poesia, l'ottima poesia. Gli viene risposto che sono poeti di primo grado, ma imperfetti e la motivazione risiede nella non fedeltà al dettame aristotelico dell'unità d'azione che li ha portati a creare «un mostro di più capi e di diverse membra non ordinate, che l'intelletto si stanca in considerarle».<sup>74</sup> Tasso, invece, rispettoso dell'unità d'azione, era riuscito a superare suo padre e Ariosto e a raggiungere la perfezione.

D'altro canto, Carrafa sottolinea il successo ottenuto da Ariosto, non solo in Italia, ma anche all'estero. Attendolo non mette in dubbio il successo del poema ariostesco e ammette che l'aggettivo di divino è meritato per il suo autore, ma contesta ad Ariosto di aver voluto scrivere un romanzo volgare e non un poema fedele ai principi aristotelici. Si rende conto, però, che se avesse scritto un poema tradizionale, non avrebbe raggiunto un successo universale e non sarebbe riuscito nel suo intento:

[...] elesse più tosto di esser primo fra i poeti compositori di romanzi che secondo o terzo fra gli osservatori delle poetiche leggi; e perciò nella intessitura del suo poema attese solamente alla vaghezza et al diletto, posponendo l'utile che, come sapete, et è parer de' migliori, è il fine della poesia, ricercato per mezzo del diletto.<sup>75</sup>

In questa sua scelta Ariosto aveva dimostrato di non essere un vero poeta in quanto la sua preoccupazione, quella di suscitare diletto, aveva avuto l'effetto di relegare in secondo piano l'utile, vero fine della poesia. Il piacere doveva essere considerato non un fine, ma un mezzo per uno scopo più alto.

Attendolo traduce la sua tesi *visualizzando* l'*Orlando furioso* e *La Gerusalemme Liberata*, ripensando il primo come un bellissimo palazzo, ma fondato su un disegno falso, e la seconda come un edificio non tanto grande, ma misurato e ben proporzionato negli spazi. Il primo edificio è un po' uno specchietto per le allodole, la cui ricchezza sicuramente affascinerà

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 318.

maggiormente e ingannerà i non intenditori, ma il secondo edificio attrarrà chi ne ha competenza, chi può capire la vera bellezza:

[...] però fate conto che l'*Orlando furioso* sia a similitudine di quel palagio ch'io dissi di sopra: falso di modello, ma fornito davantaggio di superbissime sale, di camere, di logge e di finestre fregiate et adorne in apparenza di marmi affricani e greci, e ricco per tutto d'oro e di azzurro; et all'incontro immaginatevi che la *Gierusalem liberata* sia una fabrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, con le sue misure e proporzioni di architettura, et adorna secondo il convenevole di veri fregi e colori; non ha dubbio, che il palagio più numeroso di stanze e più vago e più ricco in vista diletterà a pieno a' semplici e non intendenti, là dove i maestri e professori di quell'arte, scorgendo in esso i falli et i non veri ornamenti e ricchezze, meno soddisfatti ne resteranno, e darà loro maggior diletto l'architettura della minor fabrica, come corpo ben inteso da tutte le sue parti.<sup>76</sup>

Proprio su questa riflessione si concentra Brusciagli, sottolineando che quello che viene considerato un difetto di «favola» è caratteristica precipua del «romanzo»:

Come dire che il *Furioso*, nonostante l'indiscusso diletto della narrazione, e le appariscenti delizie dello stile, è però un racconto strutturalmente sbagliato, costruito su un modello di «favola» inaccettabile. E questo è proprio il tono esatto della vulgata critica antiariostesca nel Cinquecento: di contro a riconoscimenti generosi e necessari circa l'elocuzione, lo stile, la lingua, sono costanti le censure rivolte contro la peculiare tipologia narrativa dell'*Orlando furioso*, contro l'intreccio del racconto, insomma contro la «favola» del poema.<sup>77</sup>

La similitudine proposta da Attendolo (l'opera dell'Ariosto più dilettevole alla vista-all'udito per il maggior numero di stanze, per essere più ricca e più adorna rispetto all'altra che vanta un modello perfetto) potrebbe indurre a pensare, secondo Carrafa, che l'*Orlando furioso*, sebben imperfetto per quanto riguarda l'organizzazione dell'intreccio, superi in bellezza la *Gerusalemme Liberata* in ogni altro aspetto. L'interrogato risponde che la superiorità della bellezza del *Furioso* è solo in apparenza: il poema pare più bello solo ad una vista imperfetta. L'occhio che giudica più bello il poema ariostesco, infatti, è come quell'occhio che giudica la luna più grande di ogni altra stella nel cielo, al contrario dell'occhio del conoscitore della prospettiva che sa che questo effetto è fallace e sa giudicare la grandezza della luna e delle altre stelle secondo verità e non secondo l'inganno prodotto dalla vista umana, dall'occhio del corpo.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> R. Brusciagli, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, cit., p. 59.

Però la vaghezza dell'*Orlando furioso* può con apparenza diletter solamente l'occhio, che in questo particolare è l'orecchio di chi non intende ne scorge la realtà; ma la *Gierusalem liberata* può dilettere l'intelletto e l'orecchio insieme degli intendenti.<sup>78</sup>

Se il Carrafa è convinto della superiorità di Tasso nell'organizzazione dell'intreccio, non dubita d'altronde che l'Ariosto sia ineguagliabile in ogni altra cosa. Propone, quindi, ad Attendolo di dimostrare chiaramente – e nei dettagli – la superiorità di Tasso. Attendolo, naturalmente, accetta e si dedica a un paragone dei due poemi che tenga conto, oltre all'intreccio, di altri tre elementi costitutivi della poesia epica: costume, sentenza, locuzione. Il poeta deve osservare e rispettare questi principi per essere stimato un buon poeta. E così, riprendendo la formula di oraziana memoria, *ut pictura poësis*, assimila il poeta al pittore:

Or ditemi: avrete voi per buon pittore colui che non abbia buon disegno, che non sappia dar ben l'ombre e non sia giudicioso nel donar i colori all'opra che egli intende di fare?<sup>79</sup>

Portando avanti questo paragone tra la poesia e la pittura, Carrafa si sofferma sulle tante qualità che deve possedere il pittore, sull'attenzione che deve avere nel diversificare i vari elementi, nel saper trasmettere attraverso il disegno e il colore i diversi sentimenti:

Anzi, perché altri meriti nome di buon pittore, credo abbia di bisogno di molte altre eccellenze, sì come dimostrarsi perfetto artefice ne' scorti e ne' muscoli, saper ben diversificare gli atti e le posizioni delle figure, e secondo il grado, sesso, et età delle persone prese ad imitare, vestirle e dargli i lineamenti e colorirle sì, che appaiano or piene di maestà, or vili, or feroci, ora robuste, ora delicate et or molli; et insomma conviene al pittore osservare tante altre parti dovute ad arte sì nobile, che non è maraviglia che, sì come nella poesia adiviene, così nella pittura veggiamo rari esser quelli che conseguiscano vero grido di onore.<sup>80</sup>

Dopo aver ampiamente dimostrato la non fedeltà (voluta) dell'Ariosto al principio aristotelico di un intreccio ad una sola azione, Attendolo si dedica ad analizzare gli altri aspetti.

---

<sup>78</sup> C. Pellegrino, *Il Carrafa ovvero dell'epica poesia*, cit., p. 319.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 321.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

1. Per quanto riguarda l'analisi del primo elemento, il costume, Pellegrino, con intenzioni provocatorie, attua un paragone sui caratteri, prendendo come punto di riferimento le quattro caratteristiche dell'*ethos* della *Poetica* di Aristotele:

- a) Buono
- b) Convenevole
- c) Simile
- d) Eguale

a) Secondo Attendolo il protagonista deve comportarsi ispirandosi alla forma più alta di bontà e non come il tipo medio previsto da Aristotele per i protagonisti tragici. Questo tipo di discorso non è applicabile all'*Orlando furioso* in quanto non vi è un protagonista principale. Ricordiamo le innumerevoli critiche che venivano mosse al titolo che sembrava discordante rispetto al contenuto dell'opera. Il titolo si focalizza, effettivamente, sulla figura di Orlando, peraltro furioso per amore, e non viene menzionato Ruggiero, che ha un ruolo fondamentale. Non solo, poi, non abbiamo un solo protagonista, ma tra i personaggi principali vi sono personaggi ignobili e nefandi. Tasso, invece, che ha optato per l'intreccio basato su un'unica azione, parla di «molte persone, ma tutte eroiche e degne di tromba»,<sup>81</sup> eccetto alcuni personaggi vili che servono ad integrare la narrazione.

b) La «convenevolezza» (che deve essere applicata agli altri tre elementi) concerne grado, rango, sesso e professione dei personaggi. Attendolo dimostra la presenza di diversi esempi negativi, come Ruggiero, dimentico del *decorum*, che si è lasciato traviare da Alcina, o Ricciardetto che inganna Fiordispina. Tasso, al contrario, è molto attento a introdurre elementi degni di un poema eroico, quasi fino ad eccedere, ad esempio facendo pronunciare parole troppo ricercate e artificiose a Tancredi e a Armida, cosa che se è appropriata per la «dignità del grado», non lo è per dei «feriti d'amore».

c) I personaggi dovrebbero essere fedeli, «simili», alla rappresentazione storica o comunque tradizionale secondo il precetto oraziano e aristotelico, mentre Ariosto costruisce il personaggio di Orlando, pazzo e innamorato, senza tenere conto della

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 324.



tradizione (eccetto Boiardo) che lo vuole come casto e savio. Anche se Tasso inventa il personaggio di Rinaldo come combattente nella guerra di Gerusalemme, è attento all'immagine storica di altri personaggi, come Goffredo, Raimondo e Tancredi, ripresi da una tradizione già esistente.

- d) Ariosto, diversamente da Tasso, non costruisce personaggi sempre "eguali o coerenti. Un esempio è rappresentato da Rodomonte che pecca di incoerenza, compiendo azioni che non sarebbero mai state attribuite a un personaggio dalla natura fiera, terribile, superba, temeraria.

Con queste argomentazioni Attendolo dimostra la superiorità del Tasso nei quattro elementi che sono alla base della rappresentazione dei personaggi. Proseguiamo con gli altri aspetti:

2. Per quanto riguarda il secondo elemento da analizzare nei due autori, la sentenza, Attendolo ammette la vittoria di un Ariosto che sa far apparire le cose atroci, piacevoli, miserabili, liete, grandi e piccole a suo piacimento, con chiarezza, purezza, semplicità, dolcezza, contro un Tasso più oscuro, più difficilmente decifrabile dato l'uso di espressioni un po' distanti dal linguaggio comune.
3. Per quanto concerne il terzo elemento, la locuzione (che secondo Aristotele consta di otto parti: elemento, sillaba, congiunzione, nome, verbo, articolo, caso, orazione), Tasso si dimostra superiore rispetto ad Ariosto: dopo un attento raffronto tra vari passi estrapolati dalle due opere, viene dimostrato che Tasso fa uso di nuovi modi di dire, locuzioni più artificiose e molto spesso di un linguaggio metaforico. Ad esempio la vaghezza raggiunta da Ariosto nella descrizione della figlia del re di Frisa, con il paragone della rosa, è superata dal «divin pennello»<sup>82</sup> di Tasso che dipinge la bellezza di Sofronia.

Nonostante Attendolo sia riuscito nel suo intento, è comunque consapevole che la sua tesi può non essere condivisa dato l'enorme successo dell'*Orlando furioso*, destinato a

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 338.

continuare a lungo. L'unico elemento che ne potrebbe causare un arresto sarebbe la morte della lingua italiana. Le mancanze del *Furioso* emergerebbero solo se la lingua italiana, come già accaduto per la lingua latina, dovesse perire. E solo a questo punto si assisterebbe a un incremento della fama di Tasso.

Tra le prime risposte a questo attacco da parte di Pellegrino ci sono *il Parere in difesa dell'Ariosto* di Francesco Patrizi, *Difesa dell'Orlando furioso* di Orazio Ariosto, pronipote del poeta e *Degli accademici della Crusca difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto contra l'Dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima* di Lionardo Salviati, opere pubblicate tutte nel 1584.

La prima replica di Salviati, in seguito indicata come *Stacciata prima*, non rimane senza risposta: Pellegrino, infatti, ribatte con una *Replica* nel 1585. E la disputa continua con il contrattacco di Salviati che, dopo essersi occupato della risposta all'*Apologia in difesa della sua Gierusalemme Liberata* di Tasso, scrive *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, non pubblicato prima del 1588 e che include un compendio del dibattito tra Salviati e Pellegrino. Comprende, quindi, una ristampa del *Carrafa*, anche se in frammenti, la risposta della Crusca rappresentata dalla *Stacciata prima*, la *Replica* di Pellegrino e la controrisposta di Salviati.

Salviati intuisce il nodo centrale su cui verte il dibattito su Ariosto: il poema rientra in una tipologia diversa dall'epica definita da Aristotele. L'obiettivo di Salviati, che cerca di trovare una sorta di compromesso tra la tesi classicista e quella modernista, è confutare la tesi sostenuta da Pellegrino sulla divergenza tra il romanzo di Ariosto e la poesia epica e ribadire e riconfermare il *Furioso* come *epos* moderno, equivalente dell'epica omerica e virgiliana. Prima azione da attuare è la negazione di un'opposizione di genere, di una divergenza tra il genere del romanzo e quello eroico. L'unica differenza ammissibile per Salviati è quella tra buona e cattiva poesia.

Pellegrino asserisce semplicemente che il poema eroico ha delle caratteristiche ben definite (una favola d'una sola azione, il costume con decoro, la sentenza con lo splendore, e la favella magnifica, e non plebea)<sup>83</sup> e il romanzo non le rispetta. E non obbediscono a queste

---

<sup>83</sup> Per quanto riguarda il significato di favola nel Cinquecento cfr. R. Brusciagli, «Romanzo» ed «epos» dall'*Ariosto al Tasso*, cit., pp. 58-59: «"Favola" è per i cinquecentisti ciò che il Tasso, dedicandole il secondo dei *Discorsi sull'arte poetica*, definirà "testura degli avvenimenti": ovvero la maniera con cui appare montato un testo narrativo, il meccanismo attraverso il quale gli avvenimenti si compongono all'interno di un racconto, ciò insomma che oggi Segre definirebbe "intreccio". La centralità delle discussioni sulla "favola", nel Rinascimento, appare dipendente da un doppio e diverso ordine di sollecitazioni, che finiscono però con l'interagire vivacemente: da una parte c'è l'indubbio ascendente della *Poetica* di Aristotele, che proclama la "favola" (il *mythos*) l'"anima" dell'azione, tragica o epica; dall'altra, c'è la provocazione moderna di quel "mostro" ammirevole costituito dalla "favola ariostesca, dalla struttura narrativa del *Furioso* che costringe a discutere soprattutto su questo terreno, e

leggi sia autori di romanzo mediocri, come l'anonimo autore di *Uggeri il Danese*, che opere di autori più brillanti, come il *Furioso* di Ariosto. Il romanzo e l'epica, poi, secondo Pellegrino, non trattano la stessa materia (come sostenuto dai cruscanti):

[...] quella convenienza ha il romanzo col poema eroico, che ha la ghianda col mirabolano. Ha l'eroico le sue quattro parti principali; la favola d'una sola attione, il costume con decoro, la sentenza con lo splendore, et la favella magnifica, et non plebea. Ma il romanzo non si obbliga all'unità della favola, non attende al costume delle persone, non allo splendore della sentenza, et il più delle volte è vile, et poco honesto nella favella. Non mi si negherà che tutte queste imperfettioni, o almeno parte di esse si ritrovino, non solo nel Danese, ma etiandio in qual si voglia romanzo di ottimo autore, non eccettuandone il *Furioso* [...] Ma gli Academici par che vogliano inferire, che ogn'una di queste parti, tutto che essenziali in se stesse sia comune al poema eroico, e al romanzo, e che differiscano solamente nell'usar bene, o male dette parti; chiamando, dal modo di usarla pessimi, et sciempiati poeti gli scrittori del Danese, et dell'Aspromonte, et ottimi, et meravigliosi quelli della Eneide, et della Ulissea. Et io dico, che anche in quanto al soggetto universale l'eroico, e il romanzo non convengono insieme, poiché l'Uno intende per mezzo della perfetta imitattione, di trattare i fatti illustri di una, o di più persone; ma che tutti insieme facciano una sola attione: et l'altro, non così perfettamente imitando, imitando alle volte fatti indegni, et di huomini vilissimi, ha sempre per sua prima intentione una massa di cavalieri erranti, et di donne, de' quali describe le guerre, et gli amori: nonostante, che in questa massa uno venghi preposto agli altri, e a lui solo si doni la gloria dell'armi.<sup>84</sup>

Tra le fonti usate da Pellegrino per dare valide argomentazioni alla sua tesi, vi è *l'Arte poetica* di Minturno, pubblicata nel 1563. Nella parte dedicata alla poesia eroica, viene criticato il romanzo moderno come forma non legittima di poesia, che trasgredisce i principi immutabili della poesia eroica. Minturno si scaglia contro le interruzioni inopportune, tipiche del romanzo, facendo un confronto, invece, con quelle opportune dell'epica. Non è d'accordo con quello che sostiene Pigna, che si mostra a favore delle interruzioni inopportune in quanto inducono nel lettore un senso di piacere e incoraggiano il suo desiderio di proseguire la lettura. L'autore dell'*Arte poetica* reputa accettabili solo le interruzioni ricollegabili, in un qualche modo, all'azione principale. Quelle inopportune, infatti, avrebbero solo l'effetto di infastidire e annoiare il pubblico. Le interruzioni del *Furioso* sarebbero la testimonianza di un'imperfezione legata alla struttura del romanzo. Brusca gli fa notare che i difensori dell'epica e del romanzo si

---

proprio perché, o anche perché, quella "favola" fascinosa e amatissima sembrava entrare in quadrato, in conflitto frontale, con la lezione dell'antico e con l'autorità di Aristotele».

<sup>84</sup> L. Salviati, *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Anton Padovani, 1588, pp. 34-35.

scontrano non solo sulla favola, ma anche sull'effetto che hanno sul lettore alcune scelte, come le frequenti interruzioni, mostrando una diversa concezione di ciò che procurerebbe diletto:

Ora, ciò che viene contestato alla «favola» ariostesca, nel corso del Cinquecento, è non soltanto, come comunemente si ripete, l'eterodossia formale rispetto al dettame aristotelico (dove le infinite disquisizioni sulla favola “una”, sul protagonista unico, e così via), ma, ciò che mi sembra assai più rilevante, lo scopo stesso della sua peculiare elaborazione: ovvero il principio, professato dal narratore del *Furioso*, che il sistema di interruzione e ripresa a distanza del racconto sia indefettibile garanzia di varietà e di conseguente diletto. Ciò che i sostenitori della forma epica contro quella romanzesca sostengono non è soltanto un diverso montaggio della favola, ma anche una diversa accezione di “piacere del testo”.<sup>85</sup>

Per quanto riguarda Pellegrino, bisogna ricordare che altre fonti sono anche i sostenitori dell'Ariosto Pigna e Giraldo Cinzio, tra i primi a parlare della difformità dei “romanzi” moderni rispetto all'*epos* classico.

Il *Furioso*, secondo la visione di Pellegrino, non può essere considerato poesia legittima, ma rientrerebbe nel filone dei romanzi. Il poema epico e il romanzo, però, non vengono considerati come due generi diversi. Il romanzo diviene una forma “degenerata” dell'epica, una forma minore e non legittima. Il romanzo, infatti, contrariamente all'epica, è basato sull'imitazione di più azioni condotte da diversi protagonisti (e tra questi anche personaggi negativi), su una storia falsa, su continue digressioni disgreganti e mal connesse, su una confusa frammentarietà.

In questo modo, riconoscendo le differenze che intercorrono tra l'epica e il romanzo e individuando varie strutture per distinguerle, si viene a creare, nella riflessione di Pellegrino, una distinzione di genere che viene criticata da Salviati: parlare del romanzo e dell'epica come due generi diversi significa andare contro le leggi aristoteliche. Sicuramente non è intenzione del Pellegrino considerare, nel *Carrafa*, il romanzo come genere a se stante in quanto avrebbe dovuto ammettere la mutabilità e la non universalità delle leggi poetiche, non rispettando i principi aristotelici.

Neppure Salviati, sebbene non condivida l'opinione di Pellegrino sul *Furioso*, è un antiaristotelico. Dato che in questo periodo era già diffusa la posizione modernista, la sua posizione sembrerebbe una voce un po' fuori dal coro, ma non lo è se consideriamo che la poetica aristotelica era entrata pienamente a far parte della cultura italiana degli anni ottanta del

---

<sup>85</sup> R. Brusca, «Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso, cit., p. 61.

Cinquecento, rivestendo un ruolo fondamentale. Se negli anni cinquanta e sessanta, si poteva, ancora con una certa “leggerezza”, valutare il romanzo moderno non secondo i principi aristotelici, non è più possibile alla fine del Cinquecento. Un’opera non conforme ai dettami aristotelici rischiava di perdere la vera legittimità poetica. Salviati, per difendere Ariosto, non nega, infatti, le norme aristoteliche e sostiene che secondo Aristotele la diversità di genere si traduce in un diverso soggetto, un diverso strumento e un diverso modo. Valuta, allora, il romanzo e l’epica secondo questi principi e il risultato è una coincidenza tra i due generi: entrambi infatti imitano le azioni di personaggi illustri, usano il verso, sono narrativi nella forma e nel modo.

Confuta così la tesi di Pellegrino secondo la quale il romanzo imita azioni empie di uomini vili, e non azioni illustri come l’epica, facendo notare che nell’epica classica, ad esempio nell’*Odissea*, ritroviamo, vicino ai personaggi di rango molto elevato, anche personaggi di basso rango.

Difende, poi, il romanzo dall’accusa di non rispettare l’unità d’azione asserendo che Aristotele prevede che l’azione sia unica, completa e appropriata per un perfetto poema eroico, non semplicemente per il poema eroico. Il non soddisfacimento di tutti i criteri previsti da Aristotele non comporterebbe la non appartenenza al genere, ma la natura imperfetta dell’opera. Pellegrino potrebbe solo rimproverare ad Ariosto dei difetti, delle mancanze, ma non di aver scritto in un genere diverso dall’epica. Non si può costituire un nuovo genere, quello del romanzo, a partire dalle imperfezioni riscontrate in opere di genere eroico.

L’affermazione, poi, della non fedeltà del poema al principio dell’unità d’azione sarebbe falsa in quanto il *Furioso* ruota intorno a un’unica azione centrale, la guerra tra Carlo Magno e Agramante. Pellegrino, tuttavia, parlava di un’unità di azione solida in cui tutti gli episodi dovevano contribuire a tale unità e in cui era impensabile la presenza di parti che potessero essere eliminate o posizionate in maniera differente senza alterare l’integrità del disegno dell’opera. Eppure per Salviati questa non era una prova dell’assenza di unità, dato che anche nell’*Odissea* e nell’*Eneide* ci sono episodi di tal genere.

L’unità prevista per i generi drammatici non è, sempre per Salviati, quella del poema eroico. Propone due strutture diverse per il dramma e per l’epica: il primo ha una struttura a nastro e il secondo una struttura a mandorla che contiene la varietà e l’estensione del materiale previsto per un coerente intreccio epico. È la «larghezza» ad essere un tratto distintivo di quest’ultimo. Salviati cerca di dimostrare che l’*Orlando furioso* rispetta l’unità di intreccio presentando un riassunto del poema. I salti che caratterizzano l’intreccio del poema ariostesco non sono da condannare dato che se ne trovano anche nei modelli epici antichi. E ricorre di

nuovo all'epica antica per rispondere all'accusa di Pellegrino che riportava come testimonianza dell'appartenenza al romanzo del *Furioso* il fatto che avesse una parte centrale e una finale non dipendenti, non collegabili a ciò che accade precedentemente. Questo sarebbe un altro aspetto che, per Pellegrino, non funzionerebbe nell'epica, ma che sarebbe invece perfetto per un romanzo.

La tecnica di Salviati, volta a mostrare che quelle che erano definite imperfezioni in Ariosto, erano state usate anche dai poeti classici, viene applicata per diversi aspetti del poema, sia per quelli formali che per quelli morali applicati ai personaggi. Nella *Stacciata prima*, ad esempio, veniva evidenziata la presenza di personaggi vili, empi anche nei poemi omerici. Nella *Difesa di Ariosto* (28 settembre 1582), Salviati si rivolge a Giovanni de' Bardi e spiega come Virgilio abbia peccato nel «costume» di Enea: innanzitutto descrivendolo come coraggioso, aveva trascurato quello che era stato scritto prima da altri autori e ne aveva alterato il carattere, «facendolo diseguale a se stesso».<sup>86</sup> Dopo essere stato proposto come esempio di pietà e di virtù morale, Enea diviene l'incarnazione dell'empietà violando la castità di una donna reale. E poi «un huomo di quella qualità, e che haveva un figliuol già sì grande, e che haveva sì gran fini, e sì grandi imprese alle mani, andarsi a perder nelli amorazzi, come se fosse stato un giovinetto di prima barba?».<sup>87</sup> Viene reputata, quindi, poco opportuna la giustificazione del comportamento di Enea, l'amore. Questo rimprovero al personaggio virgiliano potrebbe sembrare strano se si considera il contesto, una difesa all'*Orlando furioso* in cui un paladino virtuoso diventa furioso per amore. Ma Salviati, attento alle possibili critiche che potrebbero essergli mosse, risponde che «Orlando non è la principal persona dell'azion del Furioso, ma Carlo, et Agramante ai quali non fa mai il poeta far cosa sconvenevole».<sup>88</sup> Il paladino, peraltro, non è il primo eroe a divenir furente: anche un altro eroe classico aveva conosciuto lo stesso furore, Ercole. Ariosto, poi, contrariamente a Virgilio, se rappresenta un uomo ingrato, sleale, vile, non lo premia e non lo lascia impunito: quando descrive uomini o donne di «cattivo costume», li critica e biasima esplicitamente. Non viene proposta, quindi, una morale ambigua. Difende, infine, l'accusa di lascivia di alcuni episodi come utili a dilettere e comunque disposti in modo da non corrompere la gravità del poema:

M'era scordato di quella accusa, che mi disse V.S. che nel Furioso sono molti episodij più lascivi, e men gravi, che non par, che richiegga l'eroica maestà, dietro a che direi così: che 'l Furioso è senza dubio poema più allegro che non è l'Eneade, e manco grave: ma V.S.

---

<sup>86</sup> L. Salviati, *In difesa di Ariosto*, 28 settembre 1582, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1250.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

medesima dice che ciò è negli episodij, che non corrono [sic.] l'universale argomento, essendovi come vi sono adattati in maniera che non distruggono [sic.] in quello la gravità contengono in sé il piacevole, dal quale nasce in gran parte l'applauso di quel poema.<sup>89</sup>

Ostinato nell'usare i principi aristotelici come metro di giudizio per il *Furioso*, Salviati è costretto a reinterpretare Aristotele per rendere credibile e coerente la sua tesi, ad esempio, riprendendo i quattro requisiti del costume desunti da Pellegrino dalla *Poetica*. A questo punto viene dimostrata non la parità di Ariosto rispetto agli epici classici, ma la parità dei classici al *Furioso*, anche con un effetto di dissacrazione, di smitizzazione dei classici. La difesa di Salviati, infatti, è molto interessante in quanto si differenzia dalle consuete difese che miravano ad elevare il *Furioso* a classico dimostrandone la vicinanza ai modelli epici antichi, come l'*Iliade* e l'*Odissea*. In questo tipo di difesa dovevano essere forzatamente adottati degli accorgimenti: le strutture non classiche del *Furioso* dovevano essere celate, omesse. Salviati, invece, ribalta i termini del paragone: dimostra non quanto il *Furioso* sia vicino ai classici, ma quanto i classici lo siano al *Furioso*. Non è il poema di Ariosto a dover essere visto come un poema epico classico travestito da moderno, ma sono i poemi epici classici a dover essere considerati più moderni di quanto non si fosse fino ad allora pensato. Ci dimostrano, ad esempio, che unità non esclude automaticamente e forzatamente varietà e pluralità.

Con la sua difesa "moderata" Salviati cerca di evitare la marginalizzazione, l'esclusione dal canone, non solo dell'*Orlando furioso*, ma anche di tutta la poesia moderna che non risponda alle attese dell'ortodossia neoaristotelica. Salviati sapeva che immettere un'opera in una delle categorie previste da Aristotele (tragedia, commedia, epica e, contestabilmente, ditirambo) significava garantirle lo status poetico. Il poema ariostesco non poteva permettersi di perdere la sua identità di poesia epica: porlo in una linea di continuità con la poesia classica assicurava alla poesia moderna la possibilità di far parte del canone.

L'*Orlando furioso* doveva rispettare dei principi che gli assicurassero una rispettabilità poetica, così da entrare di diritto nel canone, e rispettabilità poetica significava anche attenzione al *decorum*, alla caratterizzazione morale dei personaggi e alle azioni che compiono. Il discorso morale è fondamentale per la legittimazione dell'opera.

La linea difensiva di Salviati che tenti di assicurare e riaffermare l'identità epica del *Furioso*, anche se in maniera diversa e originale, ma pur sempre per avvalorare una tesi conservatrice, agisce parallelamente a quel tipo di difesa che distingue il romanzo ariostesco dall'*epos* antico considerandolo rappresentante prototipico della poesia moderna. Un altro tipo

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 1252.

di percorso da prendere in considerazione è quello di chi sostiene che il poema non possa rientrare in una delle categorie aristoteliche in quanto genere ibrido.

Tra questi collochiamo Orazio Ariosto con la sua difesa dell'*Orlando furioso* del 1585, una delle repliche al *Carrafa* di Pellegrino, in cui avverte che la *Poetica* di Aristotele è «manca ed imperfetta».<sup>90</sup> Sostiene inoltre:

[...] i medesimi principj d'Aristotile si possano ampliare assai più, ch'altri non mostra di credere: e che quelle medesime differenze combinate, ed accoppiate in altri modi ancora, oltre a quelli, che pone Aristotile, potranno costituire altre specie di poemi, che non saranno né epico, né tragedia, né commedia; le quali tuttavia confesserà Aristotile medesimo che sian vere specie di poesia, poiché dai medesimi di lui si possono inferire; e così si potrà dire ch'egli implicite, se non esplicitamente le abbia poste.<sup>91</sup>

Il *Furioso* rientrerebbe nelle categorie aristoteliche se si considera che non sono solo la tragedia, la commedia e l'epica. Ci sono, infatti, tipi di poesia narrativa e drammatica alti, bassi e misti. La poesia narrativa, così come quella drammatica, è scindibile in tre specie: «narrativa d'azion illustre» (p. 1320), «d'azion non illustre» (p. 1320), «d'azion illustre e non illustre insieme» (p. 1320). Rientrerebbe nel primo caso l'*Iliade*, nel secondo il perduto *Margite* di Omero o *Culex* di Virgilio, nel terzo l'*Odissea*. Il *Furioso*, che non viene classificato esplicitamente, non sarebbe da includere nella poesia alta come l'*Iliade*, ma nel terzo tipo di poesia che prevede la convivenza di persone illustri e plebe come nell'*Odissea*.

Per quanto riguarda l'accusa della non fedeltà del poema all'unità d'azione, Orazio Ariosto risponde con la tecnica adottata sopra, amplificando il concetto di unità d'azione, stabilendo delle sottocategorie che possano includere la molteplicità delle azioni. Dalla classificazione per proprietà, ossia l'imitazione di una o più azioni, si evince che l'*Iliade* e l'*Edipo* rispettano l'unità d'azione, la commedia prevede una duplice azione e l'*Odissea* duplice, se non triplice come l'*Eneide*. In nessun poema epico si ritrova quell'unità d'azione di cui tanto si parla, ma il difensore di Ariosto si dichiara anche disposto ad accettare l'inviolabilità del precetto aristotelico dell'unità di azione se gli viene concesso che epico sia «nome di specie subalterna»:

---

<sup>90</sup> O. Ariosto, *Risposte d'Orazio Ariosto. Ad alcuni luoghi del dialogo dell'epica poesia del signor Camillo Pellegrino; ne' i quali si riprendeva l'Orlando Furioso dell'Ariosto*, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1319.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 1319-20.



[...] questo nome epico sia, come s'è detto di sopra, nome di specie subalterna, che sotto di sé abbia altre specie ancora, le quali non dovranno essere uno tutte in un medesimo modo, sebbene conveniranno in questo, d'aver ciascuna di loro pur qualche unità: perché se un'azione non è una di numero, può essere una di specie; se non di specie, può essere una di genere, ché queste sono distinzioni dell'uno approvato da' filosofi.<sup>92</sup>

È importante soffermarsi sull'unità d'azione perché viene considerata utile per discernere tra un buon poeta e un cattivo poeta. L'autore della difesa si mostra in disaccordo con il fatto che l'eccellenza del poeta si debba misurare con il metro aristotelico: l'elemento che si deve considerare per giudicare una buona poesia è l'imitazione, ma se non si vuol considerar questo aspetto, si può considerare il fine, che può essere il diletto, il giovamento o l'uno e l'altro insieme. Il diletto viene raggiunto da un poema che prevede varietà e molteplicità di azioni, più incline a destar meraviglia con novità plurime. Anche il giovamento è fine che appartiene più all'opera che presenterà più casi, più storie, a quella che «metterà innanzi agli occhi di chi legge più specchi della vita umana, ove mirando con gli esempi d'altri, potiamo imparare a conoscere quello che sia da seguire, e quello, che da fuggire».<sup>93</sup> Il poema ad azioni multiple riesce meglio a perseguire il fine del diletto, quello del giovamento, e entrambi i fini insieme, risultando quindi più edificante. Il poema ad intreccio unico viene paragonato ad un animale e il poema a più azioni ad un animale grandissimo, come il mondo:

[...] perché, come di cinque corpi semplici tutti egualmente principali, quanto alla costituzione del tutto (sebbene poi più o meno nobili) è composto il mondo, così di più azioni, tutte egualmente principali, si può comporre un poema: anzi è stato composto dall'Ariosto, tra il quale e il Tasso peravventura non si può far comodamente paragone, per determinare la superiorità all'uno, all'altro di questi due scrittori, se prima non si determina con ragioni, qual di questi due modi di poetare sia più lodevole.<sup>94</sup>

Ariosto ha, quindi, composto un poema che è paragonato al mondo intero, visto come un animale grandissimo, costituito da cinque corpi principali, distinti, che si risolvono però in unità. Un'immagine ben differente da quel mostro, pensato da Pellegrino, a più capi e di diverse membra non ordinate, che l'intelletto si stanca in considerarle. Lodare Ariosto non significa però denigrare Tasso. Vengono infatti considerati due poeti entrambi degni di lode nella propria «specie».

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 1321.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 1323.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

Il ragionamento sul fine della poesia libera sicuramente Ariosto dall'accusa di scarsa moralità, evidente, secondo Pellegrino, nella posposizione dell'utile al diletto. In questa difesa viene dimostrata la falsità di questa affermazione portando la prova della manifesta moralità dell'Ariosto, l'uso dell'allegoria, considerato mezzo attraverso cui si esplica l'utile.

Si replica all'accusa mossa da Pellegrino, secondo cui «L'Ariosto non diletta se non gli orecchi di chi non intende, come quello c'ha fatto fabbrica sopra un disegno falso, e contra le regole dell'architettura»,<sup>95</sup> facendo notare che il fatto che Ariosto abbia creato un'opera non conforme alle regole, non significa automaticamente che il modello fondante l'opera debba essere tacciato di falsità. È come paragonare le regole sottese alla disposizione delle stelle dell'ottavo cielo con quelle terrestri. Non si può adottare lo stesso metro per cose tanto diverse:

Il disegno della fabbrica dell'Orlando Furioso è ben diverso da quello della Gerusalemme, ma non per questo dee dirsi falso. E perché le stelle nell'ottavo cielo sien disposte diversamente da quello, che noi sogliamo le cose di quaggiù, per questo direm noi che elle non stiano bene, e sia falso il disegno loro; perché non sia conforme alle piante di Vitruvio, o d'altro scrittore d'architettura?<sup>96</sup>

La successiva accusa a cui si risponde è quella della «Favola dell'Ariosto non ben formata (e più basso dice, che volontariamente l'ha contraffatta alle regole d'Aristotile)». <sup>97</sup> È interessante non tanto la solita accusa di non fedeltà al principio aristotelico, ma l'insinuazione di una voluta infedeltà. Orazio Ariosto risponde che «se volontariamente l'Ariosto ha fatto contra i peccati d'Aristotile, dunque l'avrà fatto con qualche ragione». <sup>98</sup>

Tra le altre accuse, poi, che si propone di smontare c'è quella della presenza nel poema di «persone scelleratissime e vili»: replica non tanto difendendo Ariosto e dimostrando l'inautenticità dell'affermazione, ma confermando quello sostenuto da Pellegrino, facendolo però passare non come anomalia, ma come cosa consueta nel poema eroico (d'altronde, viene sottolineato, che lo stesso Pellegrino aveva limitato alla sola tragedia il principio di introdurre persone virtuose e illustri). Con una strategia retorica molto diffusa, giustifica il poema ariostesco ricorrendo ai modelli antichi che pullulano di personaggi crudeli, spregevoli o che comunque compiono azioni vili, tecnica usata anche nelle altre repliche, quella di Patrizi e di Salviati. Ariosto viene accusato per i comportamenti di alcuni personaggi, come Ruggiero che restò con Alcina «tanto tempo effeminato». Patrizi, ad esempio, dice che il comportamento di

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> *Ibidem.*

Ruggiero non è una scelta, ma frutto dell'inganno, della magia. E non si può accusare Ruggiero, senza accusare anche Ulisse: «E poi quanto Ulisse, l'idea dell'uomo saggio, dimorò con Circe? E quanto con Calisso?». <sup>99</sup> La tesi della «sconvenevolezza» rintracciata in Omero, viene avvalorata riportando le critiche che erano state mosse al poeta e il tentativo di alcuni di salvarlo tramite le allegorie:

La quale sconvenevolezza Senofane, e Parmenide, gravissimi filosofi, non peteron sofferire, e ne scrisser libri contra. Ed Eupoli contra ne fe' un poema, e Tolomeo Alessandrino un altro, intitolato Antomero. Biasimolla Cicerone: e Filostrato a ragione disse ch'Omero avea fatti gli uomini più che Dei, e i Dei men che uomini. E non si potea tirare in salvo così grande scelleranza, se Eractlide non la copia con allegorie naturali, ed altri, la Dio grazia, anche con teologali. <sup>100</sup>

Secondo Orazio Ariosto, addirittura, le parole che vengono fatte dire a Ruggiero non possono essere imputate ad Ariosto, ma sono lo specchio della corruzione dei tempi:

[...] quanto alle parole lascive, ch'egli gli fa dire, io non torrei a difendere, potend'elle in effetto esser reputate contrarie a' buoni costumi; ma più si deve incolpare quell'età nella quale simili cose, e peggiori anco erano in uso, che lo scrittore. <sup>101</sup>

E comunque se un Omero aveva ritratto uno degli dei più potenti, Giove, lussurioso e questo non era da giudicare inappropriato in quanto interpretato in maniera allegorica, neppure alcuni personaggi del poema di Ariosto, a cui poteva essere applicata la stessa tecnica, dovevano essere considerati in maniera negativa:

[...] se daremo orecchi a narrazioni lascive, come aveva fatto Ricciardetto a quella di Bradamante (fuori però dalla favola) potrà avvenirci che non solamente trascorreremo nelle opere d'intemperanza, ma tant'oltre procederemo di narrare, ed al vivo imitare ciò, che di vizioso avremo adoperato. <sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> F. Patrizi, *Parere di Francesco Patrizi. In difesa di Lodovico Ariosto*, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1287. Cfr. Micaela Rinaldi, *Il "Parere in difesa di Lodovico Ariosto" di Francesco Patrizi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 60, aprile 2000, pp. 81-94; Ead., *Il "Parere in difesa di Ludovico Ariosto" di Francesco Patrizi*, in P. Castelli (a cura di), *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 77-85.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 1288.

<sup>101</sup> O. Ariosto, *Risposte d'Orazio Ariosto. Ad alcuni luoghi del dialogo dell'epica poesia del signor Camillo Pellegrino; ne' i quali si riprendeva l'Orlando Furioso dell'Ariosto*, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1326.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

Un altro personaggio messo sotto accusa, non solo da Pellegrino, è Orlando che, secondo la tradizione delle canzoni di gesta era casto e saggio, mentre nel poema ariostesco innamorato e pazzo. Orazio Ariosto giustifica il titolo con la fama di un Orlando innamorato, avviata già da Boiardo e poi richiama il precedente di Virgilio che costruisce la figura di Didone non secondo il modello preesistente. Inoltre non riesce a capire il rimprovero per un Orlando non più casto dato che Ariosto «lo fa venire santissimamente con Angelica dall'un capo all'altro del mondo»,<sup>103</sup> tanto più che la pazzia per amore, che si traduce in trasporto sentimentale-emotivo eccessivo, non intacca la sapienza di uomini illustri:

[...] né l'amare, fino anco all'impazzare per amore, ripugna alla sapienza degli uomini, come ne fan fede infiniti istorie, nelle quali sono ricordati molti uomini illustri, che se non furono pazzi nel primo grado di pazzia, sì furono in un altro grado pure stimato pazzia da Platone, cioè per eccessivo trasportamento d'affetto.<sup>104</sup>

Anche nella difesa di Patrizi ci si ribella a questa accusa di un Orlando non casto e non savio e si mostra come nel dialogo non venga precisato dove si trovi la fama di un Orlando savio e casto:

E poi si dice, ove ci saprebbono costor mostrare istoria, nella quale si dicesse ch'Orlando fosse casto e saggio? Perché né latina, né volgare ella non v'è. E s'ella è in Francese, ella non era al tempo dell'Ariosto passata in Italia d'oltramonti, né forse v'è al presente. Perché dunque s'allega istoria? E la fama, che dicono che d'Orlando era tale, ella non potea esser nata d'altro che da romanzatori italiani, letti il più dal volgo.<sup>105</sup>

Si ricorda che se nel dialogo di Pellegrino i «romanzi» vengono definiti «fatti di ciance d'uomini indotti», allora non si possono prendere in considerazione per questa tradizione legata ad Orlando che, di conseguenza, Ariosto non era tenuto a seguire.

E come in Orazio Ariosto, anche in Patrizi viene giustificato il fatto che Ariosto seguiti la storia di Boiardo, che aveva raggiunto un certo successo e che aveva oscurato la tradizione precedente:

Aniché l'Ariosto seguì la favola già nota dell'innamoramento d'Orlando, per lo poema del conte Matteo; il quale negli alquanti anni,

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 1327.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> F. Patrizi, *Parere di Francesco Patrizi. In difesa di Lodovico Ariosto*, in G. Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, cit., p. 1288.

ch'egli precedè all'Ariosto, non solo avea fatto radici, ma col suo molto splendore oscurato il nome di tutti quegli indotti, e plebei romanzatori, che avanti a lui erano andati, e avevano d'Orlando fama contraria fatto.<sup>106</sup>

Non concepisce, poi, il fatto che venga disgiunto l'amore dalla castità. L'amore di Orlando non solo non inficia la sua castità, ma la nobilita:

E poi l'amor d'Orlando non solo non guasta la castità sua, ma anche l'accresce, ed a gran lode l'innalza; poich'egli gran tempo ebbe la bella Angelica in sua balia, e non seppe, e non osò quel sì ardito cuore, non pur farle fatti d'amore, ma né pur parole.<sup>107</sup>

Per quanto riguarda la «saviezza», Patrizi dichiara che, oltre a Orlando, avevano perso il senno per amore un uomo più saggio, come Salomone e un uomo più santo, come Davide. L'eroe del *Furioso*, quindi, non poteva essere condannabile per questo. Ci sono tanti esempi antichi che riscatterebbero Orlando, come Ercole e Aiace:

E si biasimerà ora l'Ariosto che per non molto tempo fa pazzeggiare Orlando per cagione, a cui non poterono resistere né uomini, né Dei? E sì si fa tornare in suo senno con invenzion maravigliosa, non mai tocca, né pensata da niun poeta greco, né Latino per grandissimo, che sia stato.<sup>108</sup>

Non solo la scelta di Ariosto viene considerata non contestabile, ma il poeta viene addirittura lodato per la risoluzione pensata per la pazzia di Orlando.

Se Patrizi si concentra su Ariosto, Orazio, invece, si occupa di difendere anche Tasso<sup>109</sup> (che nel dialogo di Pellegrino era stato accusato, ad esempio, di adottare una sentenza poco chiara). Non abbiamo, in realtà, uno schieramento vero e proprio da parte di Orazio Ariosto: reputa, infatti, Tasso e Ariosto due autori molto diversi sia per quanto riguarda l'intreccio che lo stile (lo stile di Tasso viene definito di «lucidità» e quello di Ariosto di «delucidità») e, quindi, difficilmente paragonabili.

Se l'obiettivo di Orazio Ariosto non è sicuramente quello di eleggere il miglior poeta tra Ariosto e Tasso, ci si chiede allora quale sia la motivazione che si nasconde dietro questa difesa. Sembrerebbe essere proprio questa possibilità di reinterpretare il terzo capitolo della

---

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 1288-89.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 1288.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 1289.

<sup>109</sup> Tasso, tra l'altro, risponde all'opera di Patrizi e motiva la sua scelta dichiarando di farlo non per criticare Ariosto, ma per difendere Aristotele e Omero.

*Poetica* (per permettere al poema ariostesco di rientrare nel sistema dei generi aristotelici). Il suo obiettivo non era tanto quello di difendere il prozio, ma quello di ricostruire un nuovo sistema di generi. Ed è proprio questo che scatena la replica di Tasso, che non si occupa tanto di controbattere alla difesa del poema ariostesco, ma alla tesi del genere misto.

Ricordiamo, infine, che qualche anno prima, nel 1580, in anticipo rispetto al dibattito che si scatena fra ariostisti e tassisti, veniva pubblicato il *Breve discorso in difesa dell'Orlando furioso* di Francesco Caburacci. Il discorso ripercorre le principali critiche che venivano mosse all'Ariosto: tra le obiezioni troviamo, oltre alle solite, anche altre più inconsuete come quella dei «ridicolosi, popolari concetti»; la pazzia di Orlando come soggetto più adatto alla commedia che all'eroico, quella delle «molte, lunghe e ridicolose narrationi e dei frequenti proverbi e sentenze popolari», troppo bassi per il genere epico.

Per quanto concerne il genere entro cui far rientrare il *Furioso*, Caburacci dichiara che c'era stato un errore di valutazione: Il *Furioso* non rientrava nel genere epico, ma in un nuovo tipo di poesia che anelava a creare varietà nei sentimenti del pubblico. I generi tradizionali, tragedia, commedia ed epica, non riuscivano ad appagare tale bramosia di varietà e allora Ariosto aveva combinato i materiali dei tre generi trattandoli in modo epico. Anche se teoricamente l'eterogeneità dei soggetti e degli stili non è appropriata all'epica, lo è per quanto riguarda il nuovo ibrido poetico, nato dalla penna di Ariosto.

Sicuramente la contaminazione, l'ibridazione, la mescolanza dei generi risulta una scelta vincente data la fama raggiunta dal poema ariostesco, che era riuscito ad interessare diverse fasce di lettori.

Tale teoria ci porta a riflettere sulla complessità di questo tipo di difesa che non mira tanto alla giustificazione del poema, ma delle fondamenta che sono alla base di un nuovo tipo di poesia di cui era espressione il *Furioso*.

### 2.1.5 Malatesta. Il romanzo come nuova “religione poetica”: l’*Orlando furioso* e il suo spirito riformato.

Tra gli altri trattati che difendono il *Furioso*, in quanto nuova forma di poesia, in linea con i nuovi gusti dell’età moderna, vi è Giuseppe Malatesta, la cui posizione è di tipo modernista, da collocare su quella linea pionieristicamente avviata da Giraldi con il suo *Discorso* del 1584 e con lo scambio epistolare con Pigna.

*Della nuova poesia* di Malatesta, che Sberlati definisce «vero e proprio trattatello in laude di Ariosto, [...] la vetta più significativa della critica intorno al romanzo epico-cavalleresco alla fine degli anni Ottanta»,<sup>110</sup> viene pubblicato nel 1589, ma ambientato nel 1581, data della pubblicazione della *Gerusalemme Liberata*, per evitare di dover dar conto della *querelle* tra fautori di Ariosto e quelli di Tasso.

Viene confermata un’idea, diffusa non solo tra i sostenitori, ma anche tra i detrattori del *Furioso*: Ariosto aveva deliberatamente scelto di non osservare le norme aristoteliche. Malatesta arriva a delineare un *Furioso* non solo come nuovo tipo di poesia, diversa dall’epica antica, che esulava dalle norme aristoteliche, ma addirittura come contro-epica.

Nel trattato a dar voce al pensiero di Malatesta è Sperone Speroni che inizia a rispondere alle varie critiche al *Furioso*. Tra queste vi è la convinzione che l’opera non sia un poema a causa della non appartenenza ad alcun tipo di poesia, né tragica, né lirica, né comica, né eroica.

Secondo il cardinale Scipione Gonzaga, uno dei calunniatori di Ariosto, che, come sottolinea Sberlati, mostra «un’attenta sensibilità verso certe formulazioni peripatetiche, trasportate nell’*altercatio* ben modulata a cui si affida, in nome della retorica, la condanna del poema di Ariosto»,<sup>111</sup> il *Furioso* non può essere infatti catalogato come poema eroico dato che non rispetta l’intreccio unitario e la presenza di un protagonista principale a cui ricongiungere tutte le azioni.

Speroni replica che Ariosto aveva iniziato a scrivere seguendo le norme dell’*epos* antico, ma poi, consapevole che l’unità di intreccio non avrebbe avuto molta grazia nella nostra lingua e che non avrebbe portato a un esito soddisfacente, aveva cambiato idea e aveva scelto di seguire la nuova via, quella del romanzo:

Ma, come avviene, che, crescendo l’uomo in età, suol crescer ancora in giuditio, s’accorse in processo di tempo questo accortissimo poeta, che quella unità di favola in un poema in lingua nostra non havea molta

---

<sup>110</sup> F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, cit., p. 312.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 314.

gratia, e tenea più tosto del freddo, et dell'insipido, che altro. Onde, per non consumar tante sue fatiche ingloriosamente, et con poco piacer di chi legger le dovea pentito della sua elettione, abbandonò quel Poema, et non curando d'haver perdute tante vigilie, et tante lucubrattioni, condannollo alle pene dell'oblio, et con più sano consiglio, et con più felice successo, si diede a comporre un altro poema formato di più favole, et diverso in molte cose dagli heroici antiqui, et questo fu il Furioso, di che noi favellamo. Il qual, di vero parlando, non è altrimenti tratto da i precetti d'Aristotile; né fatto alla imitation degli epici antiqui: ma si bene ad usanza d'una nuova specie di poesia suscitata ne tempi adietro, che chiamano romanzesca. Di che io cavo una conchiusione per il Signor Scipione; che, non perché l'Ariosto non sia né tragico, né comico, né epico, né lirico, siegue, che egli non sia né anco Poeta [...]<sup>112</sup>

Scegliere il “romanzesco” non significa precidere la possibilità per l’opera di possedere uno status poetico. Sberlati ci fa notare che questa non aderenza ai principi aristotelici, questo suo rivolgere l’attenzione a una nuova specie di poesia, fa dell’Ariosto un oppositore al passato:

E nel suo orientamento, il progetto dell’Ariosto comporta una riproposizione innovativa ed originale dei precetti dell’arte poetica, con una disposizione che sembra anch’essa finalizzata alla restituzione in forme nuove del raziocinio normativo di stampo aristotelico. Rifiutando quell’archetipo di unità eroica, ed optando invece per la molteplicità romanzesca, l’autore del *Furioso* rende attiva la propria funziona dialettica di antagonista al passato.<sup>113</sup>

Il fatto che l’autore del *Furioso* desista dal proseguire il progetto iniziale (ossia seguire la “unità di favola in lingua nostra”), evidenzia come la lingua italiana non possa ospitare la sublimità degli “epici antiqui” senza correre il rischio di dare un poema che tenga piuttosto “del freddo e dell’insipido”. Il poeta avrebbe, dunque, optato per il nuovo genere del romanzo basato sull’intreccio di più “favole”, molto più idoneo alla lingua italiana e all’età moderna.

Il conte Malatesta, però, non reputa positiva la scelta di non seguire l’unità di azione e considera la dichiarazione di Speroni – di una voluta noncuranza da parte di Ariosto delle norme poetiche aristoteliche dopo il tentativo di scrivere un poema che invece le rispettasse – come

---

<sup>112</sup> G. Malatesta, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, Verona, Sebastiano delle Donne, 1589, pp. 42-43. Sul ruolo del personaggio Speroni nel dialogo di Malatesta cfr. F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, pp. 320-323: «Ha qualcosa di geniale oltre che di provocatorio l’uso strumentale che dello Speroni fa il Malatesta. Le caratteristiche dominanti del suo orizzonte mentale sono qui abilmente commutate, se non capovolte. Il docente del giovane Tasso a Bologna tra 1560 e ’62, l’agguerrito aristotelico che prima di altri dimostrò i fallimenti stilistici e poetici del *Furioso*, diviene nell’economia del dialogo malatestiano il più coraggioso sostenitore dell’Ariosto [...] La celebrazione e la difesa ad oltranza del *Furioso* affidate ad un aristotelico osservante quale fu lo Speroni è un dato che non può passare inosservato. La sua abilità di oratore peripatetico viene impiegata con riusciti effetti di persuasione, restando asservita alla funziona epidittica che punta a dimostrare la superiore caratura poetica del *Furioso*».

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 325.



«una certa scusa che l'accusa».<sup>114</sup> Sarebbe stato allora più opportuno ammettere un errore inconsapevole da parte di Ariosto, che non conosceva le regole aristoteliche:

Perché vi prometto certo, che se alcuno cercasse intender da me una simili resolutione, io non saprei dargliela con altro, che con dir che l'Ariosto non vide mai la poetica d'Aristotile, né seppe ciò, che si fusse tal Arte: et crederei pur, che a questo modo egli se ne restasse honestamente scusato, e difeso. Perché o che a quei tempi non fusse così sparsa tra letterati com'è hoggi la detta Poetica, o altro, che se ne fusse cagione, par, che niun sia obligato a saper quel che non può, o non sa di poter sapere. E così si saria scusabile l'errore, che il buon poeta comise a lasciar l'un poema per l'altro, cioè il buono per lo reo [...]<sup>115</sup>

Scipione Gonzaga, dal canto suo, ritiene piuttosto che avrebbe comunque potuto preservare le proprietà della lingua senza andare contro le regole dell'arte poetica. E comunque sostenere che Ariosto avesse eluso le leggi aristoteliche a causa della natura della lingua era come dire che Ariosto si fosse preoccupato più dei peccati veniali che di quelli mortali:

[...] ei, per non peccar nella proprietà della lingua, e legesse di *peccar nelle regole dell'Arte*, è un dir ch'egli si facesse molto più scrupolo de' *veniali*, che de' *mortali peccati*. Come quella donna, a chi più mordea la coscienza a l'haver sputato in chiesa, che qualch'altro error consueto della fragilità femminile, et io quanto a me, per l'affettion che porto alla memoria dell'Ariosto, più mi contentarei, che i suoi sindacatori gli imputassero d'haver male usata la lingua, che d'haver guastata, et storpiata l'Arte Poetica. Perciò che io reputarei tanto minor fallo quello, che questo, quanto è *meno il peccar nelle parole, che nelle cose*.<sup>116</sup>

Un altro personaggio del dialogo, l'abate Lippomanni, portavoce della posizione neoaristotelica più intransigente e conservatrice, non riesce a concepire un'opera d'arte che nasca senza il rispetto delle regole aristoteliche e dei modelli antichi. L'autore del *Furioso*, che viene definito un «soldato sbandato» (p. 72), non rispettoso dei dogmi aristotelici, non doveva permettersi di «guastar» quelle che erano delle leggi immutabili e inalterabili. Quella di Ariosto, che era stata giustificata da Speroni, è invece qui addirittura definita una dottrina perversa:

Né io so, qual pravo istinto fusse quel suo, quando si fece licito di storpiare, et guastar la forma di così divina Arte, la qual tutta l'antichità con *religiosissima* cura havea sempre custodita intatta, et illesa. [...] niuno l'havea chiamato per *riformatore* in questo: et dovea pur, già che

---

<sup>114</sup> G. Malatesta, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, p. 46.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 67. (il corsivo è mio, a sottolineare il lessico utilizzato, legato alla sfera religiosa, che mira a fare dell'Ariosto un peccatore nell'ottica dell'ortodossia aristotelica).

non toccava a lui, ritenersi le mani da cotale imbratto. [...] né io vorrei, per quanta stima faccio della riputation vostra, che voi foste tenuto autore, o almeno assensore d'una *dottrina cosi perversa*.<sup>117</sup>

Il poeta diviene un “esempio immorale” nell’ambito della poesia e, sempre secondo l’abate, altri poetastri potrebbero sentirsi incentivati nel non seguire i dettami della *Poetica* e, a loro discolpa, potrebbero dire di aver agito secondo la “riforma moderna” proposta da Ariosto col suo poema:

Atteso che sempre, che un di’ questi poetastri, de’ quai pur troppa copia se ne vede ad ogn’hora, fusse colto in fragranti di qualche inescusabile errore, egli subito haverebbe ricorso, come in Franchigia sicura, al dir, che questa sua colpa non è secondo l’Arte degli antiqui; ma ben secondo una sua riforma moderna, della qual riforma, se voi ne cercasse ragguglio, io non so, s’essi ve lo sapesser dare: et intanto havriano attribuito color d’arte, et di ragione a quei difetti, che nacquero in loro da mera et pura ignoranza. Si che vedete, quanti inconvenienti si sieguano da questo nuovo modo dell’Ariosto.<sup>118</sup>

Degna di nota la metafora della vista che torna anche in questo trattato, nelle parole dell’abate. Qui la troppa vista, grazie a dei buoni occhiali, aveva permesso ad Ariosto-Lince di veder troppo (cose che gli altri poeti, povere Talpe, non avevano percepito) e di distorcere i precetti della *Poetica*.

Ma, se pur è vero, che nel Furioso vi siano tante bellezze, et tante perfetioni più di quelle che sepper gli antiqui, et che fur comprese dalla cognition dell’arte, bisogna dir, che buoni occhiali per certo si mettesse l’Ariosto: poiché vide nell’Arte Poetica quello che non vide né Horatio, né Aristotele, né alcun’altro giamai. Ma orsù concediamoli ch’ei potesse esser Linceo, dove tutti erano stati Talpe, non sapeva egli che, si come non è licito a chi vive civilmente di contrafar alle leggi scritte per dir che le si posson migliorare, così manco non potemo contravenir ai precetti dell’arti sotto questo color di miglioramento et di correzione che si allega per l’Ariosto?<sup>119</sup>

Trasgressore delle leggi scritte, Ariosto avrebbe portato a trasformare il «libito» in «lecito» e andare contro il principio di giustizia e onestà. Così, sempre secondo l’abate, ogni «vil saccentuzzo», libero di emendare leggi preesistenti, sarebbe diventato improvvisamente legislatore:

---

<sup>117</sup> *Ivi*, pp. 73-74. (il corsivo è mio, a sottolineare il lessico utilizzato, legato alla sfera religiosa).

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 75.

che saria questo, Sign. Sperone, altro che un far diventare licito il libito,  
et un levar in tutto dal mondo questo Santissimo nome della giustitia,  
et dell'honestà?<sup>120</sup>

Per Speroni Ariosto era un eretico, in quanto non ligio alla “dottrina” aristotelica, ma in questo caso secondo un’accezione positiva, in quanto l’autore del *Furioso* viene considerato un riformatore religioso, un innovatore. Speroni, infatti, sostenitore della posizione anticlassica, crede nella libertà d’espressione, nella fallibilità dei poeti antichi e nell’alterabilità delle norme poetiche. Dimostra, poi, come uno dei rimproveri più diffusi che venivano rivolti al poeta, quello della pluralità delle azioni, non caratterizza solo il poema ariostesco, ma anche tanti altri poemi epici antichi, a partire dall’*Iliade latina* all’*Achilleide* di Stazio. L’obiettivo non è quello di affermare un parallelismo tra l’Ariosto e l’*epos* antico, ma quello di mettere in discussione il carattere unitario della letteratura antica.

Ariosto è l’incarnazione dei cambiamenti che l’arte poetica si trova ad affrontare e Speroni, convinto dell’importanza, del valore delle innovazioni del poema ariostesco, sostiene che i soggetti della poesia devono essere piacevoli e fa notare all’abate che le leggi civili, come quelle artistiche, sono sottoposte al mutar dei tempi, dei costumi, dell’uso e si adeguano a questi. Questa tesi ci ricorda quella di Giraldi che sostiene che il romanzo, diffuso tra francesi, spagnoli e italiani, soverchia gli antichi precetti poetici.

Fondamentale è il discorso morale all’interno del trattato: per Speroni è il piacere, non l’utile morale, il fine precipuo della poesia. L’*Orlando furioso*, sicuramente rispondente a questo principio, prende le distanze dall’epica e in questo la supera. Il diletto, infatti, è favorito dalla varietà e il romanzo riesce ad assicurare maggiore varietà rispetto all’epica. Il gusto moderno la predilige in quanto più piacevole. La tesi secondo la quale il fine della poesia è il diletto, e non l’utile morale o l’utile misto al piacere, argomento principale della seconda parte del trattato in cui il *Furioso* passa in secondo piano (ricordiamo che Speroni non vuole tanto giustificare l’Ariosto, ma è molto più interessato a ribadire la natura moderna dell’opera e i principi poetici radicali che la denotano), ha delle ricadute importanti se consideriamo che nell’Italia della Controriforma era fondamentale l’idea di una poesia che avesse come scopo il *docere* e non il *delectare*. Le affermazioni edonistiche di Speroni vanno, invece, proprio nella direzione opposta. L’*Orlando furioso* diviene, quindi, uno strumento, un mezzo, un luogo che raccoglie gli elementi costitutivi della nuova poesia moderna e delle sue funzioni.

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 76.

La radicalità della tesi sostenuta da Malatesta porta a un passaggio fondamentale per la ricezione del poema ariostesco che passa dall'essere elevato a classico, alla rivendicazione della sua natura non classica (da parte di Giraldi), all'affermazione della sua natura addirittura contro-classica.

Alla fine della propria arringa, Speroni fa dell'Ariosto uno dell'Ordine dei riformati in quanto il romanzo che ha scritto rappresenta una riforma degli abusi dell'epica. La riforma artistica attuata da Ariosto è assimilata a quella protestante:

A me pare, rispose lo Sperone ch'egli fusse dell'Ordine de' Riformati: perché il romanzo, col quale egli scrisse, non è altro in vero, che una riforma degli abusi dell'epico, si come havemo in parte veduto di sopra [...]<sup>121</sup>

Come sottolineato da Sberlati, Ariosto, riformatore dell'epica, viene considerato e proposto come modello da imitare:

Non i manuali di Orazio e Aristotele, non gli epici classici forniranno al romanziere del Cinquecento e dei secoli a venire gli insegnamenti più adeguati al comporre, bensì il poeta estense.<sup>122</sup>

Speroni, però, viene subito contestato grazie a un gioco di parole tra *riformato* e *trasformato*:

Avertite, Signor Sperone, che egli non fusse più tosto de' trasformati, che de' riformati, disse all'Hora Monsignor Dandino, perché questa sua riforma io non l'intendo ancor bene, et dio voglia, che questo suo modo di poetare non fusse più presto, come ho detto, un strasformare, che un riformare gli heroici antichi.<sup>123</sup>

La difesa dell'Ariosto, che diviene essenzialmente una scusa, un pretesto per definire le nuove regole alla base della poesia moderna, è senza precedenti nella storia (travagliata) che ha visto opporsi i sostenitori del *Furioso* come epica tradizionale e i sostenitori del *Furioso* come romanzo cavalleresco.

Il fatto che Malatesta (ma non è stato il primo, ricordiamo le critiche di Pellegrino) abbia attribuito all'autore del *Furioso* una consapevolezza nell'evitare e disobbedire ai principi aristotelici è anacronistico: Ariosto, infatti, aveva composto l'opera ben quarant'anni prima che

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>122</sup> F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, p. 327.

<sup>123</sup> G. Malatesta, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, cit., pp. 152-153.

la teoria aristotelica cominciasse a rappresentare una vera autorità in campo letterario. Scrive, infatti, agli inizi del Cinquecento e si inizia a parlare della questione che implica la natura del romanzo e degli elementi fondanti la poesia epica in maniera seria molto più tardi, a partire dalla fine degli anni cinquanta.

L'autore del dialogo *Della nuova poesia*, però, aveva la necessità di creare il falso storico di un Ariosto che si oppone deliberatamente ai dettami aristotelici come forma di legittimazione per il suo manifesto di fine Cinquecento contro le restrizioni dell'arte poetica, ad esempio l'imitazione dei modelli antichi. Il *Furioso*, che godeva di un successo inarrestabile, viene usato da Malatesta come modello di un modernismo ribelle.

Malatesta, come anche Caburacci, non tentano più di adattare l'opera alle norme precedenti, ma assumono come tesi il fatto che il poema sia esemplare di per sé. E questa esemplarità viene utilizzata per garantire qualsiasi allontanamento dalla tradizione antica.

#### 2.1.6 L'*Orlando furioso* e le collezioni tardocinquecentesche.

Siamo giunti alla fine del Cinquecento. È importante sottolineare che nel Cinquecento vi è l'idea di una letteratura che si possa collocare nello spazio e che possa essere, quindi, visualizzabile e divisibile. La narrazione viene bloccata e "imprigionata" in immagini che a loro volta vengono disposte nello spazio, in quello astratto della mente o della memoria, o in quello concreto, fisico di un testo che diventa un edificio, una sala, un palazzo, una galleria. L'uso di metafore architettoniche per dimostrare la perfezione o l'inadeguatezza dell'*Orlando furioso* è pratica che ritroviamo anche in diversi trattati del Cinquecento per mostrare, per trasformare, ad esempio, in immagine concreta la topica, l'insieme dei *loci communes*, della biblioteca classicista, dell'enciclopedia, del canone, dei memorabilia, del "teatro" della memoria come quello celebre (a forma vitruviana, romana secondo alcuni e a forma di anfiteatro secondo altri) che conteneva e repertoriava il sapere di parole e immagini ad opera di grandi artisti come Tiziano (tutto purtroppo perduto) del letterato e filosofo friulano Giulio Camillo alla corte di Francesco I.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Per l'arte della memoria si rinvia all'ormai classico libro di F. Yates, *L'arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1972 e a tutti gli studi di Lina Bolzoni, in particolare a quello "apristrada", cfr. L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984 mentre per l'opera a stampa che descrive l'idea di Giulio Camillo si veda G. Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991 e, infine, L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit. Sui libri di consultazione e repertorio, sui libri di servizio, libri-utensili si veda A. Quondam, *Forma del vivere, L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., pp. 156-179.

Abbiamo visto come Pellegrino critichi il poema per aver scelto come fine la vaghezza e il diletto e non l'utile, per la mancanza d'unità nella favola del poema, per aver creato un poema che è una *congerie* di episodi e digressioni e come questo venga *reso visibile* attraverso una metafora architettonica, che viene riusata, ma ribaltata, rovesciata dal difensore del *Furioso*, il "cruscante" Salviati che precede di poco la famosa requisitoria contro Tasso di Galileo Galilei: l'*Orlando furioso* diviene un palazzo ricchissimo, al contrario dell'edificio che rappresenta l'opera di Tasso, una piccola casa. Contro la *Gerusalemme*, paragone ancora più pungente è quello con i granai che sono sulle reliquie delle Terme di Diocleziano, forse a voler denunciare il fatto che Tasso non fosse riuscito a eguagliare gli antichi.

[*Orlando furioso*] un palagio perfettissimo di modello, magnificentissimo, ricchissimo, e ornatissimo, oltre ad ogni altro: e quel di Torquato Tasso una casetta picciola, povera, e sproportionata per lo essere bassa, e lunga, oltre ogni corrispondenza di convenevol misura: oltr'a ciò murata in sul vecchio, o più tosto rabberciata, non altramenti, che quei granai, i quali in Roma, sopra le reliquie delle superbissime Terme di Diocleziano, si veggiono a questi giorni.<sup>125</sup>

Continuando a prendere come punto di riferimento questo paragone, Pellegrino replica:

Non si nega che il poema dell'Ariosto non sia un palagio grandissimo, magnificentissimo, ricchissimo, e ornatissimo, ma non già perfettissimo di modello: se non si vuol però, che la perfettion sua sia perfettione di romanzo, che a questo modo siamo d'accordo. [...] Però quant'io ragiono della imperfettione del suo poema non reca a lui biasimo: non hauendo egli inteso di comporre secondo le regole di Aristotele.<sup>126</sup>

E poi fa notare che tutto ciò che in Ariosto sarebbe da giudicare imperfetto prendendo in considerazione le leggi che regolano il poema epico, sarebbe invece da considerare come perfetto, appropriato in un romanzo. In questo passaggio è importante anche sottolineare che l'inottemperanza delle norme aristoteliche da parte di Ariosto è considerata non accidentale, ma voluta.

Un'altra immagine, quella di una collezione tardocinquecentesca, viene utilizzata da Giovanbattista Strozzi, nel discorso *Dell'unità della favola*, recitato nel 1599 a Firenze nell'Accademia degli Alterati. Il poema ariostesco è un modello universale in cui la molteplicità delle azioni si risolve, si traduce in unità. Ci viene, infatti, suggerito che:

---

<sup>125</sup> L. Salviati, *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Anton Padovani, 1588, pp. 137-138.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 140.

L'essere una la favola non consiste nel trattar d'un solo, non consiste nel comprender quel ch'è fatto in un tempo medesimo; ma una è quando ha due condizioni, cioè il depender le cose l'una dall'altra verisimilmente o necessariamente, e l'esser indritto al medesimo fine.<sup>127</sup>

Strozzi sottolinea come Aristotele, comunque, «afferma in più luoghi che la favola debbe porgere diletto e che ella diletterà se le parti sue averanno quell'ordine e convenienza che debbon aver le parti d'uno animale che abbia ad esser piacente allo sguardo».<sup>128</sup> Il poema deve essere, quindi, strutturato in modo da risultare un animale che attrae lo sguardo. Fa notare che anche nella scultura e nella pittura è più attraente una composizione di più figure, o anche «qual meravigliosa vista, mi pens'io, che faccia una moltitudine grande de guerrieri, dove in una spaziosa campagna || è uomini e cavalli, insegne e trabacche».<sup>129</sup> Si chiede, allora, «Se nell'istorie hanno luogo più azioni, perché non nel poema? Finalmente de' poemi migliori nessuno si può dir che abbia l'unità: l'Odissea, l'Iliade, l'Eneide, il Furioso Orlando, e 'l Goffredo».<sup>130</sup> L'unità non deve essere forzatamente antonimo di varietà: in un poema può esserci un'unità eterogenea e non omogenea. Viene dimostrato, infatti, come l'*Iliade*, l'*Odissea* vengano erroneamente accusate di mancanza di unità: quelle che sembrano più azioni, in verità non lo sono se considerate interdipendenti, una la conseguenza dell'altra. La varietà che diletta deve essere conveniente, proporzionata, ordinata.

L'ordine, adunque, la commessione e 'l terminato diletta, e tutti quanti tendono a unità; [...] come avvenendosi in qualche studio o camera dove sieno pitture, statue, minerali, cose petrificate et altre cose sì fatte, se non sono tra loro ordinate, le ordina et accomoda da sé, e se sono ordinate se ne compiace, e quantunque diverse siano le considera come simili e concorrenti a fare l'unità che e' desidera, e le comprende sotto ragion d'ornamento e di maraviglie.<sup>131</sup>

In questa collezione tardocinquecentesca le opere d'arte, pitture, statue, secondo il gusto dell'epoca, sono affiancate da elementi naturali, minerali, «cose petrificate»: convivono elementi artificiali, naturali e che destano meraviglia.

---

<sup>127</sup> G. B. Strozzi, *Dell'Unità della favola*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. 4, p. 335.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 339.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 339-40.

Il diletto è raggiunto nel riconoscere il simile nel dissimile, nella bellezza che scaturisce dall'accostamento della proporzione di più cose. In un poema, come nella pittura, diletterà maggiormente la presenza di più persone, di più figure, che contribuiscono però ad un'azione unica così da assicurare al contempo varietà e unità:

E sì come un uomo solo effigiato meno (mi credo io) diletterà che tre o quattro o più concorrenti insieme al formare un'azione, e come dicono i pittori una istoria, così tre o quattro o più introdotti in un poema a parlare porgeranno diletto maggiore che non farebbe un solo, essendoci insieme la mente il diletto dell'unità dell'azione e 'l diletto della varietà delle persone, e vi è di più il diletto di vedere nel dissimile il simile, e la meraviglia e 'nsomma la bellezza la quale consiste in proporzione di più cose.<sup>132</sup>

Per quanto riguarda la *Gerusalemme Liberata* viene confermata l'unità di azione, ma per quanto riguarda la presenza di un solo personaggio si preferisce rispondere con un'epochè, anche se una sospensione del giudizio mal celata.

Il Tasso, ancor egli, maneggia la sua favolosa o storica invenzione in maniera che non così bene si può discernere se Goffredo o se Rinaldo sia l'eroe principale, perché l'uno è lo espugnatore di Gierusalemme e l'altro è tale che senza di lui era impossibile il vincere; oltre che a Tancredi et altri fa operare tanto che e' non pare che suon fin principale sia il mostrare principalmente l'eccellenza d'un solo. Unità d'azione egli ha senza dubbio, ma se ella sia d'una persona sola o no, me ne rimetto a voi, giudiziosi Accademici.<sup>133</sup>

Subito dopo Strozzi passa all'*Orlando furioso* e dice che ha tre azioni principali, la pazzia di Orlando, l'amor di Ruggiero, la distruzione di Agramante, che però confluiscono in un'unità coerente, quell'unità di cui parla Aristotele (che quindi andrebbe a far cadere l'accusa di un *Furioso* come un mostro da più membra disordinate e non proporzionate, o, come viene detto da Strozzi, un gigante dalle membra dislocate in diversi luoghi), quell'unità che non era stata dimostrata in maniera appropriata da altri difensori di Ariosto, come Patrizi e Orazio Ariosto.

Io in cambio di assomigliare il suo gran poema ad un gran gigante, del quale là il busto, qua il capo, un braccio in un luogo, un piede in un altro paese, mi accingerei a difenderlo non col dire (come fece il Patrizio) che e' si chiama *Orlando furioso* perché e' vi si tratta d'amore di Bradamante, né col dire (come fece Orazio Ariosto) che nel *Furioso* è

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 343.



unità larga; ma andrei considerando più tosto come tutte quelle azioni o la maggior parte si potrebbero ridurre alla vera unità che vuol dire Aristotile.<sup>134</sup>

La pazzia d'Orlando, che è stata sempre considerata un'eresia da parte dei calunniatori di Ariosto in quanto va a macchiare la fama del paladino virtuoso, qui si riduce quasi a una strategia narrativa, considerata come *excusatio*, pretesto che ha favorito l'attacco dei Mori. La perdita del senno di Orlando sortisce gli stessi effetti di quella di Achille: così come i Troiani avevano approfittato del fatto che Achille fosse irato e che non combattesse, così i Mori avevano giovato del fatto che Orlando fosse pazzo e furioso per poter attaccare la Francia.

Con questa strategia si tenta di salvare, in maniera un po' forzata, Orlando. Interessante, invece, la modalità in cui è condotto tutto il discorso: sembra quasi che vengano presi i vari elementi del poema ariostesco e di quello tassiano, per essere inseriti in luoghi, immagini, oggetti di una collezione, così da testare e verificare se i principi fondamentali, quali l'ordine e l'unità, tengano.

Ma è un'altra "presentazione visualizzata" dei due poemi, di qualche anno prima, ad essere passata alla storia della ricezione dell'*Orlando furioso* ed è quella di Galileo Galilei. Quest'ultimo, con le *Postille* all'Ariosto, apposte al *Furioso* Valgrisi del 1572 (Galilei non ha esitato nell'agire pesantemente sul testo con l'intento di correggere e perfezionare l'originale ariostesco), e con le *Considerazioni al Tasso*, che erano delle glosse all'edizione Salicato 1588 della *Gerusalemme Liberata*, scritte tra il 1589 e il 1592, si schiera platealmente a favore di Ariosto e del suo romanzo cavalleresco che conosceva quasi totalmente a memoria e che aveva postillato.<sup>135</sup> Galilei non è stato solo un grande scienziato, ma anche un fine letterato educato alla scuola degli umanisti, come svelano gli scritti con i quali interviene autorevolmente nella polemica. Infatti, il parere di Galilei sulla narrazione di Tasso, vista come un insieme di concetti frammentati e senza connessione tra loro, e quella di Ariosto, i cui passaggi sono dolci e sfumati, è rimasta giustamente celebre. L'analisi dello scienziato nelle *Considerazioni* si stende attraverso una prima metafora pittorica; le due opere sarebbero emblemi di due tipi di pittura. La prima narrazione, quella di Tasso, viene paragonata a una pittura intarsiata, la seconda, quella di Ariosto, alla pittura ad olio:

---

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Nella mostra alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sulla sua biblioteca personale, cfr. E. Benucci, P. Scapecchi, R. Setti e I. Truci (catalogo a cura di), *Galileo e l'universo dei suoi libri*, mostra a cura di S. Alessandri, P. Scapecchi, I. Truci, Firenze, Vallecchi, 2008 si parla dell'esemplare superstite dell'*Orlando furioso* posseduto da Galilei (in mostra edizione Valgrisi 1603) e delle postille per mano di Viviani, p. 121.

Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio: perchè, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e dalla diversità de' colori crudamente distinti, rendono per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo; dove che nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo. Sfuma e tondeggia l'Ariosto, come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso, per la povertà di tutti i requisiti al ben operare. Andiamo adunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empinando, per brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l'addomanderemo intarsiare.<sup>136</sup>

La prima, quindi, secca, frammentata, povera, la seconda fluida, ricca, copiosa di parole e di concetti. Questa opposizione proposta tra pittura ad intarsio e pittura ad olio potrebbe essere considerata un riferimento, un richiamo a due diverse tipologie di arte, da una parte quella di pittori come Bronzino o Arcimboldo, incarnazione del manierismo, dall'altra quella di pittori come Raffaello e Domenichino, incarnazione di un gusto equilibrato e armonioso.

Vi è un altro scambio tra arte e parola, secondo la locuzione latina *ut pictura poësis*, formulata da Quinto Orazio Flacco, nella corrispondenza rintracciata tra la pittura che prevede il disegno e il colorito e la poesia che ha la sentenza e la locuzione. Sono questi due elementi che possono rendere l'imitazione e la rappresentazione perfette. E il pittore-poeta eccellente è colui che è in grado di porre sotto agli occhi del lettore la sua opera.

Abbiamo in pittura il disegno e 'l colorito, alli quali molto acconciamente risponde in poesia la sentenza e la locuzione: le quali due parti, quando siano aggiunte col decoro, rendono la imitazione e rappresentazione perfetta, che è l'anima e la essenzial forma di queste due arti; e quello si dirà più eccellente pittore o io poeta, il quale con questi due mezzi più vivamente ci porrà innanzi a gli occhi le sue figure. Però, volendo noi far paragone tra questo poeta e l'Ariosto, qual si avvicini al segno di perfezione e qual ne resti lontano, andremo in tutte le pitture del Tasso esaminando queste due parti, premettendo sempre la considerazione de i componimenti delle intere favole, che rispondono al componimento dell'istoria in pittura; è dove cascherà corrispondenza, chiameremo in comparazione i luoghi dell'Ariosto.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 87.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 107.

Galileo denuncia il manierismo, sia in pittura che in poesia, come forma degenerata del classicismo e del razionalismo rinascimentale, non considerandolo, dunque, come il riflesso e il segno dell'inquietudine caratterizzante la una nuova temperie culturale.

Un'altra considerazione che potrebbe essere interpretata come segno del classicismo di Galileo e della sua repulsione verso l'arte manierista è quella che coinvolge il canto XIV della *Liberata* in cui si narra il viaggio nel grembo immenso della terra dei liberatori di Rinaldo, Carlo e Ubaldo. L'effetto delle forzature allegoriche viene comparato all'anamorfosi, a quelle pitture che guardate «in scorcio» mostrano una figura umana, e «in faccia» una combinazione disordinata di linee, colori dalla quale si intravedono strane figure.

Ma Sig. Tasso, vorrei pur che voi sapessi che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo, altrimenti si dare nello stentato, nello sforzato, nello stiracchiato; e farassi una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalla quale anco si potriano malamente raccapazzare immagini di fiumi e sentieri tortuosi, ignuda spiaggia, nugoli, stranissime chimere. Ma quanto di questa sorte di pitture, che principalmente son fatte per esser rimirate in scorcio, è sconcia cosa rimirarle in faccia, non rappresentando altro che un mescolgio di stinchi di gru, di rostri di cicogne, e di altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo che la favola corrente, scoperta e prima dirittamente veduta, sia per accomodarsi alla allegoria, obliquamente vista e sottointesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue imaginazioni.<sup>138</sup>

Il lettore è quindi costretto a guardare non secondo la prospettiva centralizzata, con uno “sguardo naturale”, ma secondo una prospettiva “di scorcio”, con uno “sguardo strabico”. Anche qui forse un'allusione a quella pittura manierista che adottava la prospettiva anamorfica.<sup>139</sup>

Troviamo, inoltre, la *Gerusalemme Liberata* comparata proprio a uno studiolo manieristico di un ometto curioso, caratterizzato da coselline (ricordiamo che Galileo mette a raffronto il poema di Tasso anche con un altro luogo, che è poco idoneo a un poema eroico,

---

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 198-99.

<sup>139</sup> Cfr. E. Panofsky, *Galileo critico delle arti* (1954), traduzione italiana a cura di M. C. Mazzi, Venezia, Cluva, 1985 che rintraccia, in questo passo, allusioni alla pittura manierista, come *Gli Ambasciatori* di Holbein e le opere di Arcimboldo. E cfr. anche S. Zatti, *La frusta letteraria dello scienziato*, in «Chroniques italiennes», 58/59, 1999, pp. 193-207.

come la cucina), mentre l'*Orlando furioso* a una splendida galleria, ordinata, luminosa, ricca di magnifiche statue e altri oggetti rari e preziosi:

Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposto, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizetto di Baccio Bandinelli o del Parmigianino, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza.<sup>140</sup>

Il fatto che il poema ariostesco sia considerato una galleria, immagine che si contrappone all'idea di un poema come mondo, secondo il modello di Tasso, è significativo in un'età sottoposta all'imperio di Aristotele. Ci viene ricordato, infatti, da Maria Pia Ellero:

Per Tasso e per gli aristotelici in generale, il poeta che imita la natura non imita la realtà empirica, ma il suo *modello*: proprio per questo l'*imitatio naturae* è selettiva e fondata sull'unità della favola. Rappresentare la natura non significa produrre semplici immagini della sua varietà o di uno dei suoi diversi aspetti, ma rappresentare la rete di relazioni che intercorre tra essi, mettere in scena un modello universale di mondo, una chiave di lettura dell'universo.<sup>141</sup>

Così il poeta, in questo suo modo di interpretare la natura, si accosta al filosofo per distanziarsi dallo storico, asservito alla logica casuale e magmatica della realtà. Con il poema ariostesco, ripensato come una galleria, abbiamo un universo fatto di oggetti che si affiancano nella loro varietà, ma che sembrano non interagire, i cui rapporti sono celati. La scelta di *vedere* il *Furioso* come una galleria è indicativo di una nuova idea di bello:

---

<sup>140</sup> G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, cit., p. 96.

<sup>141</sup> M. P. Ellero, *Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del Secondo Cinquecento*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 210. Si rinvia anche alla lettera di Tommaso Campanella a Galileo Galilei del 13 gennaio 1611, citata nel paragrafo 2.3, p. 321.

Il poema-galleria fronteggia invece un universo che si può elencare solo in ordine parattatico, nella sua ricchezza, nella sua varietà sterminata, ma nel quale le relazioni tra gli oggetti rimangono nascoste e indecifrabili, e del quale non si possono costruire modelli. La metafora della collezione lascia trasparire in controtela una nuova forma del bello e l'idea di un'*imitatio naturae* in crisi, che ha rinunciato a leggere il mondo.<sup>142</sup>

Due forme di collezionismo tardocinquecentesco affiancate per mettere in opposizione i due poemi: la grandiosità e lo splendore della galleria con oggetti di valore, rari, preziosi, che destano meraviglia e una *Wunderkammer* non ordinata, non illuminata, caratterizzata da oggetti che hanno solo la pretesa di essere preziosi, ma che non lo sono effettivamente.

Attraversare la galleria del *Furioso*, ci suggerisce Lina Bolzoni, è un po' come attraversare le sale e i corridoi degli Uffizi, così come con il commento di Orazio Toscanella all'*Orlando furioso* (1574) si ha la possibilità di entrare nella galleria di Fontainebleau.<sup>143</sup> Con il suo commento, l'autore delle *Bellezze del Furioso* aveva evidenziato l'icasticità espressiva del poema ariostesco, quel potere di essere facilmente visualizzato, quella duttilità che lo porta a trasformarsi in parola visibile.<sup>144</sup>

Questa lettura attraverso la vista è una lettura allegorica, scrive Sberlati: «puntare su Ariosto, pur se non ancora in misura difensiva e contrastiva rispetto alla proposta del Tasso, significava insistere su di una lettura fortemente venata dall'allegorismo simbolico».<sup>145</sup> Il *Furioso*, infatti, secondo un uso medievale, viene definito da Toscanella uno specchio nel quale vedere le azioni di uomini che meritano lode o biasimo.<sup>146</sup>

Le storie, i personaggi vengono catturati in immagini e diventano *imagines agentes*, immagini che aiutano a fare memoria di idee, concetti, comportamenti, ma anche parole. È forte, dunque, questa spinta moralistica, anche se non è l'unica. Questo commento non frammenta solo il poema ariostesco in sentenze morali, riutilizzabili nella vita pratica, ma anche in *loci communes*, in luoghi topici, in frammenti testuali, facenti parte del grande teatro dell'*ars memoriae*, che diventano dei modelli riciclabili per la scrittura o per altre arti, come la pittura.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, p. 48: «Se, come si diceva, dietro le *Bellezze del Furioso* del Toscanella vediamo schiudersi la galleria di Fontainebleau, le *Considerazioni al Tasso* ci invitano a vedere in filigrana, dietro le pagine ariostesche, la Galleria degli Uffizi».

<sup>144</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, Pietro dei Franceschi, Venezia, 1574, p. 4. Si rinvia al paragrafo 1.3 *Casi di vizi dal volto ferino*, pp. 142-143.

<sup>145</sup> F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, cit., 291.

<sup>146</sup> O. Toscanella, *Bellezze del Furioso*, cit., p. 6.

Lina Bolzoni usa il commento di Toscanella come esempio per spiegare, nella classificazione di tipologie di lettori che ci propone, il quinto tipo di lettore creativo, «quello che lega l'interpretazione allegorica alla preoccupazione pedagogica, nel senso che interpreta il testo in modo da ricavarne modelli, in modo da individuare – per sé e per gli altri – le procedure attraverso cui il testo può essere riusato».<sup>147</sup>

Il Toscanella scompone, infatti, il poema in spazi in cui sono disposte immagini edificanti e degne di memoria per essere poi trasferite in un altro testo. Il *Furioso* diviene, dunque, un contenitore di sentenze morali, retoriche, un tassello del grande mosaico dell'arte della memoria, della grande biblioteca classicista.

## 2.2 L'Ariosto «ovidiano» e l'Ovidio «ariostesco».

Al poema ariostesco, nel Cinquecento, soprattutto sul finire del secolo, vengono mosse varie critiche,<sup>148</sup> ma, come abbiamo già visto, dalla sua si schierano molti e autorevoli letterati e intellettuali contemporanei. Fra le tecniche di difesa, c'era l'affiliazione ai classici, così da assicurare, con l'attribuzione di nobili natali, la legittimazione dell'opera. Da una parte c'era chi, con il rintracciare un parallelismo tra l'*Orlando furioso* e i grandi della classicità, cercava di dimostrarne l'aderenza ai dettami aristotelici, dall'altra chi cercava la vicinanza dell'opera ariostesca a un classico che aveva trasgredito tali principi, come le *Metamorfosi* di Ovidio, così da giustificare la non fedeltà ariostesca alle norme poetiche stabilite. Questa prossimità tra le due opere si traduce, grazie, ad esempio, a una delle grandi personalità del mercato librario dell'epoca, Ludovico Dolce, che ha avuto un ruolo fondamentale nella diffusione del *Furioso* – un *Furioso* morale – in quanto curatore delle allegorie di una delle edizioni più diffuse dell'opera, l'edizione Giolito 1542, e che si è tanto speso per la difesa del *Furioso*, sin dagli anni Trenta del Cinquecento, prima che il grande dibattito letterario si facesse così mordace, in una “vicinanza” ancora più esplicita all'occhio del lettore: Dolce si occupa, infatti, della traduzione in ottava rima delle *Metamorfosi* d'Ovidio, rendendo il classico molto vicino al

---

<sup>147</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., p. 45; Ead., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit., in part. per Orazio Toscanella, pp. 53 e segg. e A. Quondam, *Tipologie della biblioteca morale*, in Id., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit., pp. 75-248.

<sup>148</sup> Si veda il paragrafo 2.1 *Il carattere visuale e morale dell'Orlando furioso: l'Ariosto «pittore» e «filosofo» nel dibattito letterario del XVI secolo*.

poema ariostesco, già con la scelta del metro, ma anche con aspetti esterni, come la scelta di un formato e di una composizione tipografica molto simili a quelli del *Furioso* in quarto pubblicato da Giolito negli anni '50.

Se all'inizio molti sostenitori di Ariosto avevano tentato di instaurare un parallelismo con Virgilio, con il tempo, poi, in particolar modo con l'affermazione e la diffusione della *Poetica* di Aristotele, diviene sempre più difficile percorrere questa strada. Soprattutto a partire dagli anni '60 del Cinquecento, Ovidio veniva messo continuamente a confronto con Ariosto perché erano le *Metamorfosi* l'opera che presentava maggiori elementi in comune con l'*Orlando furioso*. Scrive, infatti, Telve:

I commentatori cinquecenteschi (Dolce, Ruscelli, Lavezuola, Giraldi Cinzio) accostano le *Metamorfosi* e l'*Orlando furioso* in quanto esempi di trasgressione del modello epico e in particolare dell'unità di azione (anche Ruscelli a un certo punto richiama l'Ariosto: 172) e per la loro tecnica narrativa moderna (l'inciso metanarrativo della parentesi, l'ironia, l'ambiguità).<sup>149</sup>

Tra gli elementi che accomunano le due opere, venivano indicate la molteplicità, la varietà, la complessità e ricchezza dell'intreccio, la mescolanza di registri alti e bassi e, come ha fatto notare Javitch, nel volume sulla canonizzazione del *Furioso*, più volte citato, l'effetto, il risultato più importante di questa affiliazione è la legittimazione artistica delle strutture formali dell'*Orlando furioso*. Giovanni de' Bardi, ad esempio, nel suo *In difesa di Ariosto* (1583), usa proprio le *Metamorfosi* di Ovidio come esempio di classico in cui è presente una mescolanza di stile alto e basso così da giustificare la stessa tendenza nel poema ariostesco.<sup>150</sup>

Ma come ci si può aspettare, se da una parte questa parentela con Ovidio veniva usata dai sostenitori di Ariosto così da rintracciare un precedente illustre lontano dai dettami aristotelici, dall'altra veniva usata dai suoi detrattori, in senso denigratorio, dispregiativo, proprio come conferma della non aderenza ai principi aristotelici.

Il rapporto Ariosto-Ovidio non è giocato solo su affinità riguardanti aspetti di guerra ed eroici, o ancora sull'influenza di alcuni episodi amorosi nelle *Metamorfosi* sul poema ariostesco, ma si inserisce in un discorso più ampio sulla ricezione dell'universo delle *Metamorfosi*, parte fondante dell'identità letteraria occidentale. Questo universo letterario è legato a un altro universo parallelo della cultura del Cinquecento. Nella produzione cavalleresca

---

<sup>149</sup> S. Telve, *Ruscelli grammatico e polemista nei «Tre discorsi a M. Ludovico Dolce»*, cit., p. 88n.

<sup>150</sup> G. M. Bardi, *In difesa dell'Ariosto, letto all'Accademia degli Alterati il 24 febbraio 1583 e Parere [...] di F. Patrizi* (BNCF, MS Magl. VI.168, cc. 50–75v).

(anche se spesso di discutibile valore letterario), ad esempio, che va da Ariosto a Tasso, si può rintracciare quella che Anselmi chiama la “funzione Ovidio”:

L’esistere di questo universo letterario, di questo enciclopedismo affabulatore, di quest’ansia esplorativa che pure sa di non poter trovare approdi finali, talora intrisa di vene ora epicuree ora cinico-scettiche, è connesso a un vero e proprio universo parallelo che giganteggia, ad esempio nella cultura cinquecentesca. [...] Ma si pensi anche a un terreno di solito poco praticato, eppure di ampia circolazione fra le *élites* cinquecentesche: la produzione di testi cavallereschi in quel mezzo secolo che separa Ariosto da Tasso. Grandissima è la mole di opere che vi si possono ascrivere, nessuna certamente è un capolavoro ma, come è stato di recente mostrato, è proprio l’irruzione definitiva e completa della “funzione Ovidio” in quei testi a colpire. Il valore metaforico/metamorfico delle narrazioni prevale su tutto e la tradizionale *quête* cavalleresca si espande in una infinità di suggestioni favolistiche e mitologiche.<sup>151</sup>

Nella descrizione del mondo sublunare di Ariosto, specchio della cultura cinquecentesca, la “funzione Ovidio” trova piena ragione d’essere:

L’intuizione ariostesca della inespugnabile *varietas* del mondo sublunare, del suo disordine, del suo proteico affanno è cifra essenziale della cultura cinquecentesca e la “funzione Ovidio” ne dà piena ragione: il razionalismo classicistico non espugna i saperi analogici, che sembrano depositari delle uniche chiavi per cercare di giungere alle verità più arcaiche e profonde, matrici per altro del perenne mutamento del mondo sublunare.<sup>152</sup>

Ma il caso di Boiardo e Ariosto è più complesso: in entrambi agisce la “funzione Ovidio”, pur intrecciandosi in Boiardo con Apuleio e Lucrezio e in Ariosto con Virgilio e Orazio, e naturalmente per entrambi bisogna considerare anche la relazione che si instaura con le tradizioni volgare francese, provenzale, padana, toscana.<sup>153</sup> Rintracciare le fonti classiche, in quanto legate a percorsi filosofici dagli esiti differenti, è importante per analizzare le matrici filosofiche che hanno agito su una determinata opera:

---

<sup>151</sup> G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura*, Roma, Carocci, 2003, pp. 21-22.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Si rimanda al testo ancora insuperato di Pio Rajna, *Le fonti dell’Orlando furioso*, cit. Nel 1900 abbiamo la seconda edizione corretta e accresciuta, ristampata con note di Francesco Mazzoni (Firenze, Sansoni 1975), base di partenza per qualsiasi ricognizione sulle fonti cavalleresche, le fonti romanze e moderne, meno per quanto riguarda le fonti latine, si veda a questo proposito S. Jossa, *La fantasia e la memoria, Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996 e da ultimo M.C. Cabani, *Intertestualità*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell’Orlando furioso*, cit., pp. 153-176.



[...] la tensione narrativa e metamorfica di Apuleio (anch'essa tanto significativa per la cultura occidentale) procede verso un fine salvifico e iniziatico; mentre in Lucrezio, Virgilio e Orazio è possibile dipanare il percorso di una filosofia epicurea più o meno accentuata, che in un caso (Lucrezio) comporta una riflessione cosmogonica e antropologica universale (anche qui vi è un incessante divenire, quello degli atomi, dei primi elementi), negli altri (Virgilio e Orazio soprattutto) implica piuttosto un livello pragmatico e civile di vera e propria "etica mondana".<sup>154</sup>

Nel dibattito del Cinquecento il poema di Boiardo e quello di Ariosto (soprattutto Ariosto) entreranno poi in un gioco di dialogo-conflitto-rivalità con quello di Tasso. Due universi letterari paralleli coesistono e si scontrano: tra la metà e la fine del Cinquecento, la questione della relazione tra "romanzo" moderno ed epica antica rientra nel più generale scontro tra "modernisti" e "classicisti", come abbiamo già visto nel paragrafo precedente. È in questo contesto che cambia il giudizio critico sulle *Metamorfosi*. Prima di giungere alla legittimazione del "romanzo" moderno nella seconda metà del Cinquecento, era difficile imbattersi in una valutazione positiva sulle *Metamorfosi* di Ovidio come poema narrativo in quanto diverso da quelli rispettosi delle norme dell'epica, modellate su Omero e Virgilio. In un periodo, invece, in cui il romanzo moderno era uno dei nodi centrali del dibattito letterario, e in cui ne veniva messo in discussione il valore, i lettori acquisivano sempre più consapevolezza della modernità rappresentata dalle *Metamorfosi*.

Il primo, tra i critici che hanno tentato di dare alla forma "romanzo" un precedente che fosse illustre ma non in completa adesione alle regole aristoteliche e a rintracciare delle contiguità tra il nuovo genere e le *Metamorfosi* è Giovan Battista Giraldi Cinzio.<sup>155</sup> Secondo quest'ultimo i romanzi moderni avevano tutto il diritto di dissociarsi dalle regole dell'epica classica e tra i grandi classici dell'antichità c'era chi già l'aveva fatto: le *Metamorfosi* non avevano rispettato i principi aristotelici e oraziani. L'autore del *Discorso* non punta a concentrarsi sulle affinità tra romanzo moderno e *Metamorfosi*, ma attua un processo di nobilitazione dei romanzi moderni, portando esempi che testimonino la varietà del poema ovidiano. In questa strenua difesa dell'opera di Ovidio e di quella di Ariosto, la *conscientia* da parte dello scrittore della "non-classicità" delle due opere, si traduce in una presa di coscienza anche da parte dei lettori del Cinquecento che sanno individuare gli aspetti non conformi alla poetica aristotelica, comuni all'opera di Ovidio e a quella di Ariosto. Come sottolinea Javitch nella sua analisi sulla canonizzazione del *Furioso*, questa consapevolezza dei lettori è

---

<sup>154</sup> G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura*, cit., p. 22.

<sup>155</sup> Si rinvia a 2.1.3 *La diatriba Giraldi-Pigna: il Furioso come classico moderno o come "postclassico"?* *Implicazioni morali*.

probabilmente più favorita dallo status raggiunto dal *Furioso*, dal suo enorme successo che aveva influito su due delle più famose traduzioni italiane delle *Metamorfosi*, che dai commenti come quello di Giraldis. Interessante è, quindi, il ruolo del poema ariostesco anche nella scoperta-riscoperta della modernità di un classico come le *Metamorfosi*. Grazie alla relazione che si rintraccia tra Ariosto e Ovidio, viene a cambiare la percezione di cosa sia un classico: non solo questa somiglianza tra i due poemi agisce sulla storia del *Furioso*, ma anche sulla ricezione di Ovidio.

Non sempre l'affinità tra i due poemi era utilizzata in senso positivo: poteva, in effetti, essere considerata un'ulteriore testimonianza della non adeguatezza del poema ariostesco, distante dalle norme che regolavano l'epica classica. Nell'*Arte poetica* (1564), ad esempio, Antonio Minturno crea un legame tra i "romanzatori" e Ovidio, parlando dei poemi come di «historie favolose», sottolineando la composizione narrativa non conforme ai principi aristotelici.<sup>156</sup> Anche Castelvetro, nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele, mostra disapprovazione verso poemi come il *Furioso* e le *Metamorfosi*, in quanto costruiti su molteplici azioni di più protagonisti.<sup>157</sup>

Le affinità tra il poema ariostesco e quello ovidiano vengono sostenute con sempre maggiore efficacia grazie alle traduzioni delle *Metamorfosi* di Dolce e dell'Anguillara. Questi due autori, in modo più evidente rispetto a Giraldis, incentivano la diffusione di un Ovidio che andava contro le strutture classiche dell'epica. Acuta la strategia editoriale del Dolce che difende allo stesso tempo il *Furioso* e le *Metamorfosi* così da assimilarli e legittimarli entrambi e l'uno grazie all'altro.

Le *Trasformazioni* di Ludovico Dolce vengono pubblicate a Venezia nel 1553 e avranno otto edizioni tra il 1553 (nel 1553 assistiamo non solo alla pubblicazione della prima edizione, ma anche della seconda edizione: *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce* e *Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate*, edite

---

<sup>156</sup> A. Minturno, *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, et ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere [...] Con le postille del dottor Valvassori [...]*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1564, p. 34: «Io ben vi concederò, che quelli scrittori, i quali voi dite esser posti nel numero de' Poeti, scrissero Historie in versi, et Ovidio nelle mutationi fece una historia favolosa. Perciocché radunò tutte le favole tessendo l'una dopo l'altra nella narratione con ordine meraviglioso [...] Ma non affermerò mai, che nelle dette opere loro sia l'Epica Poesia». Ho agito io sul testo secondo i criteri scelti e esposti nell'*Introduzione*.

<sup>157</sup> L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, 1570, c. 99r: «Et tanto meno potremo ricevere per favola ben fatta quella che non solamente contiene più attioni d'una persona, o una attione di più persone, ma insieme contiene più attioni di più persone, come contiene il poema delle trasformationi d'Ovidio et questo vitio è anchora riconosciuto nell'Orlando furioso di Lodovico Ariosto, narrando l'uno et l'altro più attioni di più persone».

entrambe a Venezia da Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli) e il 1570.<sup>158</sup> Le prime sei vengono pubblicate da Giolito e proprio nelle edizioni giolitine del *Furioso* (1550, 1551, 1552, 1553 – in quest'ultima edizione l'informazione sulla pubblicazione della traduzione di Ovidio viene data in altra forma) troviamo l'annuncio dell'uscita della traduzione come imminente. C'era già stato un tentativo con *Il primo libro delle trasformationi d'Ovidio da m. Lodovico Dolce in volgare tradotto*, pubblicato a Venezia nel 1539 per i tipi di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, ma il progetto della traduzione completa dell'opera di Ovidio vedeva la collaborazione di Dolce e Gabriel Giolito de' Ferrari. Il primo privilegio editoriale per le *Metamorfosi* d'Ovidio, tradotte dal Dolce in ottava rima, viene richiesto dall'editore già dal 1548 e concesso per dieci anni, ma a causa del ritardo nella consegna del lavoro da parte di Dolce, deve essere poi rinnovato nel 1550 e di nuovo nel 1552, per la durata di quindici anni. Questa urgenza nell'annunciare, sin dall'edizione del *Furioso* del 1550, l'uscita delle *Metamorfosi* non risulta strana se pensiamo alla pressione che sentiva a causa dell'impresa concorrente, il volgarizzamento di Giovanni Andrea dell'Anguillara, di cui già stava circolando la traduzione del primo libro (o dei primi libri) tra i *litterati* di Venezia. Dolce, a causa di questa imminente pubblicazione, si vede costretto a consegnare un lavoro che aveva ancora bisogno di essere perfezionato. Si rendeva indispensabile una revisione del testo e dell'apparato illustrativo per una nuova edizione da far pubblicare entro la fine dello stesso anno, visto che la prima edizione era stata sottoposta alle mordaci critiche dell'acerrimo nemico di Dolce, Girolamo Ruscelli, che nei *Tre discorsi* sosteneva che la fonte principale di Dolce non era stata l'originale latino, ma il volgarizzamento di Niccolò degli Agostini.

L'elemento su cui soffermarsi non è la motivazione che ha spinto Giolito a dare come prossima la pubblicazione del volgarizzamento di Ovidio, ma il "luogo" che ha scelto per farlo: non è certamente un caso, infatti, che Giolito pubblicizzasse le *Metamorfosi* proprio all'interno del poema ariostesco. Da una parte c'è una strategia dell'editore che voleva sfruttare il successo del *Furioso* e fare dei suoi lettori i futuri lettori delle *Trasformationi*, come dimostra il fatto che il formato e la composizione tipografica delle *Metamorfosi* siano pressoché identiche a quelle

---

<sup>158</sup> Per le *Trasformationi* di Dolce cfr. i cataloghi delle mostre *Le Muse tra i libri* (C. Callegari, *Publius Ovidius Naso, Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui corrette & in diuersi luoghi ampliate [...]*, in *Venetia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel.*, 1553, scheda n. 12, in P. Gnan, V. Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca universitaria di Padova*, Padova, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca universitaria di Padova, 2009, scheda n. 12, pp. 88-91) e *Donne cavalieri incanti follia* (A. Torre, *Lodovico Dolce, Le Trasformationi [...]*, in *Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel.*, 1555, scheda n. 13, in L. Bolzoni, C. A. Girotto (a cura di), *Donne cavalieri incanti follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, cit., pp. 52-54). Per la ristampa anastatica della prima edizione vd. G. Capriotti, *Le "trasformazioni" di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona, Affinità elettive edizioni, 2013.

del *Furioso* in quarto pubblicato da Giolito negli anni '50. Dall'altra è evidente la volontà di avvicinare l'opera di Ovidio a quella di Ariosto nella scelta di Dolce di convertire gli esametri non rimati di Ovidio in ottave, di usare, quindi, l'endecasillabo, di dividere l'opera in canti, trenta canti e non più quindici libri. Ciascun libro, però, non è distribuito, come ci aspetterebbe, in due canti, ma viene prediletta una narrazione che non risente di segmentazioni forzate e la divisione in canti, struttura autonoma rispetto a quella di Ovidio, risponde all'esigenza di rendere la storia attraente, mai noiosa per il lettore in un continuo stato di tensione. Il "ritmo" della narrazione è condizionato anche dall'impaginazione: la posizione delle vignette è fondamentale, costituendo, a volte, un *trait d'union*, un ponte che unisce e garantisce la successione degli eventi distribuiti nei canti e, altre volte, segnalando il cambiamento di velocità della trama, come evidenziato da Callegari:

In tutto questo movimento l'impaginazione delle vignette gioca un ruolo chiave; di frequente divengono immagini-cerniera, *enjambement* visivi che aiutano a ricucire il flusso della favola nella successione dei canti; talvolta sono invece posizionate per agire da indicatori ritmici del *plot*, con accelerazioni nella direzione dell'horror e susseguenti pause improvvise.<sup>159</sup>

L'autore delle *Trasformazioni* imita gli *exordia* di Ariosto in cui vi introduce eventi storici dell'epoca, le interruzioni narrative che contraddistinguono i canti di Ariosto e le conclusioni del canto, emulando la pratica di rivolgersi direttamente al fittizio uditorio.<sup>160</sup>

Le edizioni, come già accennato, erano arricchite da illustrazioni, come le più famose edizioni del *Furioso*. Già la prima edizione presentava immagini: delle novantaquattro xilografie, alcune, sei, realizzate per una *Bibbia* mai pubblicata da Giolito (gli eredi ne pubblicheranno l'edizione latina nel 1588), contemplano temi biblici, altre vengono riutilizzate due o più volte. Vengono disposte sia all'inizio di ogni canto, secondo un uso che si era ormai consolidato nelle edizioni Giolito, che all'interno del testo. Questa scelta della disposizione delle immagini era già nei due modelli di riferimento, Bonsignori (1497) e Agostini (1522, 1538), e Giolito la riprende, forse proprio per l'importanza che rivestiva l'incunabolo del 1497,

---

<sup>159</sup> C. Callegari, *Le trasformazioni di Lodovico Dolce*, in «Nuova informazione bibliografica», 2, 2014, p. 384.

<sup>160</sup> Sul ritmo narrativo del poema, tra interruzioni, riprese, digressioni, cfr. almeno D. Javitch, *Cantus interruptus in the Orlando Furioso*, in «Modern Language Notes», 95, 1, 1980, pp. 66-80; S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, cit.; M. C. Cabani, *La tecnica della ripresa nell'ottava ariostesca*, cit.; F. Sberlati, *Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel Furioso*, in A. Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 47-66; S. Zatti, *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996; M. Praloran, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, in «Strumenti critici», 1, 2009, pp. 1-24; F. Calitti, *Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*, cit.; F. Tomasi, *Entrelacement*, cit.

il cui successo poi aveva tratto giovamento probabilmente dalla ripubblicazione nel 1545, presso i Manuzio, dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, uno dei grandi progetti realizzati da Manuzio nel 1499, "lavorato" dallo stesso gruppo di lavoro che aveva realizzato le illustrazioni dell'incunabolo. La fama delle illustrazioni del *Polifilo* è confermata dall'influenza che ha avuto su edizioni degli anni cinquanta e sessanta: la loro sopravvivenza è assicurata da citazioni di elementi delle vignette che trasmigrano in altre edizioni, come ad esempio, il drago polifileso che influisce sulla metamorfosi di Cadmo-serpente, che avviene secondo un processo, la fusione, la mescolanza momentanea, l'incontro tra umano e mondo animale o vegetale, tipico nelle *Trasformazioni* per presentare visivamente al lettore la trasformazione.<sup>161</sup> Dato che l'artista delle *Metamorfosi* pubblicate presso Giolito usa come fonti Agostini e Bonsignori, senza curarsi della successiva traduzione di Dolce, il lettore non troverà una perfetta corrispondenza tra narrazione per parola e narrazione per immagine. A volte l'illustratore riprende letteralmente dai suoi modelli degli elementi, citandoli, risultato anche di un'accurata lettura del testo, altre volte li usa come suggestioni e li sottopone a una rilettura tutta personale, spesso sintetizzando la narrazione multipla dei modelli in immagini allusive e di sintesi. Esempio di questa tecnica di condensazione e riduzione dei tempi scenici, sempre secondo il suggerimento di Callegari, è nell'illustrazione di Apollo e Dafne in cui quello che succede in precedenza è alluso tramite la figura di Cupido sulla nuvola, lasciando così più spazio alla metamorfosi "in corsa", e in cui è presente la personificazione del fiume Peneo, padre di Dafne, presenza abituale nella traduzione in immagine di questo tema mitologico in pittura e in incisione, favorendo l'apertura, il dialogo con altre arti.<sup>162</sup> Si viene a creare un patrimonio comune che per il lettore diviene riconoscibile: ci si aspetta un Pitone secondo le caratteristiche del drago polifileso, come in molti volgarizzamenti, ma qui si innesca un complesso gioco non casuale di richiami e allusioni, attraverso l'attivazione di un meccanismo di richiamo mnemonico che porta ad associare il serpente Pitone anche all'orca assalita da Ruggiero nell'*Orlando furioso* pubblicato presso Giolito.

Come sempre, dunque, le immagini hanno non solo una funzione mnemonica, ma anche morale, potenziando il contenuto didattico del testo, e simbolico-emblematica, creando associazioni tra alcuni personaggi e determinate caratteristiche psicologiche. I personaggi negativi diventano rappresentanti di uno specifico vizio, ad esempio Icaro, simbolo dell'ardimento sconsiderato, Aglauro della gelosia. Questa funzione sarà maggiormente

---

<sup>161</sup> Su cui C. Callegari, *Le trasformazioni di Lodovico Dolce*, in «Nuova informazione bibliografica», 2, 2014, p. 385.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

evidente nell'edizione francese del 1557, *La Métamorphose d'Ovide figurée*, in cui l'immagine surclasserà la parola attraverso le sue 179 illustrazioni.<sup>163</sup>

Nella seconda edizione delle *Trasformazioni* di Dolce il numero delle xilografie si riduce: le ottantacinque vignette vengono reimpaginate e spesso accompagnate da una cornice ornamentale. Le illustrazioni di soggetto biblico vengono rimosse, tranne quella del canto XXIX. L'incarico delle xilografie era stato affidato all'illustratore almeno a partire dal 1548, anno in cui viene richiesto il privilegio. Si tratta di un lavoro che, come già detto, non va di pari passo con quello di Dolce date le numerose divergenze, oppure vere e proprie incongruenze tra testo e immagine.

La serie delle silografie (tesi accettata da Bodo Guthmüller)<sup>164</sup> è stata attribuita all'architetto-ingegnere Giovanni Antonio Rusconi, appartenente all'omonima famiglia di stampatori, menzionato da Ruscelli nei *Tre discorsi*. Tra le sue opere ricordiamo le illustrazioni per la sua traduzione del *De architectura* di Vitruvio, opera che uscirà postuma nel 1590 per gli eredi di Giolito (Giolito ne aveva ottenuto il privilegio insieme con quello per le *Trasformazioni*). Rusconi si rivela perspicace lettore sia dei testi letterari che delle immagini e almeno in alcuni punti, si dedica attentamente alla lettura delle *Metamorfosi* nell'originale latino, da cui riprende precisi dettagli e nuove soluzioni. La decorazione prende come modello l'edizione illustrata del 1522 di Niccolò degli Agostini (quella che, secondo l'accusa di Ruscelli era stata usata da Dolce come fonte primaria), poi sempre di Agostini, l'edizione del 1538 (Venezia, Bernardino Bindoni),<sup>165</sup> ancora con il corredo iconografico dell'edizione latina delle *Metamorfosi* curata da Raffaele Regio nel 1513, pubblicata a Venezia da Giovanni Tacuino, e soprattutto l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, versione trecentesca di Giovanni Bonsignori, pubblicata nel 1497 presso Lucantonio Giunta a Venezia. Giolito ristampa l'opera ancora nel 1557, nel 1558 e nel 1561, in cui abbiamo l'edizione più completa e corretta. Viene poi ripubblicata con il titolo *Le trasformazioni di m. Lodovico Dolce tratte da Ovidio. Con gli*

---

<sup>163</sup> P. Ovidius Naso, *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, J. de Tournes, 1557. Per le incisioni cfr. P. Sharrat, *Bernard Salomon. Illustrateur lyonnais*, Genève, Librairie Droz, 2005.

<sup>164</sup> Cfr. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; Id., *Seguire la strada de' moderni: Sulle traduzioni cinquecentesche delle Metamorfosi di Ovidio*, in G. M. Anselmi e M. Guerra (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006, pp. 151-164 e Id., *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [1981], trad. it. Fiesole, Cadmo, 2008.

<sup>165</sup> Per le edizioni del 1522 e del 1538 vd. S. Marcon, *P. Ovidius Naso, Di Ovidio le Metamorfosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significazioni, & dichiarazioni della favola in prosa. Aggiuntoui nuouamente la sua tauola, doue piu facilmente si potra trouare tutti i capitoli, con le sue figure appropriate a suoi luoghi con ordine poste. Et di nuouo corretto. ([Venezia]: stampato per Bernardino di Bindoni milanese, 1538. Dil mese di marzo)*, scheda n. 6, in P. Gnan, V. Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri*, cit., p. 65.

*argomenti et allegorie al principio et al fine di ciascun canto. Et con la giunta della vita d'Ovidio. Di nuovo rivedute, corrette, et di molte figure ornate a suoi luoghi*, da Francesco Sansovino nel 1568, con una serie xilografica completamente rinnovata.

A stupire è il fatto che le *Metamorfosi* si prestino benissimo a travestirsi da romanzo italiano, a passare da una struttura all'altra. E Dolce ne è consapevole. La sua scelta non è solo dettata dalla presa di coscienza degli elementi comuni tra le *Metamorfosi* e il *Furioso*, ma anche dalla consapevolezza di poter volgere a proprio favore l'enorme successo che aveva interessato il poema ariostesco negli anni '40 e '50 del Cinquecento. Giolito, come già detto, sapeva che un volgarizzamento di Ovidio alla "maniera" ariostesca avrebbe attirato e soddisfatto i lettori del poema ariostesco, a dimostrare sempre di più quanto la pubblicazione di un'opera nelle principali tipografie che vede, come in questo caso, la stretta collaborazione tra editore, curatore, e illustratore, non sia semplicemente il risultato di interessi linguistici e letterari, ma anche quello di un meticoloso piano strategico che prevede un'attenta valutazione dei meccanismi che regolano il mercato. Ed è questo il motivo per cui si cura con attenzione e scrupolo anche l'aspetto materiale di un'opera, il suo essere un "manufatto" che mostra e comunica qualcosa. Per fidelizzare il lettore si puntava spesso, come in questo caso, a un packaging molto noto, che innescasse un meccanismo di riconoscimento, l'idea di una sorta di *continuum* tra quest'opera e quella dell'*Orlando furioso*. Per accrescere i lettori dell'opera, quindi, si cercava di fornire un'edizione di valore non solo prestando attenzione al testo, ma anche al paratesto. La presenza del corredo illustrativo aveva due effetti importanti sul lettore: orientava la ricezione e allo stesso tempo procurava diletto, attirava il lettore. La cura dell'edizione non solo ha lo scopo di allargare la fascia dei possibili acquirenti, ma va di pari passo con la questione del canone: un'opera, per entrare a farvi parte, doveva avere anche la "veste" di un classico.

La scelta di Dolce di prendere come punto di riferimento il poema epico, o meglio Ariosto, è testimoniata dalle *Osservazioni nella volgar lingua* 1550 in cui Dolce riserva parole di encomio ad Ariosto in quanto poeta che aveva portato a perfezione l'ottava rima.<sup>166</sup> La scelta metrica non è casuale, ma assume un significato particolare se considerata all'interno del dibattito letterario dell'epoca: Dolce, adottando l'ottava rima, si avvicina e "aderisce" alla nuova cultura moderna in cui il *Furioso* gioca un ruolo importante.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> L. Dolce, *Osservazioni nella volgar lingua di M. Lodovico Dolce divise in quattro libri*, in Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari e fratelli, 1550.

<sup>167</sup> Vd. F. Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, cit. e G. Alfano, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in S. Luzzatto e G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 31-57.

Dolce non utilizza questo metro solo per Ovidio, ma si impegna anche nelle traduzioni in ottava rima dei poemi di Virgilio e Omero. Vengono pubblicate postume (subito dopo la morte di Dolce nel 1568) due versioni dell'*Eneide*: *L'Enea di m. Lodovico Dolce tratto dall'Eneida di Virgilio*, nel 1568 a Venezia presso Giovanni Varisco et compagni e una versione ibrida che prevede un rifacimento dell'*Iliade*, nel 1570 a Venezia presso Giolito, *L'Achille et l'Enea di messer Lodovico Dolce dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Vergilio ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima*. In questi anni si susseguivano le traduzioni dei grandi poemi classici: nel 1570, ad esempio, appare a Venezia presso Francesco de' Franceschi Senese anche *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*. Qualche anno dopo, nel 1573, Giolito stampa un'altra opera di Dolce, *L'Ulisse di m. Lodovico Dolce da lui tratto dall' Odissea d'Homero et ridotto in ottava rima nel quale si raccontano tutti gli errori, et le fatiche d'Ulisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di venti anni. Con argomenti et allegorie a ciascun canto, così dell'istorie, come delle favole, et con due tavole: una delle sententie, et l'altra delle cose più notabili*.

Un'altra famosa versione volgarizzata delle *Metamorfosi* di Ovidio è quella di Giovanni Andrea dell'Anguillara (che si occuperà degli argomenti dei canti del *Furioso* nell'edizione di Giorgio Varisco del 1563), pubblicata a Venezia nel 1561 presso Giovanni Griffio.<sup>168</sup> Il primo libro era stato ultimato già nel 1551 e forse erano stati tradotti anche il secondo e il terzo, che vengono pubblicati nel 1554 sia a Parigi che a Venezia presso Valgrisi. L'intero ambizioso progetto viene portato a termine nel 1560 e pubblicato a Venezia nel 1561 sotto la protezione di Matteo Baldani. Tra il 1561 e il 1590 escono più di ventidue edizioni (cinque edizioni tra il 1561 e il 1570, venti edizioni tra il 1570 e il 1590). Nel 1563 viene stampata una versione commentata da Giuseppe Orologi (Dondi dell'Orologio) presso Francesco de' Franceschi, ripubblicata nel 1572, dedicata dall'editore a Lodovico Malaspina. Nel 1584 viene pubblicata presso Bernardo Giunti una versione arricchita da un frontespizio e quindici tavole a piena pagina, inquadrate in una ricca cornice architettonica a introdurre ciascun libro, incise da Giacomo Franco. Abbiamo una ristampa nel 1572 in cui il testo è lo stesso, ma non il corredo illustrativo: il motivo non è noto, ma le incisioni di Giacomo Franco vengono sostituite dalle più modeste illustrazioni di un incisore anonimo, chiaramente riprese però dall'edizione del

---

<sup>168</sup> Vd. M. A. Chiari Moretto Wiel, *P. Ovidius Naso, Le metamorfosi di Ouidio ridotte da m. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima... Nuouamente di bellissime & vaghe figure adornate, & diligentemente corrette. Con l'annotationi di m. Gioseppo Horologi, et con nuoue postille, & argomenti a ciascun libro, di m. Francesco Turchi, in Venetia: appresso Bernardo Giunti, 1592*, scheda n. 19, in P. Gnan, V. Mancini, *Le muse tra i libri*, cit., pp. 114-117.



1584, sia per quanto riguarda la cornice architettonica che per la parte narrativa, di contenuto delle immagini. Un dato rilevante è che le edizioni della traduzione di Anguillara hanno la stessa sorte di quelle del *Furioso*: con il passare del tempo vengono ampliate con un numero sempre maggiore di elementi.

Se Dolce, però, avvicina le *Metamorfosi* al poema di Ariosto anche strutturando l'opera in canti, Anguillara non stravolge la struttura dell'opera di Ovidio, ma mantiene la suddivisione in libri. Altri elementi che diversificano i due lavori si rintracciano nelle scelte di traduzione: Anguillara procede più liberamente, allontanandosi maggiormente dal testo originale. Tra le libertà che si concede c'è quella di amplificare le storie e gli episodi ovidiani; tendenza sicuramente ripresa dalle novelle presenti nel *Furioso*.<sup>169</sup>

Si avvicina al poema ariostesco, inoltre, imitandone anche il contenuto e la lingua o comunque prendendo in prestito o alludendo e se i lettori non riuscivano a percepire l'operazione di emulazione attuata dall'Anguillara, c'erano le *Annotazioni* di Giuseppe Orologi, presenti nell'edizione del 1563, ad adempiere a questo compito. Le *Annotazioni* riuscivano quindi a creare un ponte fra Ovidio, l'Anguillara e Ariosto:

Onde se potesse vedere Ovidio trasportate le sue Metamorfosi con le digressioni che vi sono dall'Anguillara non dubito che non le piacesse grandemente, havendo quel giudizio della lingua nostra, che haveva a suoi tempi della latina, et che non desiderasse, che fussero molto più spesse che non sono, come quelle che invaghiscono, e adornano molto la sua invenzione, e crederò che se le avesse egli a rifare che metterebbe ogni diligentia e tentarebbe con ogni suo studio di arricchirle di molte e molte descrizioni che le potrebbero migliorare e assai, perché terrò sempre che non sia disdicevole alla favola, quello che non è disdicevole e biasimevole nell'istoria; e che se l'Ariosto, seguendo l'istoria incominciata dal Boiardo ha potuto, e gli è stato lecito far tante vaghe proprie et halte digressioni per ornamento del suo poema, che medesimamente possi, e sia lecito all'Anguillara, farne nelle favole di Ovidio trasportandole in verso.<sup>170</sup>

Le traduzioni dei vari poemi non hanno avuto il successo riservato, invece, alle *Metamorfosi*, un «classico da riscrivere sempre».<sup>171</sup> È interessante analizzare nelle varie

---

<sup>169</sup> Sulle novelle del *Furioso* cfr. A. Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno editrice, vol. II, pp. 805-840; R. Bigazzi, *Le novelle del Furioso*, in E. Scarano e D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 47-57; A. Izzo, *Il racconto di secondo grado nel Furioso*, in «Italianistica», 3, 2008, pp. 77-85 e, da ultimo, Ead., *Racconti*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 367-385.

<sup>170</sup> *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, [...] Di nuovo dal proprio autore rivedute, et corrette; con le annotationi di m. Gioseppe Horologgi*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1563, c. 31r. Ho agito io sul testo secondo i criteri di edizione scelti.

<sup>171</sup> P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994.

riscrittura l'irruzione della "funzione Ovidio", indagare quanto sia rimasto di quella radice mitica latina, base di partenza che è stata ripensata, plasmata, avvicinandola ai gusti, allo stile, alla sensibilità dell'epoca. Questa "presenza" ovidiana nella cultura occidentale, che sembra non conoscere interruzioni, ci testimonia il rapporto della letteratura delle varie epoche con l'eredità classica, recepita e accolta o rimossa. Attraverso la fortuna delle *Metamorfosi*, contenitore di temi e motivi che vengono riutilizzati, si può constatare il ripensamento della classicità (abbiamo visto infatti come vengano "usate" all'interno della *querelle* letteraria che ha interessato il Cinquecento).

I volgarizzamenti dell'opera di Ovidio hanno subito un'evoluzione dal Trecento al Cinquecento:<sup>172</sup> si passa, infatti, dalla pratica medievale dell'interpretazione esegetica del mito a una laica, legata all'ambiente della corte, più libera dai vincoli morali-religiosi, come ha rilevato Clizia Gurreri:

Seguendo attentamente l'evoluzione dei volgarizzamenti, dal Trecento al Cinquecento, si nota un progressivo allontanamento del materiale mitologico dall'interpretazione esegetica, tipica del medioevo, a favore di un'interpretazione "laica" e "cortese", che trova piena affermazione nel corso del XVI secolo, quando il mito diventa parte integrante della creazione letteraria.<sup>173</sup>

La studiosa<sup>174</sup> ci fa notare che se il primo tipo di interpretazione, quella che caratterizza l'epoca medievale, punta a un fine educativo dal punto di vista morale, il secondo tipo di interpretazione, quella dell'età rinascimentale, attinge dal mito e in generale dagli *studia humanitatis*, quell'atmosfera edonistica e quei principi estetici che ben si attagliavano ai nuovi paradigmi culturali.

In verità non esiste questa distinzione manichea tra le varie tipologie di riuso e ricezione di Ovidio: varie tendenze interpretative possono coesistere in un'epoca. Cronologicamente vicine alla prima traduzione italiana delle *Metamorfosi* da parte di Giovanni dei Bonsignori, pubblicata a Venezia nel 1497, abbiamo l'edizione della *Genealogia* di Boccaccio del 1472 e

---

<sup>172</sup> Per uno studio sulla diffusione e ricezione delle *Metamorfosi* di Ovidio tra Medioevo e Rinascimento vd. G. M. Anselmi e M. Guerra (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, cit. e Claudia Cieri Via, *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, in C. Cieri Via e P. Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano*, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 305-344.

<sup>173</sup> C. Gurreri, *De Ovidio Methamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, in C. Gurreri, A. M. Jacopino, A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, Roma, Sapienza Università di Roma, 2009, p. 1. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Gurreri%20Clizia-1.pdf> (consultato in data 18 marzo 2017), p. 1.

<sup>174</sup> *Ivi*, pp. 1-2.

quella del commento allegorico-morale delle favole di Ovidio da parte del benedettino Petrus Berchorius (Saint-Pierre-du-Chemin, Vandea, 1290 circa – Parigi 1362), facente parte del volume *Reductorium morale*. Queste tre opere sembrerebbero molto distanti, accomunate solo dalla base ovidiana che soggiace al discorso, mentre Gurreri sottolinea l'importanza di riflettere sul fatto che siano tutte composte nella seconda metà del XIV secolo e, dunque, rappresentative di diversi modelli interpretativi che si andranno ad affermare nei secoli successivi.<sup>175</sup> Il benedettino Petrus Berchorius introduce l'eredità classica all'interno del contesto teologico-morale attraverso appunto un processo di moralizzazione, conferendo alle favole un'utilità di ammaestramento per il buon cristiano; Boccaccio si fa ponte di collegamento tra cultura medievale e cultura umanistico-rinascimentale, offrendo, nel distaccarsi dalla sfera cristiano-religiosa, uno sguardo che tenga conto del punto di vista storico, della filosofia naturale, della filosofia morale (anche se *La Genealogia* sembra allontanarsi dal discorso dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi*, è fondamentale nell'evoluzione che caratterizzerà la ricezione, la rielaborazione dei miti latini); Bonsignori presenta un'interpretazione allegorica non direttamente collegata all'esegesi biblica, ma che si rifà più alla tradizione scolastica medievale. Quest'ultimo, per la sua traduzione, si ispira al lavoro del professore bolognese Giovanni del Virgilio che per fini pedagogici, tra il 1322 e il 1323, volge in prosa i versi di Ovidio. L'operazione attuata dal professore bolognese, risente, a sua volta, dell'influenza del primo commento allegorico del poema di Ovidio, databile al XII secolo, quello di Arnolfo d'Orleans. Il testo di Bonsignori, scritto nella seconda metà del XIV secolo, e pubblicato alla fine del XV secolo, ben mette in evidenza lo scarto esistente tra questa forma allegorica di ricezione da quella che fiorisce in ambiente cortigiano in cui, in un contesto di "metamorfosi" della letteratura volgare, i miti ovidiani entrano a far parte di opere molto diverse tra loro. Nel corso della seconda metà del Cinquecento non solo ci si libera dall'allegoresi medievale, ma si assiste a un cambiamento della funzione e dell'utilizzo della fonte, che da riserva di temi e di storie riutilizzabili, diviene modello da sfruttare nella sua forma, nella sua struttura: «Solo nel corso della seconda metà del Cinquecento l'evoluzione delle favole antiche da *obliquae figurationes* – secondo le accuse di Lattanzio – a *dilettevoli istorie* – nell'accezione di Castiglione e Guazzo – può dirsi compiuta».<sup>176</sup>

Sicuramente il dibattito letterario che interessa il Cinquecento, che vede confrontarsi gli intellettuali su molteplici temi, quali la questione della lingua, la classificazione dei generi letterari, ha un peso importante sulle traduzioni volgari dell'opera ovidiana. La scelta di tradurre

---

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 3.

le *Metamorfosi* non è dettata dal solo interesse di diffondere l'opera e renderla più accessibile, ma anche dalla volontà di arrivare a un determinato prodotto artistico che persegua l'obiettivo di ridurre la distanza tra la versione moderna e quella antica, l'originale latino. È il testo latino stesso, infatti, a subire una metamorfosi che riguarda vari aspetti: la lingua, la struttura, la materia trattata.

Siamo in un periodo in cui si acquista una certa consapevolezza del valore del volgare e questo favorisce sicuramente i volgarizzamenti. L'attenzione che viene riservata al poema cavalleresco va a condizionare e rivoluzionare la struttura del poema classico mitologico che viene ripensato secondo il modello epico ariostesco. Potremmo dire che se esiste una "funzione Ovidio", esiste anche una "funzione Ariosto": il poema ariostesco, divenuto parte del patrimonio culturale europeo, segna la storia della cultura italiana ed europea, come ci ricorda Ferroni scrivendo che «l'*Orlando furioso* raggiunge un'esemplarità e uno spessore che ne fa un grande modello europeo». <sup>177</sup>

Il *Furioso* diviene modello imprescindibile sicuramente per la successiva produzione artistica e letteraria, ma riscrive anche la storia dei poemi classici, influenzando, ad esempio, l'operazione di volgarizzamento. La rivoluzione portata dal poema ariostesco, recepita per il poema classico mitologico, non coinvolge però solo il piano strutturale, ma anche contenutistico: la narrazione viene incrementata grazie all'aggiunta di elementi derivanti dalla coeva produzione letteraria e artistica: «il confronto costante con il *Furioso* genera un ripensamento del tessuto narrativo classico, arricchito da *topoi* e situazioni tratte non solo dalla produzione letteraria, ma anche da quella artistica». <sup>178</sup>

Agostini è il primo che volge in ottava rima le *Metamorfosi* ponendo l'attenzione sul carattere epico-cavalleresco, così da lasciare indietro le precedenti interpretazioni dall'intento moralizzatore e dare avvio alle nuove versioni orientate in senso cortese, abbracciando quel modello etico e laico di Pontano, Guazzo, Castiglione, riguardante quel modo di comportarsi civile e cortese. <sup>179</sup> Il suo tentativo rimane però ancorato a un'imitazione condotta sul piano formale, che non ha nulla a che fare con la profonda operazione di Dolce e dell'Anguillara, che donano una nuova veste e un nuovo senso all'opera di Ovidio, arrivando a una perfetta assimilazione all'opera ariostesca. Mentre Agostini, ad esempio, non prende come base

---

<sup>177</sup> G. Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno editrice, 2008, p. 417.

<sup>178</sup> C. Gurreri, *De Ovidio Methamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, cit., p. 3.

<sup>179</sup> Preziosi tutti gli studi di Quondam sul costituirsi di una morale laica dei gentiluomini e dei letterati nel Cinquecento, attraverso i grandi libri del comportamento di Castiglione, Della Casa e Guazzo sulla base del modello umanistico italiano tra Petrarca e Pontano, ma in questa sede ci limitiamo a rinviare alla *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, cit.

l'originale latino (ma la versione di Bonsignori), Dolce (anche se Ruscelli testimonia il contrario) e Anguillara leggono l'Ovidio latino, ma non per rimanere fedeli al modello, bensì per introdurlo in una nuova realtà formale, linguistica e, di conseguenza, per arricchirlo di nuovi contenuti tematici. L'opera di Ovidio viene, quindi, "travestita" da poema estense.

Il *Furioso* era molto noto e stimato nella realtà della corte e sicuramente ha influito sulle scelte di Dolce e Anguillara. Il fatto che l'opera classica venga introdotta in un nuovo contesto, in una nuova realtà, è evidente anche dal destinatario scelto per le due opere: nelle *Trasformazioni*, Dolce, dopo le prime due ottave d'apertura, imitando Ariosto, che nella terza strofa elogia Ippolito d'Este, si rivolge a Carlo V e Anguillara a Enrico II di Francia.

Altro segno della modernità di queste traduzioni è nell'allusione a eventi del presente o alla cultura del presente: vicino ai racconti mitici si vanno a collocare avvenimenti storici dell'epoca contemporanea o riferimenti alla cultura, all'arte del tempo.

Li troviamo di solito nei prologhi interni e negli esordi che, oltre alla funzione di collegamento, di ponte tra passato e presente, con le loro riflessioni sui temi abituali delle donne e dell'amore, hanno anche una funzione morale e rendono l'opera sempre più vicina al poema epico cavalleresco. Dolce, molto più dell'Anguillara, si impegna nel rendere il poema mitologico classico di Ovidio un "romanzo" contemporaneo, suddividendo, come già detto, l'opera in canti, preceduti da un esordio e chiusi da un congedo, in cui si rivolge al pubblico femminile che ascolta i suoi versi.

La relazione, la corrispondenza tra Ovidio e Ariosto all'interno del progetto di Anguillara è molto più profonda: il materiale cavalleresco è completamente integrato nella narrazione mitologica. Se in Dolce si riesce ancora a distinguere, nello svolgimento delle varie storie, la radice classica da quella moderna, nell'Anguillara queste dense e complesse interferenze e sovrapposizioni tra Ariosto e Ovidio non permettono di individuare e separare i differenti filoni. Le favole ovidiane vengono addirittura ripensate secondo il modello del *Furioso*.

La fusione tra i due autori, tra le due culture, tra le due opere viene confermata da Orologi, il quale nel commento all'edizione del 1563 delle *Metamorfosi* dell'Anguillara, afferma che l'autore ha contribuito a rendere moderna l'opera ovidiana e addirittura asserisce che se Ovidio avesse scritto l'opera nel Cinquecento, l'avrebbe scritta alla maniera dell'Anguillara. Dolce, che ha pur il grande merito di aver abbracciato la linea moderna nella sua traduzione delle *Metamorfosi*, non ha quella consapevolezza linguistica e formale raggiunta dall'altro traduttore che non delude le aspettative dei letterati e le esigenze di un pubblico della metà del secolo. L'affermarsi del volgare, che acquista dignità pari al latino, permette di uscire

da quell'*impasse* creato dalle contrastanti interpretazioni della prima metà del secolo, tra un'interpretazione allegorica del mito e una più laica e cortese, secondo il modello dell'*urbanitas*. Quando i volgarizzamenti non si preoccupano più di essere al servizio della letteratura latina, per permetterne la diffusione e l'accessibilità, ma acquistano coscienza del proprio valore, ottenendo una certa indipendenza artistico-letteraria, allora le opere in volgare sono pronte a farsi modello letterario e culturale, come ricordato da Gurreri:

Dolce e Anguillara rappresentano una generazione che non intende servirsi dei classici per arricchire il tipico *genus humile*, ma al contrario intende adattare i modelli tradizionali alla letteratura nazionale che, proprio in quegli anni, incarnava il desiderio collettivo di un'identità definita da opporre all'ingerenza straniera. La lingua volgare diventa così *speculum principis*, espressione verbale di una serie di atteggiamenti che dalle corti fuoriescono per imporsi come modelli formali e comportamentali creando una perfetta circolarità e corrispondenza tra le esperienze artistiche e i principi cui si ispirano.<sup>180</sup>

Il volgarizzamento di Ovidio trasforma l'opera originaria in un'opera che rinnovata, modernizzata, rielaborata a partire dagli ideali cortigiani, si fa, a sua volta, fonte per la produzione artistica e letteraria dell'epoca.

L'attenzione riservata agli elementi contro-classici dell'opera di Ovidio è strettamente legata alla notorietà raggiunta dal *Furioso* e al suo ruolo all'interno del sistema letterario. È da considerarsi un effetto del dibattito che interessava i più grandi intellettuali sui temi di retorica e poetica proprio in quegli anni (e il *Furioso* ne occupava un posto di rilievo, facendosi spazio in cui classicisti e modernisti potevano "sfidarsi") e un effetto della pubblicazione in ottava rima dell'*Orlando Furioso* e dell'influenza che ha avuto sulle traduzioni dei maggiori poemi classici. Tutta la poesia narrativa in ottava rima, infatti, della metà del Cinquecento viene ripensata secondo la maniera ariostesca: si sente l'influenza del *Furioso* sui rifacimenti dell'*Innamorato*, sulle varie continuazioni dell'*Orlando furioso*, sulle traduzioni in rima degli antichi poemi narrativi.

Il rapporto Ovidio-Ariosto non si gioca, naturalmente, solo sulla pur importante influenza delle opere di Ovidio sull'opera ariostesca, sulle varie riprese ovidiane, riferimenti intertestuali, e sui caratteri contro-classici che le accomunano.<sup>181</sup> Il lettore era comunque

---

<sup>180</sup> C. Gurreri, *De Ovidio Methamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, cit., p. 7.

<sup>181</sup> Cfr. S. Jossa, *Stratigrafie ariostesche. Modelli classici e lingua poetica nell'Orlando furioso*, «Rivista di letteratura italiana», 9, 1-2, 1991, pp. 59-106; M. C. Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel Furioso*, in Emanuela Scarano e Donatella Diamanti (a cura di), *Riscrittura intertestualità transcodificazione. Seminario di studi* (Pisa, gennaio-maggio 1991. Facoltà di lingue e letterature straniere), Pisa, Tipografia editoriale pisana, 1992, pp. 81-112; S. Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, cit;

consapevole di questa vicinanza e emerge, come scrive Giroto per un esemplare dell'edizione veneziana del 1558, stampata per i tipi di Vincenzo Valgrisi, ora conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, anche da alcune postille poste al margine del *Furioso*: nell'esemplare, ad esempio, accanto ad alcuni versi del trentunesimo canto vi è una nota che fa riferimento a un preciso episodio delle *Metamorfosi*, quello di Fetonte.<sup>182</sup> Per lo studioso questo è importante anche per capire il tipo di fruizione dell'opera ariostesca:

Questo riferimento assai puntuale all'episodio di Fetonte delle *Metamorfosi* ovidiane (II 323-324, con leggerezza e disparità testuali rispetto al testo critico) si inserisce nella trama degli altri rimandi ovidiani individuati dai lettori cinquecenteschi nelle carte dell'esemplare riccardiano: se, da un lato, queste postille dimostrano la consapevolezza nel lettore dell'intimità ariostesca con Ovidio, dall'altro certificano il tipo di fruizione riservato al *Furioso*, che viene assunto come opera di studio tramite la quale è possibile risalire ai principali modelli della cultura letteraria di base umanistica.<sup>183</sup>

Ulteriore conferma di questo legame ci è fornita, ad esempio, nella scelta da parte di un editore di far convivere le due opere nello stesso libro. Nell'esemplare delle *Metamorfosi*<sup>184</sup> di Ovidio tradotte in francese, conservato alla Biblioteca Stanislas (Biblioteca municipale di Nancy), è presente anche la traduzione del primo canto del *Furioso*, realizzata da Nicolas Renouard. Una vicinanza che si fonda su un "legame morale", o meglio "immorale", secondo le parole di Ingeborg Jostock, studiosa del contesto ginevrino tra il 1560 e il 1625, che parla delle opere di Ovidio associate al *Furioso* come di un "compendio" di letteratura lasciva:

Nonobstant le manque d'une bibliographie des impressions genevoises du XVII<sup>e</sup> siècle, les seules éditions connues par le fichier mis à disposition à la BPU témoignent déjà de l'impuissance des pasteurs. Il suffit de regarder les éditions d'Ovide parues au cours du premier tiers du siècle. Pour la seule année 1613, trois éditions voient le jour, dont les *Heroides* et les *Métamorphoses* défendues en 1600. Une autre traduction française en prose des *Métamorphoses* est publiée en 1615. En 1619, Pierre de la Rovière publie un véritable condensé de la littérature jugée lascive: les *Métamorphoses*, d'ailleurs permises par le

---

M. C. Cabani, *Fortune e sfortuna dell'analisi intertestuale. Il caso Ariosto*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 11, 2010, pp. 9-19.

<sup>182</sup> Vd. C. A. Giroto, *Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, cit.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> P. Ovidius Naso, *Les métamorphoses d'Ovide traduites en prose française avec XV discours contenant les explications morales des fables. Ensemble quelques epistres traduites d'Ovide et de divers autres traictez [...]*, s.d.

Conseil, sont suivies entre autres par les Remèdes contre l'amour et par le *Roland furieux* de l'Arioste, le tout en un volume.<sup>185</sup>

Maria Cristina Cabani ci fa notare, però, che tra i due autori c'è un'affinità più profonda, più sottile, che coinvolge le forme del narrare e la relazione della voce narrante con l'arte della finzione a cui essa stessa contribuisce:

Entrambe le voci, caratterizzate da una esibita attitudine riflessiva e da una marcata consapevolzza degli artifici narrativi, con la loro presenza costante evidenziano la sostanza fittizia delle storie raccontate e, più in generale, del fare letteratura. Il distacco, il disincanto e il sorridente scetticismo che ne derivano incidono sul rapporto cruciale tra verità e finzione. Il tono con il quale il vero delle storie è, nello stesso tempo, affermato e negato, un tono 'leggero' definibile, di volta in volta, con termini quali humour, sorriso, ironia, è il miglior indicatore di quel distacco dalla materia e dai personaggi che è alla base dell'inestricabile intreccio di compartecipazione emotiva e freddezza razionalizzante, di impennate fantastiche e didascalicità realistica, di scetticismo e credulità nel quale restano invischiati l'intelligenza e la sensibilità dei lettori. Il diaframma critico e la compassione, il continuo oscillare fra dentro e fuori, o, se si preferisce, tra racconto e commento sono comuni a Ovidio e ad Ariosto perché comune all'uno e all'altro è il modo nobilmente strumentale con il quale trattano la loro materia, mitologica o cavalleresca: come uno spaccato dell'inesauribile fenomenologia del reale sul quale analizzare alcune costanti della natura umana.<sup>186</sup>

La studiosa sottolinea come Ariosto risenta della lezione di Ovidio, di una narrazione che «non ambisce a proporsi come oggettiva, e dunque veridica, ma tende piuttosto a esibire i propri artifici», di un'ambiguità del narratore che «non rappresenta mai una guida sicura, ma costituisce una ulteriore fonte di incertezza, costringendo il lettore a chiedersi se chi parla sia 'serio' o giochi su sottintesi e significati secondi».<sup>187</sup> Ariosto, al contrario dei traduttori e commentatori cinquecenteschi, aveva perfettamente capito e interiorizzato l'uso ovidiano dell'ironia. È proprio l'ironia il fulcro della relazione di vicinanza tra i due autori:

Ai traduttori cinquecenteschi di Ovidio e ai suoi interpreti (come, del resto ai chiosatori del *Furioso*) sfuggiva quel concetto di ironia che i critici moderni tendono ad applicare – forse troppo spesso e con eccessiva estensione – a quegli artifici che mettono in rilievo la distanza

---

<sup>185</sup> I. Jostock, *La censure négociée: le contrôle du livre à Genève 1560-1625*, Genève, Droz, 2007, p. 261. L'esemplare del 1619 è *Les métamorphoses d'Ovide; de nouveau trad. en françois avec XV discours contenant l'explication morale des fables* [Da N. Renouard]; *Le jugement de Paris [...]*; Ovide, *Livres premiers des remèdes contre l'amour [...]* [trad. da] N. Renouard; [seguito da] Arioste, *Roland furieux [...]*, Gêveve, par Pierre de La Rovière, 1619 (BPU S 22713).

<sup>186</sup> M. C. Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 37, 3, 2008, pp. 41-42.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 40.



dell'autore dalla sua finzione. Nella critica cinquecentesca, infatti, il concetto di ironia non solo appare tardi, ma è usato in senso stretto unicamente per la figura dell'antifraasi, così come faceva Quintiliano. A differenza dei suoi commentatori Ariosto coglie a pieno l'ironia ovidiana e resta affascinato dall'ambiguità che ne caratterizza il modo di narrare. Sono la scelta, antiepica, di un racconto ostentatamente soggettivo e il ricorso a un tono distaccato, tipico di chi non si identifica totalmente con le sue stesse invenzioni, a mostrare fino a che punto egli avesse assimilato la lezione di Ovidio.<sup>188</sup>

### 2.3 Una lettura dell'*Orlando furioso* allegorica e “visuale”: il caso di Tommaso Campanella.

La lettura, che va a instaurare un rapporto tra il lettore e l'autore, diviene particolarmente interessante quando coinvolge un “lettore letterato”. Un caso particolare di lettore dell'*Orlando furioso* è quello di Tommaso Campanella, che possiamo riconoscere in quel tipo di lettore che Lina Bolzoni definisce come il più “radicale” in quanto nell'interpretazione va alla ricerca di sé e riplasma il testo così da farlo divenire uno specchio che proietta e ri-costruisce la propria immagine.<sup>189</sup> Considerando che l'immagine che Campanella dà di sé è quella del «filosofo» e del «teologo»,<sup>190</sup> è particolarmente interessante indagare le sue riflessioni su un letterato, Ariosto, andando ad analizzare le considerazioni che emergono sull'autore e sul suo poema, l'*Orlando furioso*, nella *Poetica* italiana, nella *Poetica* latina e nella *Città del Sole*.

Campanella sente molto vicino l'autore del *Furioso* (che cita molto spesso a memoria), nonostante le critiche moralistiche che pur gli rivolge: non accetta, infatti, la libertà con cui aveva cantato amori lascivi e altre vicende “riprovevoli”. Nei *Commenti (Proemio al commento delle poesie di colui che fu il cardinale illustrissimo Maffeo Barberini ed è ora Urbano VIII pontefice massimo)*, ad esempio, c'è forse un giudizio poco edificante di Ariosto:

Nemo tamen adhuc ex his poëticen ad propria principia reduxit  
pristinumque illi restituit honorem, sed minus malum elegerunt, nec  
contra fas contraque pietatem dicere quaedam erubuerunt ii qui utilius  
prae ceteris carmine usi sunt, ut in nostra Poëtica ostendimus.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., p. 55.

<sup>190</sup> F. Forlenza, *Vita di Tommaso Campanella: Eretico rivoluzionario Utopista*, Roma, Armando, 2015, p. 39: «Alle tematiche propriamente letterarie Campanella era refrattario, considerandosi piuttosto un filosofo e un teologo».

<sup>191</sup> T. Campanellae, *Ad declarationem poëmatum olim illustrissimi Maffaei cardinalis Barberini, nunc Urbani octavi pontificis maximi, praefatio, Commentaria (Proemio al commento delle poesie di colui che fu il cardinale*

Sicuramente il riferimento ad Ariosto non è così evidente. Come ci fa notare Bolzoni,<sup>192</sup> probabilmente Campanella si riferisce al brano dedicato ad alcuni poeti spagnoli contemporanei,<sup>193</sup> ma queste considerazioni corrispondono a quanto Campanella dice in altri luoghi sull'Ariosto. Se da una parte, infatti, apprezza il poeta per la grandezza della sua poesia tanto che nei *Commenti – Commento fisico per i maggiori* – l'Ariosto viene definito tra i più grandi del genere satirico<sup>194</sup> e eroico<sup>195</sup>, dall'altra gli muove delle critiche a livello morale. Vediamo infatti che cosa dice nella *Poetica italiana*<sup>196</sup> (1596, redazione giovanile):

Dunque dal poeta sempre si deve dir bene del bene e male del male, e quando s'introduce uno che dica male del bene e bene del male, mostrare che a pessimo fine è per venire. Ne lice ancora dir male dell'Ariosto, per aver introdotto san Giovanni da poeta falso, e lodato tanto il puttanismo, e Rinaldo dire, che maledetta sia quella crudel

---

*illustrissimo Maffeo Barberini ed è ora Urbano VIII pontefice massimo, Commenti*: «Tuttavia nessuno di costoro, fino ad ora, ha riportato, l'arte poetica ai suoi principii, né le ha restituito il suo antico onore, ma scelsero il male minore, e, come dimostrammo nella nostra *Poetica*, anche quelli che hanno fatto un uso migliore rispetto agli altri, del verso, non si vergognarono, di scrivere delle cose illecite ed empie», in Id., *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 672-673.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 672n.

<sup>193</sup> Id., *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia (Parte quarta della Filosofia razionale di Tommaso Campanella dell'Ordine dei Predicatori, cioè libro della Poetica secondo i propri principii)*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I, *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 1102-1105, da ora in poi edizione di riferimento per le citazioni dalla *Poetica italiana* e dalla *Poetica latina*.

<sup>194</sup> Id., *Commentum phisicum ad maiores, Commentaria*: «satyricum ad vituperium sceleratorum, et metum popolis, ne quis consimiliter peccare audeat, in quo floret Iuvenalis, Persius, Sanazarus, Ariostus» [*Commento fisico per i maggiori, Commenti*: «il poema satirico, che colpisce le scelleratezze e infonde timore nel popolo, affinché nessuno osi macchiarsi di colpe simili (in questo genere sono grandi Giovenale, Persio, Sannazzaro e l'Ariosto)»], cit., pp. 868-869.

<sup>195</sup> *Ivi*, 868-871: «heroicum; quoniam historia multiplex non cuilibet nota, nec grata, necesse fuit in exemplo petere partem, id est solos heroes imitandos, et reipublicae militaris idaeam: militia enim custodit civitatem, legem et honorem; in hoc gloriatur Homerus in Iliad. Et Odyss., Virgilius in Eneade, Lucanus in Pharsal., Ariostus Furiosus» [«il poema eroico; poiché la storia, per la sua complessità non è nota né gradita a tutti, fu necessario sceglierne una parte come esempio, cioè solo gli eroi da imitare, e il modello di uno stato in guerra; l'esercito infatti difende lo stato, le sue leggi e il suo onore (in questo genere sono grandi Omero nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, Virgilio nell'*Eneide*, Lucano nella *Farsaglia*, l'Ariosto nel *Furioso*)»].

<sup>196</sup> Date le tormentate vicissitudini che segnarono la vita di Campanella, l'autore perse la *Poetica italiana*, ultimata da poco. Intorno al 1613 circa la ricostruì, giungendo però a un lavoro molto diverso, in un trattato in lingua latina molto più ampio e elaborato, la *Poëtica latina*. L. Firpo, *Storia e critica del testo, Parte II: Poetica*, cit., p. 1288: «[Campanella] Rifacendo a tanti anni di distanza il raffronto tra l'antica e la nuova *Poetica*, egli concluse a tutto vantaggio della seconda per maturità di pensiero, organicità di esposizione ed efficacia di eloquio, e credette di poter senza rammarico ripudiare "tamquam immaturum partum" l'opera giovanile». Per la *Poetica italiana* e la *Poetica latina* cfr. anche T. Campanella, *Opere letterarie*, cit.; G. Ernst, *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, Roma-Bari, Laterza, 2002 dove si ricorda che tra la *Poetica italiana* e quella latina si pone anche una storia di plagio: «Ben presto [Campanella] perderà di vista la propria opera, che avrà modo di rivedere solo a molti anni di distanza, nel 1618, nel carcere di Castel Nuovo di Napoli, e in una forma sorprendente: un autore spagnolo, rimasto finora ignoto, l'aveva tradotta nella propria lingua, diffondendola a suo nome. Campanella ci informa di aver riso di questo plagio, goffo e facilmente smascherabile (l'autore spagnolo, infatti, in un'annotazione era costretto a giustificarsi per le citazioni continue di autori italiani), anche perché egli giudicava quella lontana stesura un *immaturum partum*, avendo già provveduto a ricomporre una *Poëtica latina*» (p. 38).

legge, che punisce l'amanti adulteri, e altre novelle impossibili; ma invero fu egli al tempo del secolo femminile: però cominciò da: «Le donne» e le difende quanto può. Ma il Tasso è più da biasimare, che riduce tutta la poetica in belle parole, e lasciò le belle sentenze, che pone l'Ariosto con tanta moralità e documenti [...] <sup>197</sup>

Campanella critica Ariosto per alcune scelte immorali, ma in questo caso specifico, quando in gioco è il paragone con Tasso, allora è Ariosto a uscirne vincente.

Anche nella *Poetica* latina <sup>198</sup> abbiamo una conferma di questo sentimento di ammirazione. In una lettura dell'*Orlando furioso* che lo vede emotivamente coinvolto, Campanella asserisce, infatti, di commuoversi (fino ad arrivare al pianto) di fronte alle nobili azioni eroiche di Orlando e a quelle vili di altri cavalieri in quanto sente quasi di partecipare a quelle gesta. Anche qui viene quindi sottolineata la grande capacità di Ariosto di dar quasi vita agli episodi così da rendere partecipe il lettore. Importante anche il coinvolgimento della sfera morale perché Campanella ci dice che gli esempi di vizi sortiscono l'effetto di far riflettere e quelli di virtù di rallegrarci, in quanto segni della nostra potenza. E questo succede anche leggendo l'Ariosto, nonostante la consapevolezza di essere di fronte ad azioni false, non vere:

Item, sicut cum videmus languidos, nostrae imbecillitatis admonemur, sic, cum videmus fortes strenue agentes, nostrae indicia potestatis, gaudemus. Et quamvis, dum in poemate ista rapraesentatur, sciamus esse ficta, tamen gaudemus, sicut imaginem amasiae spectans fictam. Ego, quando Orlandi virtutes et beneficentias et magnanimos actus lego et ignavorum detestationem in Ariosto, afficio quasi praesentibus, saepeque ploro. <sup>199</sup>

Da queste parole si evince anche l'alta considerazione che aveva Campanella dell'eroe Orlando. L'autore, infatti, non si risparmia attribuendo all'eroe atti di valore, di beneficenza e di magnanimità. Sceglie Orlando come "rappresentazione visiva" della virtù, una virtù che si esplica tramite un personaggio e che, grazie all'espressività della scrittura di Ariosto, sembra materializzarsi, "presentarsi" agli occhi del lettore.

---

<sup>197</sup> T. Campanella, *Poetica* italiana, cit., p. 337. I versi di Ariosto a cui ci si riferisce: L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXXIV, 54 e segg.; XXXV, 3-31; XXXVIII, 26; IV, 63; XLIII, 47-49.

<sup>198</sup> La *Poetica* latina fu scritta tra il 1608 e il 1613 e fu pubblicata a Parigi nel 1638 nella *Philosophia rationalis*, accanto alla grammatica, alla dialettica, alla retorica e alla storiografia.

<sup>199</sup> T. Campanellae, *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia* (*Poetica* latina: «Così ci ammonisce della nostra debolezza il vedere i deboli, e ci ralleghiamo vedendo i forti operare valorosamente, il che è indizio della nostra forza. E sebbene sappiamo che queste cose, quando sono descritte nei poemi, sono immaginarie, tuttavia ci ralleghiamo, come quando vediamo un ritratto della donna amata. Io, quando leggo nell'Ariosto del valore e degli atti generosi e magnanimi di Orlando o delle bassezze dei vili, mi commuovo come se assistessi davvero a quelle gesta e spesso mi vengono le lacrime agli occhi»), cit., pp. 946-947.

Campanella individua, poi, altri casi di prove rare di virtù nel poema ariostesco. Nell'Articolo II del capitolo VII (*Le varie specie di mirabile in base alla materia, secondo la natura e secondo noi; è tempo ormai di elevare gli uomini alla vera meraviglia*) si sottolinea l'importanza delle virtù celebrate da Ariosto attraverso i suoi personaggi, virtù che hanno addirittura il potere di avvicinare l'uomo alle altezze divine:

Hac in re Ariostus est mirabilis, dum fidelitatis et magnanimitatis et eventus varii canit exempla in Orlando, in Zerbino, in Bradamante, etc. Mortes pro virtute et amore et fide sunt mirabiles, quoniam rarae, et animos divinos declarant: ideoque iucundae, quoniam virtute servamuret deificarum.<sup>200</sup>

Lina Bolzoni<sup>201</sup> osserva che questa descrizione che dimostra uno stretto rapporto di Campanella con il poema ariostesco ricorda quell'atmosfera evocata nel racconto inedito di Antonio Pesante, *Il sangue di Orlando*, in cui si avverte quel fascino dell'opera dei pupi che aveva segnato l'infanzia dell'autore in Puglia. Probabilmente anche Campanella e la sua lettura del poema ariostesco, che Lina Bolzoni definisce «la confessione di un forte coinvolgimento emotivo, di un piacere del testo quasi erotico»,<sup>202</sup> è stata condizionata da esperienze analoghe.

Campanella aveva già evidenziato l'abilità di Ariosto di rendere in forma visiva gli episodi nella *Poetica* italiana:

[...] l'Ariosto, benché sia ammirabile in tutte le sue parti del poema per la vaghezza delle favole e per l'imitazione degli eroi e forse d'ogni altro personaggio, e per le descrizioni belle de' paesi, fiumi, monti, mari, procelle e d'ogni altra cosa, che vi par vederla, mentre che la dipinge cantando dolcemente: nondimeno, per aver disunita l'azione, non sapendo se egli dè cantare dell'impresa d'Orlando, della sua pazzia – come Omero quella dell'ira di Achille –, o li gesti di Ruggiero, a cui mostra indirizzare poi più l'intento e a cui dona il fine glorioso del poema, o l'impresa d'Agramante, o la diversità d'amori de' cavalieri erranti, perde assai di riputazione e, veramente, a chi dentro l'guarda, pare un copiatore di favole disunite, o tessitore – come egli disse – di lana, lino e seta e ginestra e fila d'oro: però bisognali spesso e cinque e sei volte tagliar la tela e le fila con disgusto del lettore.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Ivi (*Poetica* latina: «In questo l'Ariosto è meraviglioso, quando canta esempi di fedeltà, di generosità e di varie vicende in Orlando, Zerbino, Bradamante, ecc. Le morti per la virtù, l'amore e la fede sono mirabili, perché rare, e rivelano la divinità dell'anima: perciò piacciono, perché attraverso la virtù ci salviamo e diventiamo simili a Dio»), pp. 1040-1041.

<sup>201</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., p. 56n.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> T. Campanella, *Poetica* italiana, cit., p. 378.

L'importanza di un linguaggio che contribuisca a una poesia efficace, immediata, dalla grande forza icastica, era stata sottolineata da Campanella nelle sue riflessioni sulla poesia filosofica:

Averà il medesimo poeta arrecato gran gusto, quando dalla  
proprietà delle cose ne caverà le parole rappresentanti  
appieno, che ci paia toccarle mentre le leggiamo<sup>204</sup>

Sul pensiero e sul linguaggio poetico di Campanella agisce naturalmente l'insegnamento di Telesio, come ha ben ricordato Bolzoni:

Alla base del linguaggio poetico campanelliano c'è prima di tutto la grande lezione naturalistica di Telesio, che, come abbiamo visto nella *Poetica*, si traduce nell'ideale estetico di una poesia capace di rappresentare le cose del mondo nella loro splendida e complessa realtà. Il naturalismo telesiano, cioè, rinnova la tematica aristotelica dell'imitazione, dà nuova vita anche al vecchio mito di uno stretto legame fra *res* e *verba*, il quale si trasforma nel compito profetico di rinnovare il linguaggio per realizzare una poesia immediatamente, quasi magicamente espressiva.<sup>205</sup>

Nel caso sopra citato, riferito all'Ariosto, però, la testimonianza della forza dell'immagine poetica ariostesca, viene inserita in un contesto di critica di un poema fatto di più fila non collegate, fila disgregate che disturbano il lettore. Ci viene spiegato che Ariosto, nel voler chiudere il poema di Boiardo (che viene definito un mostro in quanto non portato a termine), trasforma un poema che era simile a un mostro senza piedi in un poema che potrebbe definirsi un mostro con diverse membra disordinate:

Il Boiardo, poi, inoltre a questo errore, fa un mostro e forse per difetto della Chimera sua senza piedi, li quai volendo a lui aggiungere l'Ariosto, fece di quelli piedi aggiunti più capi, mani e busti, che non ponno stare in una Chimera o in un Briareo.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 375.

<sup>205</sup> L. Bolzoni, *Introduzione*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., pp. 32-33. Si veda anche Ernst, op. cit., pp. 3-30, in particolare in relazione a quanto Campanella dice nell'opera *Philosophia sensibus demonstrata* e anche pp. 108-120, sull'opera campanelliana *Del senso delle cose e della magia*. Si ricorda l'importanza data da Ernst ai titoli di alcuni paragrafi del volume su Campanella sopra citato come, ad esempio, *Dal Palazzo d'Atlante alla via del ritorno*, in cui si evidenzia lo stretto legame con Ariosto, evocando il sonetto di Campanella *Al carcere* dove si parla di «questa sorta di inevitabilità dell'incontro – nel terribile luogo che viene paragonato all'antro di Polifemo, al labirinto di Creta e al palazzo d'Atlante – degli spiriti liberi, che abbandonano la “morta gora” del trito sapere convenzionale, per lanciarsi audacemente nel “mar del vero”» (p. 31).

<sup>206</sup> T. Campanella, *Poetica italiana*, cit., p. 378.

L'autore della *Poetica* italiana ci ricorda che nel costruire un poema bisogna seguire regole precise e questo concetto viene spiegato secondo un consueto paragone tra poeta e pittore: il poeta viene paragonato a un pittore che deve seguire determinati criteri nel dipingere una figura umana:

Sì come nella pittura non si cominciano a dipingere i capelli nel principio, né piedi, né le mani, ma dalla faccia e disegno – non altramente che la natura dalle principali parti in mezzo al corpo, che è il cerebro, il cuore e il fegato –, così li poeti da un certo mezzo dell'azioni, convenienti dal principio e fine suo storico, devono il poema cominciare e servirsi delle cose passate, che doverebbono essere principio, per episodio mezzano al poema.<sup>207</sup>

Uno dei tratti distintivi di Ariosto, questa sua forza di raccontare per immagini, emerge di nuovo, sempre nella *Poetica* italiana, nella parte dedicata agli ornati del poema, che servono a renderlo piacevole, dilettevole, attraente, così da favorirne anche la memorizzazione. Ariosto ha la capacità di colorire il poema raccontando nel dettaglio le varie vicende con l'effetto di renderle visibili al lettore e di conseguenza quasi reali.

Ci viene dapprima spiegato che il poema deve essere “colorito” così da renderlo «vago e ammirabile»:

[...] resta adesso colorirlo in modo che si renda vago e ammirabile, acciò tiri gli uomini a leggerlo con gusto e imprimerselo nella mente donde prendano d'imitare il modo d'un'ottima repubblica militare, un capitano, un prudente vecchio e altri predetti, e infiammarsi, dalli onori loro rapiti, di far quello che eglino fèrono virtuosamente per la giustizia, e schivare i mali avvenire per l'ingiuste cause e al fine de' buoni e de' rei [...]<sup>208</sup>

Può essere ornato dandogli colore in due modi: con le parole e con le cose. Per quanto riguarda il secondo modo abbiamo un'ulteriore suddivisione: si possono rappresentare minutamente e con grande efficacia le cose vere (Dante e Ariosto eccellono in quest'arte) oppure si possono introdurre cose finte, ma verosimili («Secondariamente si colora il poema con le cose finte e favolose, ordinate a tempo nel luogo suo, e soprattutto denno avere del verisimile»):

Si dona ornamento dunque al poema, e per mezzo delle parole colorate e figurate, e per mezzo delle cose, delle quali parleremo poi. Di queste

---

<sup>207</sup> *Ibidem*. Lina Bolzoni (in T. Campanella, *Poetica* italiana, in Id., *Opere letterarie*, cit., p. 401n) ha opportunamente notato che l'*ordo artificialis* è qui giustificato con motivazioni naturalistiche.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 382.

diciamo, che sono due maniere di colorare per esse, cioè prima esprimendo minutamente le cose che si dicono, descrivendo il luogo, il tempo di tutte le particolari azioni dell'impresa, le condizioni degli uomini, i colori, la grandezza, i gesti, gli abiti e l'effetto delle passioni loro, di modo che, se fusse la cosa falsa, dicendosi tante circostanze di lei appar vera, perché muovono quelle siffattamente l'animo, che più all'immaginazione d'esse che al vero di quella s'aggira e si rapisce.<sup>209</sup>

E Ariosto è maestro del primo modo di “colorare” il poema:

È assai eccellente l'Ariosto ancora in quelle singolari battaglie, narrando gl'incontri, l'armi, i cavalli, i fregi, i colpi, le cadute, con tutti i lor modi, inoltre che a tutte l'altre cose accomodatissimo e a questa.<sup>210</sup>

Poco più avanti, poi, si consiglia a “chi mancasse di favole” di leggere alcuni poeti, tra cui l'Ariosto.

Così l'Ariosto, suo compagno, nel palazzo d'Atlante, il giardino di Falerina, il sonno del Paradiso terrestre, l'Ippogrifo, il corno d'Astolfo, il gigante Orrilo, l'anello di Angelica, l'invocazione di Melissa, le profezie di Merlino, delle quali se ne può ognuno arricchire, o svegliarsi a doverne trovare altre migliori, le quali consistono in aver significati morali, come ha il Polifemo e le sirene d'Omero e tutte le finzioni di Dante, le quali, quanto più insegnano, tanto più son belle.<sup>211</sup>

Ci interessa questo passo perché il *Furioso* viene menzionato in una riflessione in cui si sottolinea il significato morale che devono avere gli elementi del poema e il fine didascalico a cui devono rispondere.

Nella *Poetica* latina, infatti, si parla di alcune allegorie in Ariosto, dotate di un preciso significato morale, che hanno il compito di rappresentare vizi e virtù. Nell'analizzare le favole,<sup>212</sup> Campanella critica chi fa della favola il fine della sua poesia e distingue tra l'imitazione che è favola e quella che è allegoria e porta come esempi Ariosto (con le allegorie del Silenzio e della Discordia) e Ovidio (spesso affiancato all'autore dell'*Orlando furioso*):

---

<sup>209</sup> *Ivi*, pp. 383-384.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 384.

<sup>211</sup> *Ivi*, pp. 386-387.

<sup>212</sup> Campanella è molto più tollerante sulla favola nella *Poetica* latina che nella *Poetica* giovanile cfr. L. Bolzoni, *La «Poetica» latina di T. Campanella*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, 1972, pp. 513-514: «Certamente già nel testo italiano c'era una parziale accettazione della favola, benché essa venisse ricollegata a momenti di decadenza; ora tuttavia il “recupero” della favola è maggiore, ed è molto interessante vedere in quali termini viene compiuto. Campanella rimane fermamente ostile alla posizione aristotelica, che considera la favola come essenziale alla poesia; questa concezione gli appare fra l'altro in contrasto con la figura del poeta-profeta che si ritrova nelle più antiche tradizioni e che ha anche un fondamento biblico (cap. IV, art. III). Poco dopo, tuttavia, correggendo in parte quanto aveva detto, limita la condanna delle favole a quelle che recano danno ai costumi e quindi alla società (cap. IV, art. X) e sottolinea come la favola possa essere un modo particolare di rappresentazione del reale e che come tale fu usata anche da Dio per parlare con gli uomini».

Errat praeterea Aristoteles, quoniam poëtam actiones tantum fingere vult, cum etiam res ipsas fingat interdum, ut diabolos, et angelos aligeros, et virtutes et vitia corporea facit: et haec imitatio non fabula, sed allegoria, Sic Ariostus Silentium et Discordiam depingit, et isorum domos et actus, Ovidiusque Invidiam.<sup>213</sup>

Preoccupazione primaria per Campanella è la critica dei «poeti favolosi e bugiardi», ma il “favoleggiare” può essere considerato legittimo se il fine è l’utile.<sup>214</sup> Nell’Articolo X del capitolo IV (*Si devono ammettere solo le favole che non corrompono la storia e hanno un secondo significato utile, o che serva da esempio e ci insegnino a fuggire il male e seguire il bene. Quali poeti si devono accogliere nello stato, e quali cacciare*) aggiusta infatti il tiro e asserisce che la favola non sempre è menzogna. Si deve considerare come vero non il contenuto della favola o della parabola, ma il messaggio che vuole trasmettere:

Prima non valet, cum dixi fabulam esse mendacium: alioquin nec nobis liceret fabulari. Mendacium est contra mentem ire, ut qui dicit quod non habet pro vero in mente sua, sed ut fallat. Quando autem quis textit parabolam aut fabulam non ut credatur fabula sic esse, sed illud quod fabula deinde significat, nequaquam mentitur, sed figurate loquitur.<sup>215</sup>

Come sottolinea Bolzoni questa sorta di legittimazione della favola e della metafora, che il poeta utilizza per rendere chiari concetti altrimenti difficili da comprendere, è legata al fine della poesia e ai suoi destinatari:

L’accettazione della metafora e della favola nell’ambito del linguaggio poetico si ricollega ad un altro elemento che, benché fosse già presente nella *Poetica* giovanile, assume ora un maggiore sviluppo: la poesia si rivolge a chi non ha ancora capito la bellezza della verità e della scienza, cioè al popolo; ai dotti, invece, ci si può rivolgere col puro linguaggio filosofico.<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> T. Campanellae, *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia* (*Poetica* latina: «Erra inoltre Aristotele pretendendo che il poeta inventi soltanto azioni, mentre talvolta inventa anche cose, come diavoli e angeli alati, e personifica le virtù e i vizi: imitazione che non è favola, ma allegoria. Così l’Ariosto descrive il Silenzio e la Discordia e le loro case e i loro movimenti, e Ovidio descrive l’Invidia»), cit., pp. 988-989.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ivi* (*Poetica* latina: «Ho errato in primo luogo nel dire che la favola è menzogna; se fosse così, non sarebbe lecito narrarne. Si dice mentire, quando si va contro la propria mente, come chi afferma ciò che non ritiene vero, solo con l’intenzione di ingannare. Quando invece qualcuno tesse parabole o favole non perché si creda che è vero ciò che narra, ma perché si creda ciò che la favola significa, non mente, ma parla per simboli»), pp. 996-997.

<sup>216</sup> L. Bolzoni, *La «Poetica» latina di T. Campanella*, cit., p. 517.



Un altro aspetto da considerare – legato al maggior spazio che viene dato alla metafora e alla favola – è la concezione del poeta: l'ideale del poeta-profeta è al centro della riflessione campanelliana. Di poeti-profeti, legati a una commedia universale, ne sono però rimasti pochissimi, e uno degli esempi più illustri è Dante, considerato poeta da «amare nella buona repubblica», sostenitore e promotore del bene, fustigatore dei vizi, che, però, purtroppo non è stato degnamente apprezzato dal popolo, nemico della virtù.<sup>217</sup>

Gli altri poeti, invece, diventano spesso meri strumenti sottoposti al potere del legislatore:

[...] poeta, il quale, quante volte non ha del verisimile e non imita bene i personaggi, o corrompe i buoni costumi, o la pietà, e ha licenza di meretrice, perciò cagiona più male che bene, né è degno d'essere accettato da nessuna repubblica, se non tirannasca, dove si comprano le bugie per fare ignorante il popolo.<sup>218</sup>

L'importanza del ruolo del poeta che emerge già nel lavoro giovanile della *Poetica* italiana, viene sottolineata da Ernst:

Fin da questa stesura giovanile Campanella enuncia taluni principi che resteranno centrali anche nella trattazione successiva, e che riguardano, in forte e decisa polemica con una concezione della poesia edonistica e dilettevole, il rapporto della poesia con la verità e la filosofia, e il ruolo etico e sociale del poeta. [...] I mirabili strumenti linguistici di cui si serve, che possono indurre effetti straordinari anche sugli animi degli indotti, con una sorte di potente magia, e le favole cui può ricorrere in determinati casi (ma, contrariamente a quanto ritiene Aristotele, non sono sempre necessarie) devono porsi in ogni caso come veicolo della verità, e mirare ad accendere la virtù e vituperare il vizio.<sup>219</sup>

La studiosa sottolinea, dunque, l'«alta missione educativa» del poeta-profeta-educatore che si serve di strumenti linguistici, veicoli di verità e ci ricorda che per Campanella il poeta che fa uso di favole menzognere non è degno di essere chiamato poeta.<sup>220</sup> Nella *Poetica* latina Campanella giustifica l'uso della “favola” se ha l'utile come fine e nella *Poetica italiana* l'autore aveva riportato proprio Ariosto come esempio di poeta che «favoleggia» per beneficio del lettore:

---

<sup>217</sup> T. Campanella, *Poetica italiana*, cit., p. 328.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>219</sup> G. Ernst, *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, cit., p. 38.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

Avuto il soggetto vero per primo, in qualunque parte si dà licenza a favoleggiare con utile del lettore, come fe' Virgilio, l'Ariosto e il Tasso, per ben che al Tasso era men lecito, avendo soggetto sufficiente.<sup>221</sup>

Accanto ad Ariosto qui troviamo anche Tasso, un confronto molto sentito alla fine del Cinquecento. Ferveva infatti tra gli intellettuali la discussione sulla superiorità del Tasso o dell'Ariosto, ma la posizione assunta da Campanella non è univoca perché dapprima, come ha rilevato Bolzoni, «nella ormai vecchia disputa sull'Ariosto e il Tasso, Campanella è chiaramente dalla parte dell'Ariosto (come i suoi amici napoletani, del resto, e come altri antiaristotelici pur diversi da lui, Galileo e Patrizi)», ma poi nel tempo la scelta di campo si specifica meglio:

Dell'*Orlando furioso* egli apprezza la “buona imitazione”, cioè la ricchezza, varietà e vastità della rappresentazione, che esalta proprio nel momento in cui a malincuore sottolinea la mancanza di unità; nel Tasso ravvisa gli stessi difetti della poesia contemporanea, e cioè una continua elevatezza di linguaggio, una raffinata ricchezza metrica e metaforica che sono però in genere “autonome” e gratuite, non corrispondono cioè a dei concetti nuovi e profondi, ad un impegno conoscitivo.<sup>222</sup>

Campanella, quindi, pur riconoscendo la mancanza d'unità nell'*Orlando furioso*, non arriva a una vera e propria condanna, come avviene, invece, con Omero. Nelle importanti pagine dedicate ai poeti e alle favole false che corrompono i buoni costumi, irridono le virtù e sono strumento dei tiranni, i falsi poeti si contrappongono al poeta-profeta: il modello negativo è Omero e le sue «belle parolette» e poi Aristotele codificatore di quelle favole greche; salva invece, come già detto, Dante, oltre alla Bibbia e ai Salmi di David. Per quanto riguarda i “moderni” l'attacco più feroce è a Tasso. Al contrario «Ariosto è bravissimo proprio nella sua felice capacità di aderire e riprodurre il naturale». Il rischio di Ariosto, però, secondo Ernst, è quello di «disperdersi in molteplici rivoli».<sup>223</sup>

Una critica a Tasso è presente in una delle poesie giovanili di Campanella, [*Tasso, i leggiadri e graziosi detti*], in cui viene riconosciuta la bellezza dei versi del poeta, ma viene disapprovata l'eccessiva attenzione agli effetti stilistici, incapaci di “rapire” «la smarrita gente [...] al degno oggetto dell'umana mente»:

Voi gli aggiungete e trapassate in dire,  
ma il cor per l'ale vostre ancor non sente

<sup>221</sup> T. Campanella, *Poetica italiana*, cit., p. 355.

<sup>222</sup> L. Bolzoni, *Introduzione*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., p. 18.

<sup>223</sup> G. Ernst, *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, cit., pp. 39-40.

ergersi al ciel e punger da giuste ire.  
Deh! Quando fuor della smarrita gente  
Ci sentirem dal vostro stil rapire  
Al degno oggetto dell'umana mente?<sup>224</sup>

Nella *Poetica* italiana, era stato anche più severo. Abbiamo già ricordato il passaggio in cui afferma che Tasso è da biasimare in quanto «riduce la poetica in belle parole» e lascia «le belle sentenze». E aggiunge:

[...] il Tasso poi arrecò tutte le belle parole e l'infilzò con l'ago, ma concetti comuni e rubbati, e pochi precetti, e giovamento assai meno degli altri,<sup>225</sup>

Ci sono, però, anche luoghi in cui esprime un giudizio positivo nei confronti del poeta, riconoscendo che il suo poema è quasi profetico:

Tal poema del Tasso è molto giovevole e quasi profetico, perché il vero profeta è quello che non solo dice le cose future, ma rimprovera a' principi la loro malignità e codardia, e a' popoli l'ignoranza e la sedizione e' mali costumi, come fece Geremia, Michea, Isaia e Beda<sup>226</sup>

Forse non possiamo decretare un vincitore tra Ariosto e Tasso per Campanella, ma possiamo dire quale Ariosto piaceva a Campanella, un Ariosto “morale” e un Ariosto “visivo” che porta il lettore a visualizzare le parole, le storie, i personaggi.

L'esaltazione di un Ariosto morale in Campanella emerge, ad esempio, dal capitolo VIII della *Poetica* latina, in cui si analizza, nell'articolo IX, il poema eroico. Vengono trattate le favole nei poemi eroici ([4] *Le favole inserite nel poema eroico*) e si parla della favola dell'Ariosto come favola dotta e piena di significati allegorico-morali. D'altronde Campanella ricorda che «poëta quidem non nisi moralem sensum continentes ponere debet, et quae res occultas moneant et grandes»:<sup>227</sup>

In Ariosto vero doctissima est Astolfi in lunarem globum introitus ad Orlandi intellectum recuperandum: nam Pythagorica dogmata pandit et quae de Paradiso terrestri Patres suspicantur, et mirificos sensus concludit. Illa quoque de Rogerio intra cete in naufragio incluso, ubi

---

<sup>224</sup> T. Campanella, *Tasso, i leggiadri e graziosi detti*, in Id., *Le Poesie, Poesie giovanili*, a cura di F. Giaccotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 297, vv. 9-14.

<sup>225</sup> Id., *Poetica italiana*, cit., p. 338.

<sup>226</sup> *Ivi*, pp. 358-359.

<sup>227</sup> Id., *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia* (*Poetica* latina: «il poeta, in verità, non deve narrare se non quelle che contengono un significato morale e insegnano cose segrete e grandi»), cit., pp. 1100-1101.

omnia quae sunt in mundo invenit, et templa et scaphas, et ignem, etc., mirifica est, quoniam nos admonet in ventre mundi animati homines vivere, et cadere in nativitate quasi in mare magnum et esse nos sicut vermes intra corpus nostrum, qui nesciunt nos et animam nostram et ubi ipsi sunt. *Nescio an hoc cogitarit Ariostus, sed tamen attingit scopum veritatis.*<sup>228</sup>

Interpreta, quindi, allegoricamente alcuni passaggi dell'opera di Ariosto: tra questi è presente il viaggio di Astolfo sulla luna, associato alle leggi di Pitagora e rivelatore dell'idea dei Padri sul Paradiso terrestre, di cui Campanella parla anche in una lettera a Galileo nel 1611:

Nam, si luna vilior est tellure – quod minoritas corporis et motus eius circa terram, quasi amantis et recipientis ab hac vigorem et influentiam, et inequalitas maior declarant –, utique lunares incolae nobis infeliciores erunt; et tamen in Luna Beda, sacer doctor, quasi pythagorizans, ponit Paradisum terrestrem, quod Ariostus sequutus est.<sup>229</sup>

Altro episodio citato dal filosofo è quello di Ruggiero nel ventre della balena (nei *Cinque canti*, IV, 32-89), con il nuovo significato conferitogli dall'interpretazione campanelliana («ci ammonisce che gli uomini vivono nel ventre di un mondo animato, e che al momento della nascita cadono in una specie di grande mare, e che siamo come i vermi nel nostro corpo, che ignorano noi, la nostra anima e dove essi stessi sono»), riesce a raggiungere «lo scopo della verità».<sup>230</sup> La favola, e soprattutto la «favola» dell'Ariosto, può avere un suo potere di esprimere determinati significati e di insegnare, proprio grazie, come dice Bolzoni, alla «capacità [di Campanella] di suscitare un gioco interpretativo [dell'opera del *Furioso*] che la trasforma in

---

<sup>228</sup> *Ivi* (*Poetica* latina: «Dotta quella dell'Ariosto, che narra del viaggio di Astolfo nella luna per riprendere il senno di Orlando: infatti rivela i principi di Pitagora e ciò che i Padri immaginano nel Paradiso terrestre, e contiene stupendi significati. Anche la favola di Ruggiero naufrago nel ventre della balena, in cui trovò tutto ciò che vi è nel mondo, templi, navi, fuoco, ecc., è meravigliosa, poiché ci ammonisce che gli uomini vivono nel ventre di un mondo animato, e che al momento della nascita cadono in una specie di grande mare, e che siamo come i vermi nel nostro corpo, che ignorano noi, la nostra anima e dove essi stessi sono. Non so se l'Ariosto pensò a questo, però raggiunge lo scopo della verità»), pp. 1100-1101.

<sup>229</sup> Id., *Lettere*, a cura di G. Ernst su materiali preparatori inediti di L. Firpo, con la collaborazione di L. Salvetti Firpo e M. Salvetti, Firenze, Olschki, 2010: lettera 37 a Galileo Galilei in Firenze Napoli 13 gennaio 1611, p. 190. Traduzione, p. 594: «Infatti, se la luna è men nobile della terra – come mostra il suo volume minore, il suo moto intorno alla terra, quasi di corteggiatrice o di chi ne riceva forza e influsso, e la sua maggior rugosità –, anche i suoi abitanti devono essere più infelici di noi; eppure Beda, sacro dottore, quasi ispirandosi ai Pitagorici, colloca nella luna il Paradiso terrestre, imitato poi in ciò dall'Ariosto. Ma questo è problema metafisico e l'ho discusso ampiamente: da te invece aspettiamo la soluzione degli aspetti matematici». Il viaggio di Astolfo sulla luna e la visita del Paradiso terrestre sono descritti dall'Ariosto nel *Furioso* XXXIV, 69 sgg.

<sup>230</sup> A conferma del grande interesse che Campanella nutriva nei confronti di Ariosto, bisogna sottolineare che il filosofo conosceva i *Cinque Canti* sin dalla *Poetica* italiana in cui vengono infatti menzionati. T. Campanella, *Poetica* italiana, cit., p. 381: «Non deve il poema passare oltre a questo fine, perché sarebbe intrare in altre materie e azione sproporzionata, come il *Supplemento* di Maffeo a Virgilio e i *Cinque Canti* all'Ariosto, perché si mostra più istoria che poema, li quali, facendosi per muover l'affetto, ivi finir debbono dove maggiori affetti commuovono».

un'immagine di verità».<sup>231</sup> Ma seguendo ancora l'indicazione di Bolzoni, che ci invita a non abbandonarci a un'interpretazione passiva, dobbiamo considerare che qui lo scopo di questa operazione sul testo è quello di potervi proiettare un'immagine molto cara a Campanella, che ricorre in molte sue poesie, quella degli uomini che stanno come vermi nel ventre dell'uomo. La studiosa ci ricorda che deriva da Dante (*Purg.*, X, 125), come suggerito dallo stesso Campanella in una lettera del 1635 a Niccolò Claudio Fabri di Peiresc.<sup>232</sup>

L'importanza dell'immagine ci viene confermata dalla sua presenza ricorrente. La ritroviamo, ad esempio, in *Del mondo e le sue parti (Scelta di poesie filosofiche)*, pensato per «illustrare l'eccellenza del mondo mediante la stigmatizzazione della miopia intellettuale che impedisce all'uomo di percepire che il cosmo possiede anima ed amore alla stregua di ogni altro animale»,<sup>233</sup> in cui si dice:

Il mondo è un animal grande e perfetto,  
statua di Dio, che Dio lauda e simiglia:  
noi siam vermi imperfetti e vil famiglia,  
ch'intra il suo ventre abbiam vita e ricetto.

Se ignoriamo il suo amor e 'l suo intelletto,  
né il verme del mio ventre s'assottiglia  
a saper me, ma a farmi mal s'appiglia:  
dunque bisogna andar con gran rispetto.

Siam poi alla terra, ch'è un grande animale  
dentro al massimo, noi come pidocchi  
al corpo nostro, e però ci fan male.

Superba gente, meco alzate gli occhi  
e misurate quanto ogn'ente vale:  
quinci imparate che parte a voi tocchi.

E nel commento ci viene spiegato:

In questo sonetto dichiara che l'uomo sia, come il verme nel nostro ventre, dentro il ventre del mondo; ed alla terra, come i pidocchi alla nostra testa; e però non conosciamo che 'l mondo ha anima ed amore, come i vermi e gli pidocchi non conoscono per la piccolezza loro il nostro animo e senso; e però ci fan male senza rispetto. Però ammonisce gli uomini ch'e' vivano con rispetto dentro il mondo, e riconoscano il

---

<sup>231</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., p. 56.

<sup>232</sup> Ead., *Introduzione*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., p. 38: «in una lettera del 1635 a Niccolò Claudio Fabri di Peiresc ricollega a Dante (*Purg.*, X, 125) una delle sue idee-figure fondamentali, cioè quella dell'uomo che sta come un verme nel ventre del mondo».

<sup>233</sup> P. Gatti, *Il gran libro del mondo nella filosofia di Campanella*, Roma, G&B press, 2010, p. 239.

Senno universale e la propria bassezza, e non si tengano tanto superbi, sapendo quanto piccole bestiuole e' sono.<sup>234</sup>

Di nuovo un paragone tra l'uomo e i vermi, ma questa volta non in una poesia, ma in un'opera in prosa, *La città del Sole*:

{I Solari} Tengono dui principi fisici: il sole padre e la terra madre; e l'aere essere cielo impuro, e 'l fuoco venir dal sole, e 'l mar essere sudore della terra liquefatta dal sole e unir l'aere con la terra, come il sangue lo spirito col corpo umano; e 'l mondo essere animal grande, e noi star intra lui, come i vermi nel nostro corpo; e però noi appartenemo alla providenza di Dio, e non del mondo e delle stelle, perché rispetto a loro siamo casuali; ma rispetto a Dio, di cui essi sono stromenti, siamo antevisti e provisti; però a Dio solo avemo l'obbligo di signore, di padre e di tutto.<sup>235</sup>

È presente in maniera frequente anche in un'opera capitale della filosofia italiana, *Del senso delle cose e della magia*:

Sente dunque il cielo, e la terra, e 'l mondo, e stanno gli animali dentro a loro come i vermi dentro il ventre umano, che ignorano il senso dell'uomo perché è sproporzionato alla loro conoscenza.<sup>236</sup>

Alla base c'è naturalmente l'adesione alla filosofia sensistica di Telesio. A questo proposito, Michele Ciliberto ci fa notare come in questa parte Campanella voglia far emergere la piccolezza, la finitezza dell'essere umano e la sua difficoltà a cogliere attraverso i sensi e poi razionalmente il suo profondo legame col "mondo", che è prima di tutto creazione divina. L'uomo, però, ha un suo posto preciso:

Tutti gli animali stanno dentro il ventre del mondo, e l'uom con loro, come vermi dentro il ventre dell'animale; e pur solo gli uomini s'accorgeranno che cosa è questo grande animale e li suoi principii, corsi, vita e morte. Dunque l'uomo non sol sta come verme, ma come ammiratore e luogotenente della prima causa, architetrice d'ogni cosa.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> T. Campanella, *Del mondo e le sue parti*, in Id., *Le Poesie*, cit., pp. 21-22.

<sup>235</sup> Id., *La città del sole*, in G. Ernst, *Tommaso Campanella*, con Introduzione di Nicola Badaloni, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 871-872.

<sup>236</sup> Id., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di F. W. Lupi, introduzione di G. Abate, S. Mannelli, Rubbettino editore, 2003, p. 31.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 110.

La relazione Campanella-Ariosto non si esaurisce con l'analisi di alcuni elementi della *Poetica* italiana e della *Poetica* latina: Franco Picchio, infatti, rintraccia una relazione tra *La città del sole* e il testo ariostesco che potrebbe fornire degli spunti interessanti per l'interpretazione di alcuni aspetti delle due opere. Il legame tra le due opere è esplicitato già dallo stesso Campanella che cita Ariosto nei ragionamenti finali in cui si parla del segno zodiacale del Cancro.

Ospitalario. Oh! oh! oh! Mi piace. Ma Cancro è segno femminile di Venere e di Luna, e che può far di bene?

Genovese. Essi dicono che la femina apporta fecondità di cose in cielo, e virtù manco gagliarda rispetto a noi aver dominio. Onde si vede che in questo secolo regnano le donne, come l'Amazzoni tra la Nubbia e 'l Monopotama, e tra gli Europei la Rossa in Turchia, la Bona in Polonia, Maria in Ongheria, Elisabetta in Inghilterra, Catarina in Francia, Margherita in Fiandra, la Bianca in Toscana, Maria in Scozia, Camilla in Roma e Isabella in Spagna, inventrice del Mondo Novo.

E 'l poeta di questo secolo incominciò dalle donne dicendo:

Le donne, i cavalier, l'armi e l'amori

E tutti sono maledici li poeti d'oggi per Marte; e per Venere e per la Luna parlano di bardascismo e puttanesmo. E gli uomini si effeminano e si chiamano «Vossignoria»; e in Africa, dove regna Cancro, oltre l'Amazzoni, ci sono in Fez e Marocco li bordelli degli effeminati pubblici, e mille sporchezze.<sup>238</sup>

Picchio sottolinea che anche se il testo è stato rimaneggiato più volte, rimangono degli elementi che avvicinano Campanella ad Ariosto e a Ficino:

[...] rimangono nelle conclusioni alcuni punti qualificanti che accomunano ormai senza riserve la prospettiva di Campanella a quelle di Ariosto e di Ficino: resta l'identità di cristianesimo e di legge naturale; resta il millennio gioachimita come culmine della storia terrena; resta la difesa del libero arbitrio.<sup>239</sup>

Poi passa a spiegare la centralità della citazione di Ariosto:

Ma la "fecondità" non è cosa di poco conto nel Cinquecento, come ormai sappiamo bene. La "fecondità" allude al mito rinascimentale della fertilità dionisiaca, ai miti agrari di morte e di rinascita dei semi nella terra, al simbolismo fallico di Cristo<sup>240</sup>.

---

<sup>238</sup> Id., *La città del sole*, cit., p. 875.

<sup>239</sup> F. Picchio, *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, cit., p. 416.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

Questa fecondità sotto il segno femminile del Cancro, legata al dionisismo, esaltata in questo discorso finale, in cui viene citato non a caso Ariosto, poeta che dà preminenza alle donne, scegliendo di iniziare il poema proprio da loro, è per Picchio un dettaglio da non poter tralasciare. Questa associazione porterebbe a pensare a una prima ricezione “solare” del *Furioso* in cui Campanella sembra pensare a un dionisismo che attraversa il poema. Il dionisismo, però, della *Città del Sole* è un dionisismo ben imbrigliato nelle rigorose pratiche riguardanti il “generare”.

Non dimentichiamo poi che Campanella si riferisce ad Ariosto come a un poeta del suo secolo, quindi come al poeta che meglio rappresenta quel secolo. Data la *querelle* che aveva interessato la maggior parte degli intellettuali del Cinquecento, che nel dibattito su tematiche legate alla poetica, si erano schierati con Ariosto o con Tasso, la frase di Campanella forse potrebbe essere interpretata come una presa di posizione. Picchio ci fa notare però che semplicemente interpretando le parole di Campanella come espressione di una preferenza (Campanella preferirebbe il razionalismo di Ariosto al sentimentalismo di Tasso), inserita nel contesto della *querelle* letteraria, si andrebbe a sminuire il significato complesso e profondo delle sue affermazioni.<sup>241</sup>

Questo riferimento ha una valenza ulteriore: Campanella non legge il *Furioso* come poema del genere cavalleresco, ma come poema dell’erotismo, vicino alla natura “femminea” del suo tempo. L’incipit del poema, legato alle donne, e di conseguenza alla fertilità, sarebbe da considerarsi anche una sorta di indizio di un poema che racconta quel mondo alla rovescia, che avrebbe portato a un rinnovamento, a quella «renovazion del secolo», auspicata dai vari scrittori del genere utopico, fra cui lo stesso Campanella:

In quanto celebratore del secolo femminile, secolo di lascivie e di “sporchezze”, ma secolo dionisiaco portatore di fecondità, Ariosto sarebbe insomma il cantore del mondo alla rovescia, dell’effeminatezza dei tempi che precedono l’imminente apocalisse e *renovatio*, arruolato a pieno titolo nel filone utopistico e solare.<sup>242</sup>

Il rapporto Ariosto-Campanella ci dice tanto non solo di Campanella, ma anche di Ariosto, un autore stimato per la sua poesia, per la vividezza dei suoi racconti che permettono al lettore di non sentirsi un estraneo rispetto alla storia, ma quasi di aver la possibilità di partecipare a questo grande teatro dell’animo umano come spettatore, di poter vedere dal vivo

---

<sup>241</sup> Ad es. Cfr. A. Seroni, *Introduzione*, in T. Campanella, *La città del sole e Scelta d’alcune poesie filosofiche*, a cura di A. Seroni, Milano, Feltrinelli, 1962, p. xxxv.

<sup>242</sup> F. Picchio, *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, cit., p. 418.



questa grande rappresentazione di vizi e virtù. Campanella apprezza infatti l'attenzione morale riservata ad alcuni personaggi, anche se mette in discussione altre scelte (come quella di Rinaldo che si scaglia contro la legge che vuole punire gli amanti) che potrebbero essere tacciate di immoralità, non mostrando attenzione al decoro (ma per la scelta di Rinaldo c'è comunque una giustificazione, la preminenza che viene data da Ariosto alle donne, il suo impegno in questa difesa del genere femminile, come anche affermato nella *Città del Sole*).<sup>243</sup>

E infine non dimentichiamo che per Campanella Ariosto è il poeta che raggiunge lo scopo di verità con quell'episodio di Ruggiero nel ventre della balena, che potrebbe essere anche "figura" del biblico Giona, con cui tra l'altro il filosofo instaura un legame in *Di se stesso quando ecc.*, poesia in cui viene indagato il tema dei savi che scelgono la morte o simulano la pazzia per la libertà:

Fece il medesimo un santo Maccabeo;  
Bruto e Solon furor finto coperse,  
e Davide , temendo il re geteo.  
Però, là dove Iona si sommerse  
Trovandosi, l'Astratto, quel che feo  
Al santo Senno in sacrificio offerse.<sup>244</sup>

Giancotti fa notare che la relazione tra Giona, che il Signore aveva fatto inghiottire da un pesce enorme, dopo che questi si era fatto buttare nelle acque per salvare la nave in pericolo a causa della tempesta voluta dal Signore per la sua disubbidienza, e l'Astratto/Campanella è caratterizzata sia da convergenze che divergenze:

[...] nel raffronto tra *Iona* e *l'Astratto* occorre scorgere sia corrispondenza, sia differenza: e occorre ricollegare entrambe a un filo tematico che attraversa tutto il sonetto: la brama di libertà contro la violenza dell'oppressore: contro questa gli esempi dei vv. 1-11 rappresentano due vie di scampo: il suicidio e la simulazione della pazzia: ora, mentre Giona ricorre alla prima, almeno nella prima intenzione, Campanella ha scelto la seconda: "e quel che fece (*feo*) l'offerse in sacrificio al Senno divino".<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., canto IV, 63, vv. 1-8; 66, vv.5-8: «Pensò Rinaldo alquanto, e poi rispose:/ - Una donzella dunque de' morire/ perché lasciò sfogar ne l'amorose/ sue braccia al suo amator tanto desire?/ Sia maledetto chi tal legge pose,/ e maledetto chi la può patire!/. Debitamente muore una crudele,/ non chi dà vita al suo amator fedele;/ perché si de' punir donna o biasmare,/ che con uno o più d'uno abbia commesso/ quel che l'uomo fa con quante n'ha appetito,/ e lodato ne va, non che impunito?/». Per quanto riguarda misoginia e filoginia nell'*Orlando furioso* si rinvia alla nota 529 del paragrafo 1.3.7 *Un nano assente*.

<sup>244</sup> T. Campanella, *Di se stesso quando ecc.*, in Id., *Le Poesie, Scelta d'alcune poesie filosofiche*, cit., pp. 171-172, vv. 9-14.

<sup>245</sup> F. Giancotti, in T. Campanella, *Le Poesie*, cit., p. 506.

Il «Senno divino», celebrato grazie al compito portato avanti dal filosofo, si contrappone al mezzo utilizzato, la pazzia simulata:

[...] la finalità ultima è l'affermazione e la celebrazione del Senno divino attraverso la missione del filosofo [...] E questa finalità è perseguita mediante la simulazione dell'opposto al Senno: la follia, appunto. E, per sostenere la simulazione, il filosofo deve sopportare sofferenze atroci<sup>246</sup>

In questa direzione, la “verità” del testo del *Furioso* è da ricercarsi non solo nel legame instaurato con la filosofia sensistica, di Telesio in particolare, e attraverso l'immagine del verme, ma anche attraverso l'allusione allegorica al testo “vero” per eccellenza: la *Bibbia*.

---

<sup>246</sup> *Ibidem*.

## Capitolo terzo

### La ricezione dell'*Orlando furioso* “visualizzato” e “moralizzato” in Francia nel Cinquecento.

#### 3.1 La prima traduzione francese del poema ariostesco: un *Furioso* moralizzato.

L'*Orlando furioso* moralizzato e visualizzato ha avuto un grande successo all'estero e interessante è vedere i suoi effetti sulla ricezione. Un Paese con il quale quest'opera instaura sin dalla prima diffusione un legame particolare è la Francia. Jean Balsamo<sup>1</sup> ci ricorda che la diffusione delle prime edizioni dell'opera di Ariosto in Francia non è ancora stata delineata precisamente e necessita di ulteriori ricerche e studi: non si ha infatti una precisa e rigorosa conoscenza della presenza delle edizioni nelle biblioteche private del XVI secolo. Ci sono, però, dei segnali chiari che suffragano la tesi di una stretta e precoce relazione tra l'opera ariostesca e la Francia: Francesco I riceve in omaggio l'edizione Mazzocchi stampata a Ferrara nel 1516, con un frontespizio decorato da un'iniziale a bianchi girari e da armi di Francia,<sup>2</sup> e suo figlio è il dedicatario dell'edizione Giolito del 1542 (*Lettera al Delfino di Francia*, Enrico di Valois, futuro Enrico II), tra le più famose edizioni illustrate che andrà a condizionare la ricezione non solo italiana, ma anche estera. L'edizione Giolito, infatti, non gioca un ruolo di primo piano solo per quanto riguarda la diffusione del *Furioso* in Italia, ma anche all'estero e la prima edizione del *Furioso* francese, risalente al 1543-1544, ce lo conferma.<sup>3</sup>

Quest'ultima, che propone una traduzione in prosa dell'opera, è, infatti, fortemente influenzata dal modello italiano, un *Furioso* visualizzato e moralizzato. Non desta molto interesse solo per lo stretto legame con l'edizione Giolito, ma anche per altre ragioni, ad

---

<sup>1</sup> J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 11-26.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 12: «Nous savons que François I<sup>er</sup> reçut en hommage l'édition du *romanzo* imprimé à Ferrare par Giovanni Mazzocchi en 1516 et cet exemplaire [...] jadis conservé dans la librairie royale de Blois, est connu [BNF, Rés. Yd. 242]. Il ne semble pas en revanche que le roi ait possédé un exemplaire de l'édition italienne dans sa bibliothèque personnelle, où figurait l'*Orlando innamorato*».

<sup>3</sup> L. Arioste, *Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoysse: partie suyvant la phrase de l'Authour, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Iehan Thellusson, 1544. Per quanto riguarda la data cfr. E. Balmas, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, in *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Padova, Antenore, 1977; J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, cit.; R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, in G. Defaux (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, pp. 231-260; É. Rajchenbach-Teller, *Le Roland Furieux, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thellusson, 1543-1544*, in «Réforme, Humanisme, Renaissance», 71, 2011, pp. 45-54.

esempio perché frutto dell'eccezionale sodalizio editoriale tra Jean Thelusson, a cui era stato concesso il privilegio (7 marzo 1543), e Sulpice Sabon, «l'éditeur de *Délie* mais aussi de l'*Arcadie* de Jean Martin et des Œuvres de Marot».<sup>4</sup> Si è parlato al riguardo di un «hapax éditorial» per due motivi: pare che questa collaborazione abbia avuto luogo solo per la pubblicazione di *Roland furieux* e pare anche che questa edizione sia l'unica edizione conosciuta (e probabilmente effettivamente la sola) associata a Jean Thelusson.<sup>5</sup>

Per quanto riguarda l'attribuzione della paternità della traduzione le ipotesi sono tante e vanno da Jean des Gouttes a Jean Martin, forse in collaborazione con Denis Sauvage, a Jacques Vincent che tradurrà l'*Orlando innamorato* nel 1549.<sup>6</sup> È anche possibile pensare al risultato di un lavoro d'équipe che vede protagonisti, secondo Gorris Camos, i traduttori attivi nell'atelier di Jean des Gouttes, i cui nomi vengono evocati, in maniera sottile, quasi cifrata, nel paratesto, come quello di Charles Fontaine, il cui cognome torna più volte nell'allegoria del canto II.

Ma attenendoci a dati certi, possiamo dire che è Jean des Gouttes a firmare la dedica al Cardinale Ippolito d'Este, arcivescovo di Lione dal 1538 («Reverendissime Seigneur Monseigneur Hippolyte de Este, cardinal de Ferrare, archevesque de Milan, et de Lyon, Primat de l'une et l'autre Gaule»)<sup>7</sup> Il Cardinale era entrato a Lione nel 1540, tre anni prima della pubblicazione del *Roland furieux*, accompagnato tra l'altro da Galasso Ariosto. La città che lo aveva accolto, mettendo in campo i più illustri poeti e artisti, gli porgerà, nel 1543, un altro dono, frutto di questa vivace realtà culturale, la traduzione francese del poema ariostesco.<sup>8</sup>

La cura dell'edizione – il frontespizio con la cornice che riprende le figure delle tre donne che affiancavano l'affresco della Danae di Rosso Fiorentino nella galleria Francesco I a Fontainebleau, il formato in-folio – ci conferma la tipologia di lettore a cui è destinata. Parliamo, quindi, di un'edizione fortemente intrecciata con la sfera politica, voluta da un cardinale con lo scopo di autopromuovere la propria dinastia. Questo gioco, da una parte di esibizione quasi ostentata e, dall'altra, ricco e raffinato dono, rientra perfettamente nelle

---

<sup>4</sup> R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, cit., p. 238.

<sup>5</sup> É. Rajchenbach-Teller, *Le Roland Furieux, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thelusson, 1543-1544*, cit., p. 45.

<sup>6</sup> Sui nomi dei possibili traduttori *ivi*, pp. 48-49.

<sup>7</sup> *Epistre Dedicatoire*, in L. Arioste, *Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoisse: partie suyvant la phrase de l'Authour, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Jehan Thellusson, 1544.

<sup>8</sup> R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, cit., p. 236: «Pour l'arrivée d'Hippolyte, celle-ci avait commandé à Maurice Scève, à Jean de Vauzelles (deux des poètes du concours ferrarais) et à Guillaume Meslier de «faire un gect et forme des ystoires qu'il conviendra faire» et confié au peintre Benedetto del Bene la direction artistique de l'événement. [...] Accueilli par le clergé, les bannières et «tous les ordres de la ville en fête», le cardinal de Ferrare, accompagné par Benvenuto Cellini, Luigi Alamanni, son secrétaire, et Galasso Ariosto, son gentilhomme, fit donc son entrée solennelle le lundi de la Pentecôte, le 17 mai 1540».

dinamiche della corte dove i cosiddetti “esemplari di dedica” hanno una funzione strategica fondamentale che va al di là dell’importanza letteraria dell’opera:<sup>9</sup>

Il nous semble en effet tout à fait probable que la traduction du *Roland furieux* puisse également trouver sa raison d’être dans un tel contexte où tout moyen pouvait être utile pour faire plaisir au roi et amuser la cour. Hippolyte ne s’était-il pas, lors des innombrables mascarades organisées à Fontainebleau, à Lyon, à «Sciattelaro», déguisé en chevalier, «a guisa de que’ cavalieri erranti de’ quali si legge nei libri di romanzi», portant «la biscia con tre gigli... sua arma», n’hésitant pas à se présenter «vestito da albero... in capo un vaso dal quale uscivan rami», tout comme Astolphe qui «au sixiesme chant [est] transformé en arbre»?<sup>10</sup>

La scelta della traduzione francese di un capolavoro letterario italiano che omaggiava la propria famiglia assolveva a due compiti: uno autocelebrativo e uno elogiativo della lingua francese (si sceglie di adottare un registro medio e la lingua della corte per favorire un successo immediato) che comunque rispondeva anche al primo intento: contribuiva, infatti, ulteriormente all’accrescimento della propria gloria.

Non solo: ancora una volta all’*Orlando furioso* viene affidata la funzione simbolica di luogo che ospita il dibattito letterario, ma questa volta non in Italia, bensì in Francia.<sup>11</sup>

L’opera, che aveva dato la possibilità di rinvigorire la fama e la gloria della famiglia d’Este, viene usata nel gioco di rivalità che vede coinvolti i librai di Lione (meta prescelta da molti dei fuoriusciti italiani)<sup>12</sup> e quelli di Parigi. La traduzione viene ristampata diverse volte e già nel 1545 passa dagli stampatori lionesi a quelli parigini che la pubblicano fino al 1571.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> G. Pedullà, *Poeti e mecenati: il dovere del dono*, in S. Luzzato e G. Pedullà (cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, cit., pp. 399-406; G. De Blasi e G. Pedullà, *Gli umanisti e il sistema delle dediche*, *ivi*, pp. 407-420 e F. Calitti, *La memoria aragonese delle lettere toscane*, *ivi*, pp. 545-551.

<sup>10</sup> R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, cit., p. 238.

<sup>11</sup> Per il ruolo del *Furioso* nello scontro tra “classicisti” di impostazione neoaristotelica e “modernisti”, sostenitori del nuovo genere del romanzo, della nuova poesia moderna si rinvia al paragrafo 2.1 *Il carattere visuale e morale dell’Orlando furioso: l’Ariosto «pittore» e «filosofo» nel dibattito letterario del XVI secolo*.

<sup>12</sup> Sulla questione dei fuoriusciti italiani cfr. almeno M. Plaisance, *Jacopo Corbinelli: de l’exclusion à l’exil. La rupture avec Florence*, in G. Ulysse (a cura di), *L’exil et l’exclusion dans la culture italienne*, Actes du colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1991, pp. 67-76; P. Carta, *I fuoriusciti italiani e l’antimachiavellismo francese del ‘500*, in «Il Pensiero Politico», 36, 2003, pp. 213-238, pubblicato anche in francese con il titolo *Les exilés italiens et l’antimachiavélisme français au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Laboratoire italien. Politique et société», 3, 2002, pp. 93-117; P. Cosentino, L. De Los Santos e E. Mattioda (a cura di), *Paroles d’exil: culture d’opposition et théorie politique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2014.

<sup>13</sup> R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, cit., p. 239: «Or, si l’objectif était de diffuser en France le chef d’œuvre de l’auteur de Ferrare et d’«illustrer» la famille d’Este et surtout ce prince, «nato da una figlia di Papa», l’objectif fut pleinement atteint: en 1545 le Roland furieux passait de «Saone à Seine», de l’imprimerie de Sulpice Sabon travaillant pour Jean Thellusson, le cousin de Des Gouttes et tenant du privilège, aux prestigieux libraires parisiens: Galliot du Pré, l’éditeur du

Parliamo di un'edizione che ha una fortuna enorme che attraversa l'intero secolo, considerando che la traduzione che la rimpiazzerà, quella di Gabriel Chappuys, «altra importante figura di “italianisant” cinquecentesco»,<sup>14</sup> non sarà altro che il rimaneggiamento di quella del 1543, secondo un processo, tipico di quel periodo, di “riattualizzazione” delle opere.<sup>15</sup> Questa versione (Lyon, Barthélemy Honorat, 1576), che non era poi così curata, ma che prevedeva la traduzione anche dei *Cinque Canti*, viene ristampata ancora a Lione e a Rouen, ma non a Parigi, dove si registra un calo d'interesse nei confronti dell'opera. L'Angelier infatti non la conferma nel suo catalogo degli anni 1574-1588 e non ne propone una nuova versione.

Un altro traduttore che si occuperà dell'opera ariostesca, François de Rosset, noterà non meno di duemila errori nell'antica versione e l'edizione della sua traduzione deve la sua fama alla serie di diciotto incisioni (14 tavole, di cui sei ripetute – tavola del canto I (ripetuta per i canti XXII e XLVI), tavola del canto IV, tavola del canto VI (ripetuta per il canto VIII), tavola del canto VII (ripetuta per il canto XXXVI), tavola del canto X (ripetuta per il canto XLI), tavola del canto XIV (ripetuta per il canto XXXIII), tavola del canto XXVI (ripetuta per il canto XXXIX), dal tratto molto raffinato e tutte firmate «L. Gaultier *incidit*»; 4 tavole – due ripetute: tavola del canto II (ripetuta per il canto XXVIII), tavola del canto XII (ripetuta in Suite, Aventure II) - non firmate, probabilmente di un'altra mano, dal tratto più duro, più stilizzato), ispirate alle illustrazioni dell'edizione Valgrisi e De Franceschi 1584, caratterizzate da un episodio principale di grandi dimensioni posizionato in primo piano che ha alle sue spalle panoramiche di paesaggi, scenari di altre storie, i cui personaggi si fanno sempre più piccoli a mano a mano che si procede verso il fondo della tavola.<sup>16</sup>

Le tavole di Léonard Gaultier, incisore ufficiale della corte di Enrico IV per il quale illustrerà i più rilevanti avvenimenti del suo regno, attivo fino a Luigi XIII, autore di incisioni a partire dai disegni di Daniel Dumonstier, risentono di una doppia influenza, quella della scuola bellifontana (si ispira a Antoine Caron, pittore e illustratore francese, formatosi alla scuola di Fontainebleu, per l'edizione del 1614 delle *Images* con traduzione e commenti di Vigenère)<sup>17</sup> e del manierismo anversese.

---

Pérégrin qui avait, encore une fois, su trouver une autre «valeur sûre», partagée avec ses confrères Pierre Regnault et Guillaume Lebret, qu'il republia, en 1552 avec Gilles Corrozet, Benoît Prevost, Arnould L'Angelier et toujours Lebret».

<sup>14</sup> E. Balmas, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, cit., p. 14.

<sup>15</sup> J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, cit., pp. 11-26.

<sup>16</sup> *Le divin Arioste ou Roland le furieux, Traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble La suite de ceste histoire continuee jusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'Autheur Le tout enrichi de figures et dedié à La grande Marie de Medicis Reine de France & de Navar*, A Paris, Chez Robert Foïet, rue St. Jacques a l'enseigne du Temps et de l'Occasion, 1615. Incisore: Léonard Gaultier (1561-1635).

<sup>17</sup> Cfr. H. Bardou, *Sur les «Images ou tableaux de platte peinture» de Blaise de Vigenère*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 55, 1, 1977, pp. 106-121.

Con quest'edizione l'*Orlando furioso* torna in traduzione a Parigi, con un'attenzione particolare agli aspetti che avrebbero potuto maggiormente attrarre i lettori. E a questo proposito Balsamo ci ricorda che il successo del poema è confermato anche dai suoi possessori illustri.<sup>18</sup> Infatti, studiare la storia del successo dell'*Orlando furioso* significa anche studiare i nomi dei proprietari dell'opera e la loro storia: tra questi troviamo, ad esempio, Frédéric de Foix, conte di Gurson, alla madre del quale Montaigne, altro famoso lettore dell'Ariosto, aveva dedicato il capitolo *De l'institution des enfants* o Méry de Vic, signore d'Ermonville, uno dei negozianti dell'editto di Nantes, che possedeva un esemplare dell'edizione De Franceschi. Sono, dunque, inscindibilmente legati la componente materiale, la struttura del libro (la cura che veniva riservata a un'edizione è un elemento importante da tenere in considerazione per individuare i lettori: non sono casuali, ad esempio, la scelta del formato o del paratesto che accompagnava l'opera) e il lettore a cui questo sarà destinato. C'era davvero una grande varietà di "*Furiosi*", dalle lussuose edizioni in-4°, alle più dimesse edizioni in-8°, alle preziose edizioni in-12° o in-16°, per soddisfare i gusti e le esigenze dei differenti lettori. Due città come Lione e Parigi, usavano il *Furioso* come pedina nel grande scacchiere in cui si giocava la partita per il primato nella tradizione romanzesca francese.

Uno scontro fra Lione e Parigi che si consuma, nel caso della versione del 1543-1544, nell'ottava indirizzata «Au Lecteur», nel frontespizio, dal forte accento rivendicativo, atto a mettere in discussione il ruolo di Parigi.<sup>19</sup> Infatti, il riferimento è alla traduzione del primo libro dell'*Amadigi*,<sup>20</sup> realizzata da Herberay des Essarts nel 1540, e vi si reclama il primato di una traduzione dell'*Orlando furioso* destinata a "sorpassare" tutte le altre:

Si d'Amadis la tresplaisante histoire  
Vers les François a eu nouvellement  
Tant de faveur, de credit, et de gloire  
Parce qu'elle est traduite doctement.  
Le Furieux, qui dit si proprement  
D'Armes, d'Amours, et des passions  
Surpassera, en ce totalement  
Avilissant toutes traductions<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Cfr. J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, cit., pp. 11-26.

<sup>19</sup> Cfr. É. Rajchenbach-Teller, *Le Roland Furieux, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thellusson, 1543-1544*, cit.

<sup>20</sup> G. Rodríguez de Montalvo, *Le premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'armes & d'amours, qu'eurent plusieurs chevaliers & dames, tant du royaulme de la Grand Bretagne, que d'autres pays. Traduit nouvellement d'espagnol en francoys par le seigneur des Essars, Nicolas de Herberay, Nouvellement imprimé à Paris par Denys Janot libraire & imprimeur, demourant en la rue neufve Nostre Dame à l'enseigne Saint Jehan Baptiste, contre Sainte Geneviefve des Ardens*, 1540.

<sup>21</sup> «Au lecteur», in L. Arioste, *Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoise: partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Jehan Thellusson, 1544.

La prima traduzione in francese dell'opera ariostesca scatena la reazione dei librai parigini che rispondono con la pubblicazione, presso Étienne Roffet, nel 1545 di un altro capolavoro italiano, il *Decameron* di Boccaccio, tradotto da Antoine Le Maçon.

Il *Decameron* e il *Furioso* hanno un destino simile: il *Furioso*, dopo diverse ristampe, passa dai librai lionesi a quelli parigini che lo pubblicano con regolarità fino al 1571 e il *Decameron* subisce il processo inverso, passando dai librai parigini a quelli lionesi.

Il poema di Ariosto è davvero fondamentale per aprire la strada alla costituzione di un genere romanzesco eroico francese, come ci indica anche Camos:

Amadis et Roland se battaient ainsi pour donner à la nation française un réservoir de rêves héroïque et de passions amoureuses mais aussi, par ces belles traductions en prose, un modèle rhétorique, une langue et une prose modernes, sans emphase et sans obscurité [...], qui seraient parvenues au plus haut degré de perfection. Comme Herberay qui répond avec amertume à l'attaque des lyonnais, Des Gouttes et ses associés étaient convaincus que «ceste nostre langue», grâce aussi à leur œuvre de traducteur, avait inauguré l'âge d'or de la prose française.<sup>22</sup>

La traduzione in prosa del 1543-1544, pensata in questa veste, era “adatta” ad essere inserita in una collezione di romanzi: la si trova infatti rilegata con il *Roland l'amoureux* nell'esemplare della biblioteca municipale di Caen (Paris, V. Gaultherot, 1549 et E. Groulleau, 1550), illustrato da legni di diversa provenienza e, fra questi, alcuni che riprendono quelli giolitini, e in quello della biblioteca municipale di Lione (esemplare posseduto dal bibliofilo lionese Pierre Adamoli), o rilegata con il *Songe de Poliphile* (Paris, 1546) e *Gérard d'Euphrate* (Paris, 1549) nell'esemplare della Houghton Library di Harvard.

Bruno Méniel, analizzando parte dell'*Epistre dedicatoire* dell'edizione 1543-1544, ci fa notare che per il traduttore era importante considerare l'*Orlando furioso* in una linea di continuità con la tradizione letteraria francese in quanto ne avrebbe assicurato l'accettazione prima e la penetrazione poi:

Cette apologie présente le poème de l'Arioste comme un ensemble de contes vraisemblables qui s'efforceraient d'imiter au plus près les romans français, eux-mêmes assimilés à des chroniques. Le traducteur s'efforce ainsi de faire accepter l'œuvre par le public français en la situant dans

---

<sup>22</sup> R. Gorris Camos, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, cit., p. 241.



la continuité de la littérature nationale et en niant son caractère *sui generis*.<sup>23</sup>

Secondo lo studioso questa strategia è attuata perché il lettore francese non è pronto a livello ideologico ad accogliere la “rivoluzione” ariostesca vissuta come una minaccia che insidia i valori dell’occidente cristiano:

L’Arioste y exprime une acceptation de la vie dans sa diversité, une confiance en la nature humaine, une capacité à dominer le monde physique, un désir d’embrasser une géographie élargie; mais en même temps, établissant un équilibre subtil entre le détachement et l’assentiment, la fantaisie et la vraisemblance, l’ironie et le sérieux, il mine insidieusement les valeurs de l’occident chrétien et métamorphose un monde féodal moralement et religieusement structuré en un univers anarchique et néanmoins harmonieux, où l’individu, qui ne connaît pas d’autre loi que celle du désir, occupe la première place.<sup>24</sup>

Lo studioso sottolinea, però, che se da una parte i francesi avrebbero dei problemi ad accettare ideologicamente questo poema “rivoluzionario”, d’altra, spinti da una sorta di sentimento di rivalità nei confronti della letteratura italiana, non possono fare altro che minimizzare la grande novità ariostesca, considerando il poema ariostesco una continuazione della tradizione romanzesca francese, «un avatar de leurs “vieux romans”». <sup>25</sup>

Altro elemento da tenere in considerazione per quanto riguarda l’edizione 1543-1544 è la presenza di sensi allegorici per ciascun canto secondo il modello giolitino (1542). È un segnale non solo della fortuna dell’edizione giolitina, ma soprattutto dell’“urgenza di moralizzazione” che rientra nel discorso della canonizzazione dell’opera e del ruolo del *Furioso* nel vivace dibattito letterario che animava il Cinquecento.

Il primo *Furioso* francese ci testimonia il grande successo dell’edizione Giolito, che si impone, quindi, come modello non solo in territorio italiano, ma anche all’estero. L’edizione del 1543-1544, fortemente dipendente da quella italiana, propone anche ai lettori francesi un

---

<sup>23</sup> B. Méniel, *Renaissance de l’épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, pp. 78-79. Si riporta parte dell’*Epistre*: L. Arioste, *Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoise: partie suyvant la phrase de l’Auteur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Iehan Thellusson, 1544, c. \*2v: «Davantaige prie ledict Translateur icelluy moins expert, qu’il prenne garde que les auteurs de noz plaisantes et recreatives histoires, ont prins garde songneusement, et se sont travaillez de faire que leurs beaulx Comptes sentissent tousjours, sinon leur vray, a tout le moins leur vraysemblable : Et pour ce ont usé de style sans aucun fard de rethorique, et tirant plus sur leur ramaige. Ce que je croy encore a fait le Conte Boiard en son Roland enamouré, pour de plus pres ensuyvre Lancelot du Lac, et Tristan principal et seul object de cest Œuvre : at aultres Chroniques de la table ronde toutes nues en leur naturelle simplicité, pour attirer (comme est dict) les auditeurs a leur prester plus de foy».

<sup>24</sup> B. Méniel, *Renaissance de l’épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, p. 79.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

*Furioso* moralizzato (grazie ai sensi allegorici che hanno come punto di riferimento le allegorie di Dolce nell'edizione Giolito) e visualizzato (anche se parzialmente, data la presenza di una sola tavola, a causa probabilmente della mancanza di tempo). Il legno ispirato all'edizione Giolito, anche se solo nella composizione e non nei dettagli, è relativo al canto I e raffigura il duello tra Orlando e Rinaldo ai piedi del fiume, la fuga d'Angelica e un combattimento tra cavalieri sullo sfondo (quest'ultimo è un elemento non presente nella tavola giolitina). Pur in assenza di un'illustrazione sistematica del poema, si deve comunque rilevare un'attenzione all'immagine.

### 3.2 Elementi morali e visuali che hanno contribuito alla circolazione dell'*Orlando furioso* in italiano, in traduzione francese e in castigliano in Francia.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, nel Cinquecento francese il *Furioso* viene accolto con entusiasmo: viene tradotto relativamente presto, circa dieci anni dopo la pubblicazione in Italia della versione definitiva e ha una circolazione che con le edizioni italiane comunque inizia molto prima, segnale di una prolifica rete di rapporti culturali e politici tra Francia e Italia. Ripercorrere alcuni punti salienti della circolazione delle edizioni francesi dell'opera ariostesca (sia in italiano che in traduzione) ci porta a verificare quale *Furioso* italiano, tra le varie edizioni arricchite da un paratesto sempre più ricco, abbia avuto un'influenza maggiore all'estero e quindi quale *Furioso* sia riuscito a rispondere meglio alle esigenze del pubblico francese.

Quando parliamo del *Furioso* in Francia, non parliamo però solo di edizioni francesi dell'opera in italiano o in traduzione francese, ma anche in castigliano. La prima traduzione in castigliano ad opera di Jeronimo Jiménez de Urrea (di 45 canti in quanto erano stati fusi i canti II e III dell'originale) è apparsa nel 1549 presso l'editore attivo a Anversa, Martin Nucio, ed è un'edizione con un consistente apparato illustrativo. Abbiamo un altro frutto dell'enorme influenza dell'edizione Giolito: l'edizione prevede gli argomenti, le Tavole dei contenuti del Dolce e delle copie dei legni giolitini già attribuite all'incisore fiammingo Arnold Nicolai (degni di nota anche la cornice nel frontespizio e il ritratto dell'Urrea). Quest'edizione si intreccerà con la storia del *Furioso* in Francia in quanto pochi mesi dopo, nel 1549, verrà pubblicata a Lione la prima edizione francese della traduzione in castigliano del *Furioso* (si differenzia dall'edizione del Nucio per la cornice del frontespizio e il ritratto dell'Urrea e perché

strutturata in 46 canti secondo l'originale italiano) grazie a Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme. Interessante indagare le motivazioni che si nascondono dietro questa scelta: molto probabilmente dettata da interessi commerciali, vista la presenza a Lione di una grande comunità di spagnoli che poteva contribuire a sviluppare la propria letteratura, attraverso un'opera come il *Furioso*, e che era disposta a collaborare attivamente all'edizione anche con la traduzione dei commentari associati a ogni canto (ripresi dall'edizione giolitina). D'altronde, anche in Italia c'era un attivo gruppo di spagnoli che avrebbe apprezzato questa impresa editoriale. E usare delle copie di illustrazioni che avevano riscosso già molto successo in Italia significava applicare una precisa strategia di vendita: i lettori sapevano di avere un prodotto "confezionato all'italiana".

Nel 1556 veniva pubblicata una nuova edizione in spagnolo che si distingueva dalla precedente per avere in aggiunta una sorta di manuale di grammatica e di fonetica castigliana e un breve vocabolario: *Breve introduccion para saber e pronunciar la lengua castellana con una exposicion en la Thoscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro hecho todo por el S. Alfonso Ulloa*. Sicuramente importante il nome dell'Ulloa, che aveva il compito di intermediario tra due culture, che assicurava la continuità dei rapporti tra Lione e Venezia, tra Rouillé e Giolito, il quale aveva pubblicato nel 1553 la traduzione del *Furioso* in castigliano ad opera dell'Urrea e si era avvalso della collaborazione dell'Ulloa.

Altra tappa centrale per la ricezione francese dell'opera ariostesca è la prima sperimentazione di un *Orlando furioso* francese in versi grazie a Jean Fornier de Montauban, dedicato al duca François di Guisa, marito di Anna d'Este, e pubblicato presso Vascosan nel 1555. La fortunata traduzione in prosa dell'edizione del 1543-1544, infatti, non aveva inibito le potenzialità del testo originale italiano in versi. In verità il traduttore lo aveva implicitamente favorito parlando della possibilità, con slancio quasi "profetico", di un lavoro di traduzione in versi francesi:

[...] et pareillement qu'il ne convint a quiconque le voudroit  
representer en vers francoys, qui fussent d'aussi bonne grace, et  
resonance, qu'il est en son original, employer a ce faire le labour de  
douze ou quinze ans [...]<sup>26</sup>

E Jean Fornier sembra cogliere questo invito, prefiggendosi un triplice obiettivo, quello di rispettare il testo dell'Ariosto, nella sua forma metrica, l'ottava italiana, con la scelta del

---

<sup>26</sup> L. Arioste, *Roland furieux. Composé premierement en ryme Thuscane par messire Loys Arioste, noble Ferraroys, et maintenant traduite en prose Françoysse: partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Iehan Thellusson, 1544, c. [1].

*décasyllabe*, verso tipicamente eroico, della stessa lunghezza dell'endecasillabo italiano, con un'attenzione alla scelta delle parole in rima originali, con una cura particolare riservata alla traduzione per rispettare al meglio ogni singolo significato e non stravolgere mai il senso voluto e reso dall'autore e non tradirne le intenzioni. L'edizione non è accompagnata dalle splendide illustrazioni dell'edizione Giolito, ma l'autorevole edizione italiana viene presa come punto di riferimento per le allegorie, quasi tradotte alla lettera, mentre gli argomenti sembrerebbero originali, probabilmente frutto dell'ingegno di Fournier.<sup>27</sup>

Si riporta l'esempio dell'allegoria del primo canto per mostrare la dipendenza dal modello giolito:

Giolito 1542:

In questo primo canto si comprende l'ingratitude delle donne sotto la fuga d'Angelica, la quale essendo amata da quattro valorosissimi cavallieri e ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di se medesima, si dimostra cortese a Sacripante. Per il sovraggiunger di Bradamante, e poi di Rinaldo, si conosce quanto gli amorosi piaceri siano brevi e come le più volte ci sono tolti prima che si gustino.<sup>28</sup>

*Roland furieux*, Vascosan 1555:

En ce premier chant est comprise l'ingratitude des femmes soubz la fuite d'Angelique : laquelle aymee de quatre valeureux Chevaliers, elle n'en aymant aucun, tant seulement pour son bien et proufit se monstra courtoise à Sacripant. Par la survenue de Bradamant, et puis de Renauld, se cognoit, combien sont briefz les plaisirs amoureux, et comment le plus souvent nous sont ostez devant que les avoir goustez.<sup>29</sup>

Quest'impresa ha sicuramente molti limiti, prima di tutto perché non sarà portata a termine dato che la traduzione si arresterà al canto XV, ma è importante in quanto farà da volano per le altre sperimentazioni.

Un tentativo degno di nota è *l'Arioste françois*<sup>30</sup> del 1580 di Jean Boissières, pubblicato a Lione, presso Thibaud Ancelin. Bjaï rintraccia una relazione tra questa edizione e quella del

---

<sup>27</sup> Vd. D. Bjaï, *De l'Arioste au Tasse: les muses italiennes de Jean de Boissières*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, cit., p. 177.

<sup>28</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 3r. Allegoria canto I.

<sup>29</sup> Id., *Le premier volume de Roland furieux [...] par Loys Arioste, [...] maintenant mys en rime françoise par Jan Fournier, [...] avec les arguments au commencement de chacun chant et avec les allégories des chants à la fin d'un chacun*, Paris, Vascosan, 1555, c. 15v. L'Allégorie du premier Chant.

<sup>30</sup> Id., *L'Arioste françois de Jean de Boissières de Montferrand an Auvergne. Avec les argumans, et allegories, sur chacun chant*, A Lyon, de l'imprimerie de Thibaud Ancelin, 1580. Contiene i primi dodici canti dell'*Orlando*

1555, che consiste proprio nella scelta di proporre ai francesi un *Furioso* “moralizzato”, secondo il modello italiano:

Cette version antérieure de 1555 présente des analogies avec celle de Boyssières: dans les deux cas, il s’agit d’un «premier volume» qui en appelle d’autres mais qui restera sans suite; de plus, chaque chant y est encadré d’un argument et d’une allégorie, suivant l’usage italien qui tendait à «moraliser» la lecture de l’Arioste. Donc deux traductions partielles, des quinze premiers chants dans un cas, des douze premiers dans l’autre<sup>31</sup>

Lo studioso fa notare che le due edizioni non propongono gli stessi argomenti e le stesse allegorie e spiega che il caso dell’*Arioste François* è un po’ particolare:

[...] les arguments traduits par Boyssières se rencontrent pour la première fois, semble-t-il, dans l’édition lyonnaise, en italien, de Sébastien Honorat (1556), tandis que les allégories, différentes de celles de Dolce, proviennent des éditions vénitiennes procurées par Girolamo Ruscelli. Mais il suffisait au traducteur de recourir à une impression récente de Guillaume Rouillé, comme celle de 1570, pour trouver réunies les deux séries d’arguments et d’allégories.<sup>32</sup>

Caso eccezionale è rappresentato dal canto X, in cui troviamo un dettagliato riassunto del canto, ma non l’allegoria.

Bjaï sottolinea l’importanza di questa operazione “lionese”, non molto lontana a livello cronologico dall’impresa di Chappuys (1576), in quanto ci rivela aspetti rilevanti legati alla ricezione del *Furioso* in Francia, «à une époque où semblent en concurrence deux modes distincts de réécriture: la traduction et l’imitation».<sup>33</sup>

Il traduttore dell’edizione del 1580 decide di far entrare nella sua opera le traduzioni precedenti di Mellin de Saint-Gelais, Jean-Antoine de Baïf e Guillaume Belliard e di occuparsi delle parti che non erano state ancora tradotte.

La traduzione di Mellin de Saint-Gelais, pubblicata postuma, nel 1558, si pone in netto contrasto con quella precedente di Taillemont. Nel 1556, infatti, era stata pubblicata una riscrittura del canto XXXIV dell’opera ariostesca, in appendice al canzoniere del poeta lionese

---

*furioso*. Sulla figura di Jean de Boyssières vd. D. Bjaï, *De l’Arioste au Tasse : les muses italiennes de Jean de Boyssières*, cit., pp. 171-185.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 174.

Claude de Taillemont, *La Tricarite* (Lyon, J. Temporal, 1556),<sup>34</sup> definita da Vignes «bijou d'érotisme sibyllin, à la manière de Maurice Scève, mais composé en douzains, s'achève sur *Quelques chants, au faveur de pluziers Damoëzelles*, eux-mêmes suivis de la *Complainte d'Alceste sur l'ingrate et détestable riguer de Lydie*, libre réécriture d'un extrait du chant XXXIV du *Roland furieux* (octaves 9 à 43)». <sup>35</sup> A chiudere la raccolta la traduzione letterale del V canto dell'Ariosto, con la storia di Ginevra. Questi due episodi ci confermano l'interesse per una parte precisa dell'*Orlando furioso*, quella degli amori tormentati, rivolta a un pubblico che conosceva già l'opera ariostesca. L'episodio di Ginevra, infatti, non inizia nel canto V, ma in quello precedente e il fatto che l'autore, invece, riporti la storia contenuta solo nel canto V, presuppone un lettore che conosca già la trama e gli risulti quindi perfettamente comprensibile anche senza l'inizio. Questo scelta di non riportare nella sua interezza il testo porterebbe a supporre che il traduttore sia più intenzionato a proporre un esercizio di stile e non a raccontare una storia.<sup>36</sup>

Mentre Taillemont aveva tradotto solo il canto V del *Furioso*, Saint-Gelais traduce gli eventi dall'inizio, a partire dal canto IV, fornendo al lettore tutti gli elementi per poter comprendere appieno quello che viene raccontato. Se il lettore di Taillemont deve essere un lettore che conosce preventivamente l'opera di Ariosto, quello di Saint-Gelais può avvicinarsi per la prima volta alla vicenda senza conoscerne la fonte. Le storie di Ariosto sono ormai autonome rispetto all'intera opera, "tradendola"<sup>37</sup> e trasformandola in un contenitore di racconti tragici, comici, fantastici da riutilizzare separatamente, avulsi dal loro contesto di origine. Saint-Gelais agisce sul testo, omettendo le prime quattro stanze del canto V, in cui la narrazione viene interrotta per biasimare la violenza degli uomini nei confronti delle donne, con lo scopo di dare spazio al racconto in sé, spogliandolo dall'intervento moralizzante di Ariosto. La patina morale che lo avvolge non viene considerata dal traduttore che può scegliere che cosa debba passare, che cosa debba essere letto dal lettore francese.

L'altra traduzione che entra nel progetto di Boyssières è quella di Jean-Antoine de Baïf (1572), a cui Henri de Mesmes (già committente e dedicatario della traduzione di *La Comedie*

---

<sup>34</sup> C. Taillemont, *La Tricarite. Plus quelques chants, au faveur de pluziers Damoëzelles*, Lyon, J. Temporal, 1556, pp. 107-112. In C. de Taillemont, *La Tricarite*, édition établie, commentée et annotée par Doranne Fenoaltea [...] [et al.]; avec la collaboration de Marie-Madeleine Fontaine et Marie Musset-Clavel; coordination: Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1989, viene trascurato l'ultimo canto in quanto «n'est en fait que la traduction fidèle d'un épisode du *Roland furieux*» (p. 45).

<sup>35</sup> J. Vignes, *Traductions et imitations françaises de l'Orlando furioso (1544-1580). Étude comparative*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 83.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>37</sup> C. Lastraioli, in *Arioste en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, all'interno del *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI<sup>e</sup> siècle*, (Paris, Fayard, 2001), parla di questo fenomeno come di una «trahison fondamentale du poème».

*des Supposez de M. Louys Arioste, en italien et francoys*, par Jean Pierre de Mesmes, cugino di Henri, Paris, Étienne Groulleau, 1552) aveva affidato, dopo la morte di Saint-Gelais nel 1558, il compito di completare la *Génevre* rimasta incompiuta. Baïf, rispetto al suo predecessore, tenta di offrire una traduzione più precisa, più rigorosa, molto più attenta all'originale, prestando attenzione alle rime di Ariosto, ma senza dimenticare di conservare quella scorrevolezza che caratterizzava la traduzione di Saint-Gelais. La traduzione di Baïf avrà tre riedizioni nel XVI secolo: prima di entrare a far parte dell'*Arioste francoes* di Jean de Boyssières, era comparsa nelle *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, raccolta pubblicata da Lucas Breyer nel 1572, e nel 1573 ripubblicata, insieme con la *Fleurdépin*, nei suoi *Poemes*, primo tomo delle *Euvres en rime*. In quest'ultimo caso, però, il riferimento ad Ariosto viene eluso e vengono omesse parole quali «imitation» o «traduction», forse perché si tratta di episodi talmente famosi che il lettore, anche senza l'indicazione della fonte di provenienza, non poteva non associarli all'*Orlando furioso*. Questa scelta potrebbe anche essere interpretata come testimonianza dell'acquisita autonomia di alcuni episodi del *Furioso*, che avevano ormai una loro diffusione, indipendente da quella dell'opera nella sua forma integrale. Il testo, poi inserito nella raccolta del 1580, subisce una modifica importante: le stanze 1-4 del canto V, relative all'intervento moralizzante di Ariosto, cassate da Saint-Gelais, vengono ripristinate, in alessandrini, da Boyssières. Jean Vignes ci fa notare che la storia di Ginevra, inserita in diversi contesti, presuppone diversi tipi di letture: una «lecture anthologique»<sup>38</sup> nelle *Imitations* che, secondo Balsamo, adattano Ariosto «à un certain goût français, féminin et précieux»; una «lecture au sein d'un recueil poétique varié»,<sup>39</sup> come nel caso di Baïf, che attinge ad Ariosto, per poi ricollocarlo in una cornice diversa, insieme con altri poemi di stile e argomento differenti; «une lecture en continuité où l'épisode reprend sa place dans son contexte originel, l'histoire de Genève n'étant plus alors qu'une des aventures héroïque de Renaud, et retrouve en même temps son propos moral explicite».<sup>40</sup> Quest'ultima lettura si riferisce all'operazione realizzata da Boyssières, che considera non solo il significato morale palesato dallo stesso autore, ma anche il materiale paratestuale, con la riproposizione delle allegorie di Ruscelli tradotte in francese. In quest'ultimo caso la fedeltà alla parola di Ariosto, nella traduzione, coincide con la fedeltà alla morale esplicitata dal poeta italiano e alla morale proposta nel paratesto, che

---

<sup>38</sup> J. Vignes, *Traductions et imitations françaises de l'Orlando furioso (1544-1580). Étude comparative*, cit., pp. 89-90.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

caratterizza l'edizione Valgrisi, tra le più famose edizioni del *Furioso*, punto di riferimento di diverse edizioni francesi.

Il testo in versi destava molto interesse e stimolava il dibattito teorico sulla natura del poema epico in generale e del poema ariostesco in particolare. L'Ariosto non solo si fa spazio di raccolta di temi centrali per la tradizione letteraria europea, ma anche contenitore di frammenti riutilizzabili: è presente infatti, tramite episodi lirici, essenzialmente lamenti, fra le raccolte liriche francesi. Nel 1549 Du Bellay, ad esempio, per l'*Olive* si ispira all'Ariosto: dieci sonetti, infatti, hanno come fonte il I *Furioso*.<sup>41</sup>

Interessante ancora il caso della raccolta a cui ho già accennato, le *Imitations de quelques chans de l'Arioste*, riunite da Lucas Breyer nel 1572, in quanto si distacca dalla consueta pratica di liriche pubblicate separatamente. Nello stesso anno viene pubblicato dallo stesso editore il canto XXVIII di *Roland Furieux* di Rapin (*Chant XXVIII du Roland furieux d'Arioste. Monstrant quelle assurance on doit avoir aux femmes. Traduict en François à la rigueur des stanzes et de Rime*. Par N. R. P. Paris, Lucas Breyer, 1572), in-8 di 16 foglietti, che molto probabilmente doveva far parte della raccolta, ma per qualche ragione non sarà così. Viene pubblicato separatamente, ma nello stesso formato così da poter mantenere un legame con le altre *Imitations*. Uno degli episodi secondari dell'*Orlando furioso*, una storia nella storia, dalla morale ambigua e misogina, che considera l'infedeltà come precipua prerogativa della donna, indipendente dalla sua volontà in quanto insita nella sua natura, ha una vita propria rispetto all'intera opera. Droz, nelle sue riflessioni sulla letteratura "gauloise", fa notare che la donna che tradisce il marito è un argomento tipico delle diverse fasi che la caratterizzano.<sup>42</sup>

La novella di Iocondo si contrappone, infatti, con il suo piglio ironico, alle altre storie, ai lamenti in cui trovano spazio storie d'amore complesse, nutrite di emozioni anche contrastanti.

L'histoire de Joconde [...] est un récit dans la tradition réaliste qui stigmatise avec une indulgence désabusée l'infidélité insatiable des femmes: cette satire représente un contrepoint ironique aux touchantes histoires d'Angélique et Médor, de Richardet et Fleurd'épine,

---

<sup>41</sup> Cfr. K. W. Hempfer, *Traditions discursives et réception partielle. Le Roland furieux de l'Arioste dans l'Olive de Du B.*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 53-74.

<sup>42</sup> T. Droz, *L'esprit gaulois dans la littérature française. Conférence faite au Rathhaus de Zurich le 15 janvier 1885*, Zurich, Librairie Meyer & Zeller, 1885, pp. 7-8: «On y [dans la littérature française] trouve, en effet, deux courants presque contraires: une littérature classique, latine, nullement gauloise, qui paraît artificielle, parce qu'elle est produite sous l'influence de certains modèles antiques, mais qui n'en est pas moins nationale, puisqu'elle est l'expression de l'esprit des descendants des conquérants latins. L'autre courant bien distinct, qu'on remarque facilement, c'est l'esprit gaulois, aussi national, mais plus populaire, et qui répond mieux aux instincts et aux besoins intellectuels de la majorité du peuple français, qui est d'origine celtique». Sulla questione del tema della donna che tradisce il marito cfr. *ivi*, p. 21.



d'Isabelle et Zerbin. Mais l'épisode ne se situe pas au même niveau de fiction que les aventures précédentes: c'est un récit dans le récit, une parenthèse que les dames-lectrices sont invitées à sauter, et qui ne saurait en rien altérer le respect que leur voue l'auteur.<sup>43</sup>

Questo noto episodio continua ad essere tradotto anche nel Seicento: la traduzione di Estienne Durand è del 1611 ed è dedicata alla marchesa d'Effiat, non con lo scopo di rimproverare le donne infedeli, ma per indurre la marchesa, a scegliere l'infedeltà, venendo meno alla promessa coniugale, causa d'infelicità per il poeta. Quest'ultimo, vittima d'amore, inizia il racconto con un appello, ispirato alla XIX elegia di Desportes, rivolto a tutti quelli che condividono la sua mesta condizione. Viene, quindi, recuperata quella vena più tragica che attraversa gli amori infelici, iniziando la storia dall'arezza di Rodomonte nei confronti di Doralice.

L'episodio di Iocondo ha un tale successo in Francia da divenire patrimonio nazionale, perdendo le sue origini straniere, soprattutto dopo l'imitazione di un altro grande autore, La Fontaine. In questo caso un episodio dalla dubbia morale non trova ostacoli nella diffusione estera, anzi forse proprio il suo carattere provocatorio, il suo "esprit gaulois", ne agevola la circolazione:

C'est d'ailleurs, de tout le trésor d'histoires que représente le *Roland furieux*, le conte qui répond le mieux à ce que l'on appelle l'esprit gaulois. Son sujet s'y intègre si bien, qu'une fois imité par La Fontaine, il va devenir un bien national, et rien plus ne laissera deviner, dans toute sa longue carrière, qu'il est d'importation étrangère.<sup>44</sup>

Questa storia, prima di essere imitata da Fontaine, era stata ripresa da Bouillon.<sup>45</sup> Le due traduzioni, come scrive Cioranescu, sono molto diverse tra loro: «la traduction de Bouillon est aussi servile que possible, tandis que celle de La Fontaine est caractérisée par une grande liberté d'interprétation, et par une note personnelle très accentuée».<sup>46</sup> Stesso giudizio nel *Journal des Savants* che, come sottolineato da Georges Couton, «fit l'écho de ces débats»,<sup>47</sup> presentando i due metodi di traduzione: quella di Bouillon viene considerata molto attaccata al suo modello

---

<sup>43</sup> M. F. Piejus, *Ludovico Ariosto, Roland furieux, 1516-43*, in L. Guillermin (a cura di), *Le miroir des femmes II, Roman, Conte, Théâtre, Poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 81.

<sup>44</sup> A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tome I, Paris, Les éditions des presses modernes, 1939, p. 140.

<sup>45</sup> J. de Bouillon, *Histoire de Joconde, traduite et imitée de l'Arioste*, in *Les œuvres de feu Monsieur de Bouillon*, Paris, Ch. De Sercy, 1663, pp. 1-29.

<sup>46</sup> A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tome I, cit., p. 60.

<sup>47</sup> G. Couton, *Introduction*, in J. de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, p. XIX.

e quella di La Fontaine, invece, più un'imitazione che una traduzione. Da questa *querelle* nasce una *Dissertation sur Joconde*,<sup>48</sup> in cui non solo La Fontaine viene considerato superiore a Bouillon, ma addirittura all'autore a cui si era ispirato, Ariosto. Come ricordato da Cioranescu, non è la prima volta in Francia che un'opera di Ariosto stimola un vivace dibattito letterario:

Ce qui contribua à établir la réputation de l'imitateur, ce fut la querelle qui s'éleva bientôt après la publication de *Joconde*, pour savoir si elle avait été mieux traduite par La Fontaine que par Bouillon, dont la traduction avait passé inaperçue jusqu'alors. [...] C'était, après le procès des Supposés à l'hôtel de Rambouillet, la deuxième querelle littéraire que les œuvres de l'Arioste faisant naître ; comme l'autre, elle partait d'un point particulier, pour discuter un problème d'intérêt général.<sup>49</sup>

Il tema del racconto definito dallo studioso tra i più «libres» del poema, poteva ricevere delle accuse in quanto imperniato su una morale spregiudicata, che contribuisce a delineare un ritratto di una donna puro istinto, incapace di controllare gli appetiti, che soccombe al richiamo della propria natura.<sup>50</sup> Anche La Fontaine avrebbe potuto non esserne immune e per difendersi da un'eventuale accusa di libertinaggio usa come scudo lo stesso l'Ariosto: «l'on ne me sauroit condamner, que l'on ne condamne aussi l'Arioste devant moy, et les anciens devant l'Arioste».<sup>51</sup> I modelli, rivestiti di una certa autorità, costituiscono una sorta di salvacondotto rispetto a possibili accuse di immoralità e la storia di Ariosto sembra diventare innocua una volta acquisito lo status di modello. Il dilagante successo ci è confermato dal *Journal des Savants* in cui veniva scritto che la storia di Iocondo, poco dopo la sua pubblicazione, era nota a «tous les honnestes gens».<sup>52</sup>

Il caso del canto V e quello del canto XXVIII si sono rivelati strumenti capitali per verificare l'azione di una lettura "morale" sulla ricezione. Se nel primo caso la traduzione

---

<sup>48</sup> Sulla *Dissertation* cfr. G. Couton, *Introduction*, in La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, cit., p. XIXn: «La *Dissertation* devait être imprimée en 1669 dans une édition hollandaise des *Contes*.- Boileau a dit à son confident Brossette en 1702 qu'il en était l'auteur. Elle a pris place dans ses œuvres en 1716. L'attribution à Boileau est soutenue par Bray (Rev. Hist. Litt. 1931). P. Clarac (La Fontaine, p. 47 et n.3) estime que Gilles Boileau en était le principal auteur, mais que Nicolas a pu y collaborer.- on la trouvera dans l'édition Boudhors des *Œuvres* de Boileau, accompagnée d'une notice substantielle»; per il testo della *Dissertation* e le possibili attribuzioni cfr. anche G. Mongrédien, *La Fontaine. Recueil des textes et des documents du XVII siècle*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, p. 68.

<sup>49</sup> A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII siècle*, Tome I, cit., p. 64.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>51</sup> J. de La Fontaine, *Préface* (de 1665), in *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 4.

<sup>52</sup> *Le Journal des Savants*, 26 janvier 1665, pp. 39-40. Possiamo trovare il testo in G. Mongrédien, *La Fontaine. Recueil des textes et des documents du XVII siècle*, cit., pp. 69-70. Per l'uso della categoria dell'*honnêteté* e il suo stretto rapporto con il lessico della *bienseancés* vd. A. Montandon, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du Moyen âge à nos jours*, Parigi, Seuil, 1995.

diviene mezzo importante per agire sulla morale di un episodio attraverso l'omissione, nel secondo caso ci testimonia il successo di alcuni episodi salaci, la cui contestabile morale non ne ostacola il successo. La novella di Iocondo è una di quelle storie che, non incluse nelle illustrazioni delle più famose edizioni del *Furioso*, forse appunto perché ritenute immorali o perché poco importanti per l'economia della storia, in quanto racconti di secondo grado, hanno avuto, poi, un enorme successo in Francia fino a divenire patrimonio nazionale. Non sempre il fattore morale ha una funzione inibitrice: l'episodio di Iocondo viene tradotto sin dal Cinquecento e raggiunge l'apice del successo nel Seicento con La Fontaine, che ha uno spirito molto vicino a quello di Ariosto, come notato dallo stesso Droz nella sua analisi sullo spirito "gaulois" nella letteratura francese. Ariosto viene considerato come uno dei tanti autori eredi di quell'antica tradizione delle avventure della Tavola rotonda, che meritano l'epiteto di «romanesque», «expression littéraire la plus complète de l'esprit gaulois dans sa forme élevée et poétique»: l'autore del *Furioso*, infatti, «leur enleva sans façons leurs enchanteurs et leurs fées». <sup>53</sup> Anche La Fontaine è erede della letteratura "gauloise" che emerge, ad esempio, dall'importanza che riveste la presenza del mondo animale:

[...] nous le [l'esprit gaulois] trouverons dominant au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, particulièrement dans les fabliaux et les farces de cette époque, dans le grand roman de la Rose et dans celui du Renart. [...] Remarquez, en passant, le rôle considérable que les animaux jouent dans la littérature gauloise, dans les bestiaires, les fabliaux et les contes, jusqu'à La Fontaine, ce Shakespeare des bêtes [...] Les bêtes tiennent, en effet, presque autant de place que les hommes dans les poèmes gaulois du moyen âge. <sup>54</sup>

Per un La Fontaine, erede della letteratura "gauloise", la storia di Iocondo raccontata da Ariosto, erede dello stesso spirito, diventa terreno fertile:

Comme la plupart de ses contes, celui-ci est très libre. Il est vrai que le sujet proposé par l'Arioste s'y prêtait à merveille ; mais il n'est pas moins vrai que l'imitateur s'emploie autant qu'il peut à compléter ce que le modèle ne faisait que suggérer, et à mettre les points sur les i avec une ironie et une sincérité toutes gauloises. <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> T. Droz, *L'esprit gaulois dans la littérature française. Conférence faite au Rathhaus de Zurich le 15 janvier 1885*, cit., pp. 19 ; 22 ; 23.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>55</sup> A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tome I, cit., p. 60.

La Fontaine accentua il senso della storia di Ariosto, il suo aspetto ironico, sagace, arguto che si fonde sapientemente con atti di galanteria, indirizzati alle donne con un risultato efficace.

Il destino della storia di Iocondo, che ci testimonia una diffusione particolare del poema di Ariosto, quella di alcuni racconti che vengono estrapolati dall'opera per poi circolare isolati dal loro contesto, è anche quello delle più famose storie d'amore infelice e di tragica fine che costellano tutta l'opera ariostesca.

La circolazione delle "novelle" dell'*Orlando furioso* rispondeva, dunque, anche al gusto dell'epoca, e la prova risiede nel successo delle novelle di Matteo Bandello, e in particolare delle "novelle tragiche", tradotte da Pierre Boaistuau. All'inizio del 1559, vengono pubblicate le *Histoires tragiques*, traduzione da parte di Boaistuau di sei novelle di Bandello, lavoro ripreso e ampliato da François de Belleforest.<sup>56</sup> La prima "trasformazione" importante che subisce l'opera italiana, che passa a un altro genere, è esplicitata nel titolo. Il Bandello letto dai francesi è il Bandello tragico, come sottolineato da Luigi Marfé:

Boaistuau si sforzò di ricondurre la dirompente naturalezza delle vicende narrate da Bandello entro i più verosimili limiti del *decorum*, delle consuetudini sociali. Non è un caso, del resto, se le storie che hanno colpito maggiormente l'immaginazione del pubblico femminile siano state proprio quelle che riguardavano l'infrazione di tali vincoli [...]. Boaistuau e il suo pubblico avvertirono il fascino di queste storie e, a metà tra attrazione e repulsione, le piegarono verso un ideale poetico, sociale e morale che le rese «*histoires tragiques*».<sup>57</sup>

Le novelle di Bandello, che si diffondono all'estero non tanto grazie alle originali, ma proprio grazie alle traduzioni, hanno un enorme successo in Francia e Sturel ce ne spiega il motivo:

Ce succès d'ailleurs n'a rien qui puisse nous surprendre. La société qui avait si bien accueilli la traduction du *Decameron* par Le Maçon et qui lisait avidement l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre, en attendant le *Printemps* de Jacques Yver, ne pouvait dédaigner ce riche recueil de contes empruntés à la France autant qu'à l'Italie et à l'Espagne, et dans lesquels l'étrangeté de l'intrigue et l'horreur du dénouement, la peinture

---

<sup>56</sup> Belleforest prosegue il lavoro di Boaistuau con la sua *Continuation des histoires tragiques extraites de l'italien* [...], traducendo altre dodici novelle di Bandello, volume a volte ristampato con le altre sei novelle tradotte da Boaistuau. Per i lavori di Boaistuau e Belleforest e per la complessa e controversa storia editoriale delle *Histoires tragiques* cfr. R. Sturel, *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Slaktine Reprints, Genève, 1970.

<sup>57</sup> L. Marfé, «*In English clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 54-55.

de l'amour et les considérations morales contribuaient également à exciter son intérêt.<sup>58</sup>

Boaistuau aveva agito eludendo gli elementi ritenuti inutili o non verosimili e si era preoccupato di assicurare il diletto del pubblico, evitando gli elementi che avrebbero potuto annoiarlo. Era stato però meno attento alla morale rispetto a Belleforest, che nelle 67 novelle tradotte, agisce evitando le storie troppo licenziose da cui soprattutto non se ne può trarre nessun beneficio morale:

Belleforest manifeste quelque répugnance pour ces anecdotes purement licencieuses, pour ces tableaux grossiers et sales, dont on ne saurait tirer aucun profit. [...] Les cercles élégants et raffinés qui se pressaient autour de Bandello trouvaient sans doute quelque charme à ces «gentillesse» qu'assaisonnaient l'esprit et la mimique du narrateur. Mais dans un livre qui s'adressait à des bourgeois, de tels récits eussent été déplacés. [...] Si l'on voulait déterminer d'une façon générale les principes de son choix, on pourrait dire, je crois, qu'il a emprunté à son modèle les récits tragiques relatifs à l'amour et dont on pouvait tirer des réflexions et des préceptes moraux. Sans doute, il ne s'est pas attaché étroitement à ces conditions.<sup>59</sup>

Per quanto riguarda Ariosto, però, parallelamente alla circolazione di un *Furioso* smembrato, dove emergono storie d'amore, prevalentemente tragiche, si colloca quella dell'intera opera, dove troviamo un'attenzione invece alla sua "varietà tonale".

Una data chiave nella storia del *Furioso* in Francia, e in particolare del *Furioso* illustrato, è il 1556. Abbiamo di nuovo un primato lionese: la prima pubblicazione dell'*Orlando furioso* in lingua originale vede protagonista, infatti, Lione con le edizioni di Sébastien Honorat, una in-4° e una in-8°, con un frontespizio e un corredo illustrativo<sup>60</sup> che riprendono quelli dell'edizione Giolito.

Le edizioni Honorat non hanno avuto tanto successo e sono state ben presto superate da edizioni di una qualità filologica superiore, quelle di Rouillé, che non puntava solo al pubblico italiano o *italianisant*, interessato alla cultura italiana in Francia, ma anche a quello in Italia e in Europa.<sup>61</sup> Questo ci viene confermato dalla prevalenza delle edizioni italiane, pubblicate a

---

<sup>58</sup> R. Sturel, *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 5-6.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>60</sup> Era già stato riusato da Giunti nel 1544 a Firenze. È probabile, infatti, che l'impresa Giunti, attiva tra Firenze, Venezia, Lione abbia giocato un ruolo importante in questa situazione.

<sup>61</sup> Per un ritratto del libraio-editore Rouillé, il cui catalogo prevede 834 edizioni, di cui 226 in volgare e tra questi 70 titoli in italiano, tra edizioni e emissioni e per l'edizione del *Furioso* 1556 vd. I. Andreoli, *L'Orlando Furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato». L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, cit., pp. 77-83. Per il ritratto di Lucantonio Ridolfi, che si era occupato della cura e dei paratesti di molte edizioni Rouillé dedicate alla cultura italiana, vd. E. Giudici,

Lione, nelle biblioteche italiane rispetto a quelle francesi. In Francia vi era comunque un'importante comunità italiana, ricca e colta, posta sotto l'egida del cardinale Ippolito d'Este, molto attiva, che vivacizzava l'ambiente letterario e culturale. Lione era così diventata essenziale per la diffusione della cultura italiana, prevalentemente toscana, con il primato assunto dalle tre corone. Nel corso del Cinquecento vengono pubblicati infatti a Lione circa 144 titoli in italiano (edizioni ed emissioni) e a Parigi, invece, meno di 50. Rouillé, nonostante dichiarazioni in cui mostrava stima, rispetto e affetto per Giolito, considerato quasi come un padre, si trovava a rivaleggiare con l'editore italiano, presso il quale aveva fatto l'apprendistato, imparato l'italiano e con il quale aveva anche attivamente collaborato. All'inizio della sua carriera Rouillé, infatti, aveva pubblicato alcune edizioni con i Giolito, ad esempio, nel 1546, il *De gli huomini valorosi* di Aurelio Victor, tradotto da Paolo del Rosso.

Proprio nel 1556, anno in cui ci sono otto diverse edizioni del poema – a Venezia vengono pubblicate un'edizione presso Giolito in-4°, due presso Giovanni Andrea Valvassore, in-4° e in-8°, per la prima volta due presso Valgrisi, in-4° e in-8° e a Lione due edizioni presso l'Honorat, in-4° e in-8° e una presso Rouillé in-16° – Rouillé pubblica il suo primo *Furioso* italiano, con il testo secondo la versione del Ruscelli, pubblicata lo stesso anno dal Valgrisi.<sup>62</sup>

Era un libro-gioiello, dal formato compatto e arricchito da bellissime illustrazioni, che attraeva soprattutto il pubblico femminile.<sup>63</sup> L'editore dedica l'edizione a Madame de Thermes, Marguerite de Saluces-Cardé e lega l'edizione, su consiglio del cortigiano di «dieci corti» (come amava autodefinirsi lo stesso Simeoni), Gabriele Simeoni,<sup>64</sup> alla sua figura e a quella del marito proponendoli come novelli Bradamante e Ruggiero, consacrando così il *Furioso* al mondo aristocratico. Questa strategia viene adottata anche per altre edizioni italiane del Rouillé, dedicate alle dame del prestigioso patriziato lionese. Oramai la conoscenza della lingua e della

---

*Lucantonio Ridolfi et la Renaissance franco-italienne*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», 1, 1985, pp. 111-150; Richard Cooper, *Le cercle di Lucantonio Ridolfi*, in M. Clément e J. Incardona (a cura di), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 29-50.

<sup>62</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto, diviso in due parti. La prima contiene XXX Canti. Et la seconda XVI. Insieme con l'aggiunta de i Cinque Canti nuovi*, In Lione, Appresso Guglielmo Rouillio, 1556.

<sup>63</sup> Questo formato ha avuto un successo enorme in Francia e in Italia. *Nell'Orlando Furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato»*. L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento, Andreoli ci ricorda che Rouillé pubblica la *Commedia* dantesca in questo piccolo formato in-16 dal 1551, e poi nel 1552, 1571, 1575, di qualità filologica superiore rispetto alla non eccellente edizione De Tournes, curata da Maurice Scève, l'opera italiana del Petrarca in sei edizioni in-16 e nove emissioni dal 1550 al 1564 e due edizioni del *Decameron*, 1555 e 1559, sempre in-16, con corredi illustrativi di ispirazione giolittina. Il caratteristico formato lionese, l'oblungo in-16, ha successo anche in Italia e viene ripreso dagli in-12 e in-24 veneziani.

<sup>64</sup> Su Gabriele Simeoni, fiorentino di nascita (1509-1575), si veda G. Savarese, A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, cit., pp. 165-169, impresista e scrittore mordace di emblemi e aforismi, citato da Tasso nel dialogo *Il Conte overo de l'imprese*, è anche fra promotori della diffusione degli *Emblemata* di Alciato in Francia.

cultura italiana era diventata uno strumento imprescindibile dell'ambiente dell'alta società lionese, un vero e proprio codice sociale, di riconoscimento e di distinzione, "inclusivo" ed "esclusivo" al medesimo tempo; anche Jean Balsamo ricorda, però, che l'italiano in Francia diviene solo lentamente lingua di cultura, fenomeno legato non tanto alla presenza italiana a Lione, ma a ragioni politiche, legate all'ambiente della corte.

La langue italienne, sous François I et Henri II, était considérée comme une langue royale, et les Italiens, en l'illustrant, contribuaient à illustrer la couronne de France, tout comme les dames contribuaient par leur maîtrise du vulgaire à cette même illustration. Il convient toutefois de préciser: ce rôle reconnu à l'italien ainsi que la diffusion de cette langue à la cour répondaient bien à un enjeu politique, aux ambitions françaises en Italie même; ils ne correspondaient ni à une simple vogue ni à l'hégémonie d'un «modèle» italien qui aurait été lié à la présence en France de courtisans italiens. [...] Le lien entre les deux langues avait été marqué jusqu'alors par un idéal de concorde, qui était en fait un programme politique [...]<sup>65</sup>

Un altro elemento che decreta il successo dell'edizione tra il pubblico femminile è lo straordinario corredo illustrativo, ispirato a quello giolittino, ma dall'evidente tratto lionese, molto probabilmente da attribuire a Pierre Eskrish (o Eskrisch), incisore attivo alla bottega di Rouillé. L'opera verrà poi ristampata in-16 nel 1557 e nel 1561, apparentemente arricchita dall'aggiunta degli argomenti e anche delle correzioni di Ruscelli, ma in verità presente nella stessa edizione precedente, e di nuovo nel 1569<sup>66</sup> (con un paratesto più ricco, con le allegorie di Ruscelli), nel 1579, quest'ultime rispettivamente con due altre emissioni nel 1570 e nel 1580. Le ultime quattro edizioni sono in-12, ma hanno la stessa serie di tavole delle edizioni in-16.

Il percorso del *Furioso* fuori dai confini italiani appena delineato ci ha mostrato non tanto il successo dell'Ariosto già ben noto, dunque, non solo Italia, ma anche in Francia, quanto l'importanza dei modelli italiani visualizzati e moralizzati per la diffusione fuori d'Italia. Riprodurre un'edizione con tutte le caratteristiche di quelle italiane significava mantenere un saldo legame con la patria d'origine dell'opera, significava renderla facilmente riconoscibile come prodotto realizzato all'"italiana".

---

<sup>65</sup> J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française*, in G. Defaux (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, cit., p. 226.

<sup>66</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso, revisto et ristampato, sopra le correctioni di Ieronimo Ruscelli, con l'aggiunta de i cinque canti nuovi, Con l'aggiunta de i cinque canti nuovi, Insieme gli Argomenti, Allegorie, et espositione de i vocaboli difficili, Et una Tavola generale di tutte le materie principali contenute nel libro*, in Lyon, appresso Guillaume Rouillé, 1569.

### 3.3 Riuso simbolico-morale dell'Ariosto negli *Essais* di Montaigne

Tanti intellettuali, lettori colti, non solo italiani, sono stati affascinati dall'Ariosto "morale", e un esempio è Montaigne, filosofo francese che ha avuto un rapporto particolare con l'Italia, luogo di un soggiorno che gli ha permesso non solo di conoscere, ma di vivere la cultura italiana. Testimonianza dell'importante ruolo che questa ha giocato nelle riflessioni di Montaigne è la presenza di numerose riprese da poeti italiani che, da una parte sono, come sottolinea Balsamo, «l'expression ostentatoire d'une culture mondaine, que le livre partageait avec ses lecteurs, dames et gentilshommes dont Montaigne voulait être le pédagogue sans pédantisme»<sup>67</sup> e, dall'altra, confermano proprio una padronanza e profonda conoscenza dei testi italiani:

Les citations des poètes italiens confirment une maîtrise exceptionnelle de cette langue. Leur pertinence, les modalités de leur insertion dans le contexte français des *Essais*, d'une extrême précision et toujours d'une grande subtilité, témoignent plus qu'une simple lecture des textes cités, elles confirment une véritable familiarité avec l'italien, une compréhension de l'intérieur des textes, en poète et en poète italien.<sup>68</sup>

Tra questi ci sono le opere di Ariosto e Tasso, due autori che, come abbiamo cercato di far emergere nei capitoli precedenti, si fanno spazio dove si consumava la *querelle* letteraria che animava gli intellettuali del Cinquecento non solo in Italia, ma anche in Francia e in vari trattati del Cinquecento i due autori si trovano a convivere.<sup>69</sup>

Montaigne ha un rapporto molto complesso con l'Ariosto, caratterizzato da sentimenti contrastanti e da alcune scelte che rimangono delle zone d'ombra, non facili da interpretare, mentre è stato sicuramente un attore importante nella diffusione e circolazione di Tasso in Francia, avvenuta quasi contemporaneamente all'uscita delle edizioni italiane. È infatti uno dei suoi massimi promotori: introduce l'opera tra i suoi amici di Bordeaux, e molto probabilmente trasmette il testo italiano dell'*Aminta* al suo amico Pierre de Brach che lo traduce e lo pubblica

---

<sup>67</sup> J. Balsamo, *Qual l'alto Aegeo... »: Montaigne et l'essai des poètes italiens*, in «Italiq», 11, 2008, p. 113.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Si rinvia al paragrafo 2.1 *Il carattere visuale e morale dell'Orlando furioso: l'Ariosto «pittore» e «filosofo» nel dibattito letterario del XVI secolo*.



insieme con un'imitazione dell'Ariosto, l'*Olympe*, presso Millanges nel 1584.<sup>70</sup> Il filosofo gioca un ruolo importante anche per la circolazione della *Gerusalemme Liberata*, che comincia a girare attraverso l'edizione italiana sin dal 1581, lo stesso anno in cui esce in Italia, e poi le traduzioni di Vigenère e di Jean de Vignau (entrambe pubblicate nel 1595) non fanno che accrescere e confermare una fama e un successo del poeta già radicati in Francia.

In seguito al suo viaggio in Italia del 1580-1581, Montaigne inserisce immediatamente, nella seconda edizione degli *Essais* (Bordeaux, Millanges, 1582), dei versi estratti dalla *Gerusalemme* e dall'*Aminta* e parla di Tasso come del poeta «le plus iudicieux, le plus delicat, le plus formé a l'air de ceste bien antique, naïfve & pure poisie, qu'autre poète Italien aie iamais esté»<sup>71</sup>. Daniela Boccasini ci fa notare, però, che «cet éloge, décerné au passage dans un contexte où il n'était pas vraiment question de poésie, se faisait au moyen d'une périphrase qui éclipsait à jamais de la page le nom du poète ainsi célébré». Ci ricorda, inoltre, che nel 1588 Montaigne corregge la frase riferita a Tasso attenuandola: «plus iudicieux, l'un des ingenieux & plus formés [...]».<sup>72</sup>

Nell'esemplare di Bordeaux e nell'edizione del 1595 viene corretta la formulazione che si trova all'inizio della frase dell'edizione del 1588, forse un errore di stampa: «[lun des] plus iudicieux, ~~l'un des~~ ingenieux & plus formés à l'air de cette antique, & pure poisie, qu'autre poète Italienaye de long temps esté».<sup>73</sup>

Il peana riservato a Tasso non si ripete per Ariosto: l'*Orlando furioso*, che segue l'esempio di Ovidio, viene messo a confronto con l'*Eneide* e ne esce perdente. Tasso, invece, incarna il nuovo poeta moderno, ossequente ai principi che governano l'epica classica, degno erede di Virgilio:

---

<sup>70</sup> P. de Brach, *Imitations de Pierre de Brach: Aminte, fable bocagere prise de l'italien, plus l'Olympe, imitation de l'Arioste*, Bordeaux, Millanges, 1584. Cfr. C. Cavallini, «Estrange amour, qui n'as point ta pareille!»: Pierre de Brach et la traduction de l'Aminte du Tasse, in «Italiq», 13, 2010, pp. 105-124.

<sup>71</sup> M. de Montaigne, *Les Essais*, Bordeaux, Millanges, 1582, p. 495, in Bibliothèque municipale classée de Périgueux, PZ 1408, edizione anastatica in Bibliothèque numérique de Périgueux.

<sup>72</sup> D. Boccasini, *Voletter et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, p. 141. La citazione riportata è nell'edizione del 1588: è stato consultato M. de Montaigne, *Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588, f. 205v, in Bibliothèque nationale de France, Rés. Z-1113.

<sup>73</sup> Id., *Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588, f. 205v, in Bibliothèque municipale de Bordeaux, S 1238 Rés. C. Ho agito io sul testo con criteri conservativi, distinguendo soltanto tra *u* e *v*, secondo l'uso moderno. La correzione è stata riportata tra parentesi quadre ([ ]); è stato consultato anche M. de Montaigne, *Reproduction en phototypie de l'Exemplaire avec notes manuscrites marginales des Essais de Montaigne appartenant à la ville de Bordeaux publiée avec une introduction par M. Fortunat Strowski*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1912, Livre deuxième, pl. 428 (f. 205v). Riporto la stessa frase secondo l'edizione scelta, che ha tenuto conto delle versioni del 1580, del 1582, del 1588, delle aggiunte manoscritte dell'Exemplaire de Bordeaux, dei passaggi manoscritti tagliati dal rilegatore dell'exemplaire de Bordeaux, ma restituiti nell'edizione del 1595, M. de Montaigne, *Essais, présentation, établissement du texte, appareil critique et notes par André Tournon*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1998, vol. II, XII, *Apologie de Raimond Sebond*, p. 255: «l'un des plus judicieux, ingénieux et plus formé à l'air de cette antique et pure poésie».

Celui-là on le voit aller à tire d'aile, d'un vol haut et ferme, suivant toujours sa pointe cettui-ci voleter et sauteler de conte en conte, comme de branche en branche ne se fiant à ses ailes que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force lui faille.<sup>74</sup>

Fondare un'analisi del rapporto Montaigne-Ariosto solo su queste parole sarebbe riduttivo: la relazione tra i due autori assume connotati, sfumature diverse a seconda se consideriamo il Montaigne lettore o il Montaigne scrittore e a seconda delle varie fasi del pensiero dell'autore francese. Il legame con Ariosto si instaura, infatti, sin dalla sua giovane età, forse persino dalla sua infanzia, e cambia, si evolve, si arricchisce nel corso degli anni, mentre quello con Tasso inizia in una fase ben diversa della vita di Montaigne, quella dell'età adulta, in cui lo scrittore francese ha una diversa maturità culturale. La complessità di questi due diversi rapporti è svelata appieno dal suo viaggio in Italia, che segna un punto di svolta nella relazione con Tasso, ma che ci lascia intuire anche una profonda ammirazione nei confronti di Ariosto: Montaigne, infatti, passando per Ferrara, il 16 novembre 1580, non può non rendere omaggio alle spoglie di Ariosto, recandosi nella Chiesa di San Benedetto dove vede la sua effigie.<sup>75</sup> Annota quindi anche la data di morte dell'Ariosto, presente nell'epitaffio di Agostino Mosti (che aveva fatto costruire la tomba di Ariosto):

Nous vîmes en une église l'effigie de l'Arioste, un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres ; il mourut âgé de cinquante neuf ans, le 6 de Juin 1533.<sup>76</sup>

È importante proprio il fatto che questo evento entri a far parte del suo *Journal*, mentre, in maniera inaspettata, non troviamo nessun accenno all'incontro che dice di aver avuto lo stesso giorno con Tasso. La "censura" di un avvenimento che dovrebbe, invece, essere di una certa rilevanza per Montaigne, sarebbe dovuta, secondo Balsamo, a ragioni non letterarie ma politiche e una conferma potrebbe venirci dalla presenza del segretario di Montaigne al colloquio con il duca Alfonso II: «Loin d'avoir à cacher le sort fait au poète, la cour de Ferrare

---

<sup>74</sup> Id, *Essais*, a cura di A. Tournon, Paris, Imprimerie nationale, 1998, II, XXXV, p. 131, edizione da cui si citerà da qui in avanti.

<sup>75</sup> Il monumento, eretto nel Seicento, secondo il progetto di Giovanni Battista Aleotti, non quello modesto visto da Montaigne, verrà poi trasferito nella sala della Biblioteca oggi ariosteana.

<sup>76</sup> M. de Montaigne, *Journal de Voyage de Montaigne*, édition présentée, établie et annotée par F. Rigolot, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, Première partie, V, p. 75.

en effet pouvait chercher au contraire à mettre en évidence sa folie, qui ôtait toute vraisemblance aux accusations qu'il portait contre le duc». <sup>77</sup>

Questa esperienza, che non compare nel *Journal*, è però negli *Essais*, traccia che prova fino a che punto Montaigne possa essere stato colpito dall'incontro dal punto di vista umano. In questo passaggio l'aspetto politico è lasciato da parte a favore di riflessioni che concernono la filosofia, l'esistenza umana:

J'eus plus de dépit encore que de compassion, de le voir à Ferrare en si piteux état, survivant à soi-même, méconnaissant et soi et ses ouvrages, lesquels sans son su, et toutefois à sa vue, on a mis en lumière incorrigés et informes. Voulez-vous un homme sain, le voulez-vous réglé et en ferme et sûre posture, affublez-le de ténèbres, d'oisiveté et de pesanteur. Il nous faut abêtir pour nous assagir et nous éblouir pour nous guider. <sup>78</sup>

La lettura delle opere di Ariosto è sicuramente precedente alla lettura delle opere di Tasso, che si era procurato durante o dopo il suo soggiorno a Roma. <sup>79</sup> Se le *Metamorfosi* di Ovidio, primo libro di lettura in latino, ha iniziato Montaigne a questa lingua, l'*Orlando furioso*, secondo un parallelismo che lo stesso Montaigne crea e ripropone costantemente nella sua opera (che si contrappone all'altro parallelismo Virgilio-Tasso), è un libro capitale nell'apprendimento dell'italiano in maniera «joyeuse et salutaire», <sup>80</sup> favorita da quella che Boccasini chiama «"errance" narrative», <sup>81</sup> caratteristica comune alle *Metamorfosi* e alla stessa scrittura di Montaigne:

C'est l'indiligent lecteur qui perd mon sujet, non pas moi: il s'en trouvera toujours en un coin quelque mot qui ne laisse pas d'être bastant quoiqu'il soit serré. J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades. C'est un art, comme dit Platon, légère, volage, démoniacle. Et vais au change indiscretement et tumultuairement. Mon style et mon esprit vont vagabondant de même. Il faut avoir un peu de folie, qui ne veut avoir plus de sottise, disent et les préceptes de nos maîtres et encore plus leurs exemples. <sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> J. Balsamo, *Montaigne et le "saut" du Tasse*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 54, 4, 2001, p. 391.

<sup>78</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, XII, p. 256.

<sup>79</sup> Per le opere di Tasso possedute da Montaigne cfr. J. Balsamo, *Montaigne et le "saut" du Tasse*, cit. e D. Boccasini, *Voletier et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, cit., p. 141.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> M. de Montaigne, *Essais*, III, IX, p. 323.

Secondo la studiosa «le fait de pouvoir établir un parallèle entre le goût pour Ovide et celui pour l'Arioste est à mon sens une preuve de la cohérence de la poétique montaignienne, qui répond aux textes des modernes de façon analogue à ceux des anciens». <sup>83</sup> Come prova delle sue convinzioni, riporta, infatti, le parole di Montaigne in cui emerge ancora una volta un'analogia tra la struttura delle *Metamorfosi* di Ovidio e dell'opera di Ariosto:

Et qui en voudrait bâtir un corps entier et s'entretenant, il ne faudrait qu'il fournît du sien que la liaison, comme la soudure d'un autre métal et pourrait entasser par ce moyen force véritables événements de toutes sortes, les disposant et diversifiant selon que la beauté de l'ouvrage le requerrait, à peu près comme Ovide a cousu et rapiécé sa *Métamorphose* < ou comme Arioste a rangé en une suite, ce > de ce grand nombre de fables diverses. <sup>84</sup>

L'*Orlando furioso* non è quindi solo una lettura importante che avvia Montaigne all'apprendimento della lingua italiana, ma è una lettura che lascia un segno profondo nel filosofo e che entra, infatti, a far parte degli *Essais*: troviamo citazioni dell'opera ariostesca sin dalla prima edizione degli *Essais* e se è vero, da una parte, che non troviamo nuove citazioni nelle altre edizioni (una citazione viene anzi eliminata, ma probabilmente solo per ragioni interne), dall'altra dobbiamo considerare che un "allongail de la couche /c/" presenta un riferimento fondamentale a Bradamante e ad Angelica. Non è tanto interessante il fatto che Montaigne abbia richiamato le figure di due personaggi dell'opera di Ariosto, ma che le abbia riutilizzate rivestendole di un preciso significato simbolico-morale e che siano inserite in un contesto di condanna di Paride, a cui vengono ascritte delle importanti responsabilità etiche e storiche, delle scelte dagli effetti nefasti e irreversibili. <sup>85</sup>

Nel capitolo «De l'institution des enfants» Montaigne contrappone Bradamante, assimilata a Pallade Atena, simbolo della saggezza, «d'une beauté naive, active, genereuse», ad Angelica, assimilata a Venere, simbolo «d'une beauté molle, affettée, delicate, artificielle». La scelta di Bradamante e di Pallade Atena, che si contrappone a quella di Angelica e Venere, è la scelta che porterà il giovane, educato secondo questa filosofia, a superare tutti gli errori che l'umanità ha continuato a perpetrare a partire da quell'"errore-peccato originale" commesso da Paride, che aveva preferito Afrodite/Venere a Pallade Atena/Minerva. L'opposizione

---

<sup>83</sup> D. Boccassini, *Volter et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, cit., p. 144n.

<sup>84</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, XXXV, p. 657. La parte tra <> è presente dall'edizione del 1580 a quella del 1588; è assente, quindi, in quella del 1595.

<sup>85</sup> D. Boccassini, *Volter et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, cit., p. 156.

Bradamante-Angelica diviene fondamentale, proprio perché inserita in un contesto in cui viene impartita una nuova lezione, «pour en faire le prototype de cette philosophie»,<sup>86</sup> di cui era stato detto che «on a grand tort de la *peindre* inaccessible aux enfants, et d'un visage renfrogné, sourcilleux et terrible: Qui me l'a masquée de ce faux visage pâle et hideux? Il n'est rien plus gai, plus gaillard, plus enjoué, et à peu que je ne die *folâtre*»:<sup>87</sup>

/c/ Mon gouverneur, qui connaît devoir remplir la volonté de son disciple autant ou plus d'affection que de révérence envers < la vertu, lui saura dire que les poètes suivent les humeurs communes · et lui faire toucher au doigt que les dieux ont mis plutôt la sueur aux avenues des cabinets de Vénus que de Pallas. Et quand il commencera de se sentir, lui présentant Bradamante ou Angelique pour maîtresse à jouir - et d'une beauté naïve, active, généreuse, non hommasse mais virile, au prix d'une beauté molle, affêttée, délicate, artificielle : l'une > travestie en garçon, coiffée d'un morion luisant · l'autre vêtue en garce, coiffée d'un attiffet emperlé - il jugera mâle son amour même, s'il choisit < tout > diversement à cet effeminé pasteur de Phrygie. Il lui fera cette nouvelle leçon, que le prix et hauteur de la vraie vertu est en la facilité, utilité et plaisir de son exercice, si éloigné de difficulté que les enfants y peuvent comme les hommes, les simples comme les subtils.<sup>88</sup>

Anche Jean Balsamo sottolinea l'importanza della presenza delle eroine del *Furioso* in quanto servono a illustrare il fascino di un'idea virile della virtù:

Montaigne introduisit dans un autre chapitre une claire allusion à des personnages de l'Arioste, en créant un paragone, à vrai dire assez confus entre Bradamante et Angélique, afin d'illustrer les séductions d'une conception virile de la vertu. Cet exemple fait apparaître le soin avec lequel, jusque dans ses ultimes corrections, Montaigne cherchait à assurer par un système d'échos et de renvois, la cohérence de son livre; il confirme aussi qu'il ne cessait d'avoir présente à l'esprit cette poésie italienne qu'il n'avait cessé d'aimer ou du moins qu'il ne cessait de se représenter les héroïnes de l'Arioste, alors même qu'il prétendait que sa «vieille ame poissante ne se laisse plus chatouiller non seulement à l'Arioste, mais encore au bon Ovide».<sup>89</sup>

Questo passo, come sottolineato dallo studioso, è anche una conferma del ruolo della poesia di Ariosto in Montaigne, una poesia che ha percorso tutta la sua vita, e ritorna persino nelle sue ultime correzioni: forse il riferimento ad Ariosto non è sufficiente per certificare l'amore immutato del filosofo per l'autore italiano, ma un elemento resta certo, il fatto che

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>87</sup> M. de Montaigne, *Essais*, I, XXVI, p. 276. Il corsivo è mio, a sottolineare l'importanza che assume la scelta successiva di Montaigne, l'uso delle eroine di Ariosto per una "pittura" della filosofia accessibile.

<sup>88</sup> *Ivi*, I, XXVI, p. 278.

<sup>89</sup> J. Balsamo, *Qual l'alto Aegeo... »: Montaigne et l'essai des poètes italiens*, cit., pp. 117-118.

Montaigne non avesse smesso di tenere in considerazione le eroine dell'opera ariostesca per servirsene a scopo didattico-morale: nonostante avesse dichiarato di non riuscire ad apprezzare più Ariosto, il poeta italiano continuava ad essere una risorsa importante per le sue riflessioni etiche ed epistemologiche: «Je dirai encore ceci, ou hardiment, ou témérairement, que cette vieille ame pesante ne se laisse plus chatouiller non seulement à l'Arioste, mais encore au bon Ovide: sa facilité et ses inventions, qui m'ont ravi autrefois, à peine m'entretiennent-elles à cette heure».<sup>90</sup>

La frase da cui emerge ancora una volta il parallelismo Ariosto-Ovidio, ci porterebbe a distinguere un Montaigne lettore che si avvicina ad Ariosto in maniera diversa a seconda delle diverse fasi della sua vita e un Montaigne scrittore, che può continuare ad apprezzare l'opera ariostesca, nonostante i suoi gusti di lettore abbiano preso altre direzioni. È lo stesso filosofo a lasciare un alone di dubbio attorno a questa frase: ci tiene, infatti, a sottolineare che non sa se mostri coraggio o audacia nel pronunciare quelle parole.

Il peso importante che ha questa aggiunta ci porterebbe, inoltre, a escludere che la soppressione di una citazione dell'Ariosto (non più presente, quindi, nell'edizione del 1595) sia motivata da un cambiamento d'opinione di Montaigne nei confronti del poeta. Vediamo allora quale potrebbe essere la ragione per la quale il filosofo sceglie di eliminare dei versi di Ariosto nel capitolo «De la ressemblances des enfans aux pères», che hanno, tra l'altro, un ruolo morale fondamentale in quanto servono a *rappresentare* il dolore. Montaigne contrappone la filosofia alla poesia e rifiuta certe pretese della filosofia stoica di celare il dolore fisico e apprezza, al contrario, la poesia che non teme di descrivere i suoi eroi in lacrime, che è un segno di magnanimità che, in questo modo, si rende propriamente *visibile*. Per spiegare questa idea di poesia, cita l'esempio di Ruggiero, ma effettivamente il dolore del personaggio è più un dolore morale, e non fisico e verosimilmente potrebbe essere stata questa la ragione alla base della scelta di Montaigne, sempre ligio al rispetto di una coerenza interna che altrimenti sarebbe venuta meno:

apparences vaines et externes? comme si elle dressait les hommes aux  
actes d'une comédie: ou comme s'il était en sa juridiction, d'empêcher  
les mouvements et altérations que nous sommes naturellement  
contraints de recevoir: qu'elle empêche donc Socrate de rougir  
d'affection ou de  
honte, de cligner les yeux à la menace d'un coup, de trembler et de  
suer aux secousses de la fièvre! la peinture de la Poésie, qui est libre et  
volontaire, n'ose priver [A – de] des larmes mêmes, les personnes  
qu'elle veut se représenter accomplies et parfaites,

---

<sup>90</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, X, p. 127.

*e se n'afflige tanto*  
*Che si morde le man, morde le labbia,*  
*Sparge le guancie di continuo pianto:*  
elle devrait laisser cette charge à ceux qui font profession de régler nos  
maintiens et nos mines: qu'elle s'arrête à gouverner [...].<sup>91</sup>

Montaigne, quindi, sceglie come rappresentante di eroe magnanimo proprio quel Ruggiero dell'*Orlando furioso*, la cui grandezza d'animo si vede anche attraverso la sua espressione di dolore e cita Ariosto proprio dopo aver parlato di pittura della poesia. La scelta non è casuale: la parola di Ariosto, infatti, con la sua efficacia espressiva, si presta benissimo alla visualizzazione, alla rappresentazione visuale, a farsi pittura, a "trasformare" in immagine un sentimento, un gesto, in questo caso un'espressione di dolore.

Un altro personaggio che per Montaigne è un modello di eroe, *exemplum* della rettitudine morale è Orlando. Nel capitolo «De la gloire» inserisce una citazione dell'*Orlando furioso* (XI, 81), riferita al grande eroe ariostesco:

Credo ch'el resto di quel verno, cose  
Facesse degne di tenerne conto,  
ma fur sin'a quel tempo si nascose  
che non e colpa mia s'or non le conto,  
perche Orlando a far opre virtuose  
piu ch'a narrarle poi sempre era pronto,  
ne mai fu alcun de li suoi fatti espresso  
se non quando ebbe i testimoni appresso.<sup>92</sup>

Un Orlando che agisce per virtù e che non sente il bisogno di vantare le sue valorose imprese: «/a/ C'est ne pas pour la montre que notre âme doit jouer son rôle, c'est chez nous, au dedans, où nuls yeux ne donnent, que les nôtres». <sup>93</sup> È valoroso per natura, la sua virtù è pura, è un uomo saggio (o meglio, ancora saggio), cosciente dell'importanza di assolvere il proprio dovere, la guerra, e dell'esistenza di una ricompensa che esula dall'ostentazione delle prodezze compiute:

Il faut aller à la guerre pour son devoir, et en attendre cette récompense  
qui ne peut faillir à toutes belles actions, pour occultes qu'elles soient,  
non pas même aux vertueuses pensées, c'est le contentement qu'une  
conscience bien réglée reçoit en soit, de bien faire. Il faut être vaillant  
pour soi-même, et pour l'avantage que c'est d'avoir son courage logé  
en une assiette ferme et assurée contre les assauts de la fortune.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Ivi*, II, XXXVII, pp. 674-675n.

<sup>92</sup> *Ivi*, II, XVI, p. 467.

<sup>93</sup> *Ivi*, II, XVI, p. 468.

<sup>94</sup> *Ivi*, II, XVI, p. 467.

Bisogna agire per l'onore della virtù stessa e non per profitto o vantaggio personale, ma, anche in caso di giudizio, bisogna valutare chi giudica. Si tende, infatti, a lasciare questo arduo compito alla «voix de la commune et de la tourbe, mère d'ignorance, d'injustice et d'incostance. Est-ce raison, faire dépendre la vie d'un sage du jugement des fols?». <sup>95</sup> Montaigne problematizza il concetto di fama, svelando la sua relatività, in quanto dipendente dall'affidabilità morale di chi emette il giudizio. Facendo dialogare le categorie di saggezza e follia, mette in discussione quella di gloria. Interessante che venga insinuato questo dubbio sulla validità di un giudizio (in quanto espresso da folli) sulla vita di un saggio dopo aver menzionato, proprio poche frasi prima, l'eroe pazzo per eccellenza, Orlando. L'eroe ariostesco qui si attaglia bene al modello di saggio che non ha bisogno del giudizio della folle moltitudine, ma tutto sarà sovvertito, pochi canti dopo, con l'arrivo del veleno dell'amore-gelosia che assaporerà la natura del valoroso guerriero.

Un eccezionale strumento di analisi sarebbe avere l'esemplare dell'*Orlando furioso* (ma anche della *Gerusalemme Liberata*) posseduto da Montaigne, ma non è stato ancora ritrovato. <sup>96</sup> Concetta Cavallini avanza l'ipotesi di un legame tra l'*Orlando furioso* di La Boétie e quello di Montaigne:

La Boétie, par exemple, traduisit pour sa femme Marguerite de Carle le chant XXXII du *Roland furieux*. Il devait donc posséder un exemplaire italien sur lequel il fit sa traduction. Est-il possible que Montaigne, légataire d'une partie de la librairie de son ami après sa mort, ait hérité de cet exemplaire? Il faudrait étudier la traduction de La Boétie pour découvrir quelle édition du *Roland furieux* il possédait. <sup>97</sup>

Un'altra supposizione avanzata è, invece, legata a Pierre Eyquem che probabilmente aveva portato con sé nel 1528, un'edizione italiana dell'opera ariostesca. L'interesse di Pierre Eyquem non ci stupisce dato che sappiamo che aveva una conoscenza, seppur rudimentale, del latino e, in quanto gentiluomo e uomo d'armi, aveva appreso l'italiano e lo spagnolo.

Un dato che quindi resta certo è che Montaigne ha letto l'*Orlando furioso* prima del suo viaggio in Italia, prima del 1580 (edizione degli *Essais* in cui sono presenti citazioni dal poema ariostesco) e che aveva una profonda e intima conoscenza dell'opera. Quest'ultima continua a

---

<sup>95</sup> *Ivi*, II, XVI, p. 468.

<sup>96</sup> Cfr. G. de Botton, F. Pottière-Sperry, *À la recherche de la librairie de Montaigne*, in «Bulletin du bibliophile», 1997, pp. 254-297 e MONLOE: MONtaigne à L'Œuvre, Programme ANR CORPUS 2012 (ANR-12-CORP-0003-01): <https://montaigne.univ-tours.fr/>

<sup>97</sup> C. Cavallini, *L'Arioste, le Tasse, Montaigne. Carrefours historiques et littéraires*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 160n.



interessarlo per tutta la vita in quanto vi percepisce una forza morale importante, caratteristica di alcuni dei personaggi più famosi dell'opera, resa visualizzabile grazie alla "pittoricità" delle parole di Ariosto. L'autore italiano è poi fonte imprescindibile di importanti riflessioni filosofiche ed epistemologiche. Sicuramente dietro la presa di coscienza del relativismo, della parzialità di ogni forma di conoscenza ci sono Ovidio e il suo corrispettivo moderno, Ariosto. Montaigne intratteneva con i grandi autori classici e il loro degno successore Tasso, un rapporto di ammirazione e distacco al contempo, in quanto consapevole della loro natura quasi sacra, divina, inafferrabile delle loro opere:

/a/ J'ai toujours une idée dans l'âme, et certaine image trouble, qui me présente, comme en songe, une meilleur forme que celle que j'ai mise en besogne, mais je ne la puis saisir et exploiter, et cette idée même n'est que du moyen étage. Ce que j'argumente par là, que les productions de ces riches et grandes âmes du temps passé sont bien loin au-delà de l'extrême étendue de mon imagination et souhait. Leurs écrits ne me satisfont pas seulement et me remplissent, mais ils m'étonnent et transissent d'admiration. Je juge leur beauté, je la vois sinon jusques au bout, au moins si avant qu'il m'est impossible d'y aspirer.<sup>98</sup>

È da qui che probabilmente si apre una nuova prospettiva per il filosofo francese, una nuova strada di concepire e pensare l'esistenza, e la conoscenza, che si nutre di eredità ovidiane e ariostesche, come ha opportunamente sottolineato Boccassini:

Il fut dès lors question pour Montaigne d'arriver à ouvrir, peut-être même à contrecœur, une perspective existentielle neuve, pétrie de mémoires anciennes, ariostesques et ovidiennes notamment : une perspective fondée sur la conscience de la relativité infinie, de la transitivité constante et de la partialité, aussi troublée que troublante, de toute forme de connaissance.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, XVII, p. 488.

<sup>99</sup> D. Boccassini, *Voletar et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, cit., p. 145.

## Conclusioni

Questo percorso sulla ricezione dell'*Orlando furioso* tra Cinquecento e primo Seicento ha cercato di perseguire l'obiettivo di incrociare due domini di studio, quello della letteratura delle immagini e quello della trattatistica morale, della filosofia morale, indagando la visualizzazione del *Furioso*, orientata in senso morale.

Le analisi portate avanti hanno avuto come obiettivo la ricerca di elementi morali in quelli visuali che hanno contribuito alla diffusione del poema ariostesco in Italia e in Francia e il loro effetto sulla sua circolazione. Studiare il *Furioso* attraverso una lente particolare, gli occhi del lettore, adottare la prospettiva del destinatario, dell'operazione di presa di possesso del testo, nel mio caso attraverso forme «visualizzate» e «moralizzate», da parte del lettore che lo interiorizza in maniera differente, a seconda ad esempio del contesto culturale, apre nuovi scenari di ricerca, come sottolinea Lina Bolzoni, il cui lavoro ha costituito un punto di riferimento essenziale.<sup>1</sup>

La scelta è stata quella, quindi, di dedicarsi allo studio di alcuni elementi paratestuali, come le illustrazioni o le allegorie pensate per dare una spiegazione morale al canto, che condizionano la ricezione del *Furioso*, considerandoli non come parti autonome, ma in comunicazione tra loro, dato che condividono innanzitutto lo stesso luogo, le magnifiche edizioni del Cinquecento, e spesso, come diverse voci polifoniche che si muovono secondo uno stesso disegno ritmico, anche lo stesso “programma” morale. Ed è grazie al volume di Gabriele Pedullà, *Ludovico Ariosto*, vera fonte d'ispirazione, che ho avuto l'idea di avvicinare e mettere in comunicazione la configurazione iconologica e paratestuale delle edizioni dell'*Orlando furioso* e di considerarle come “allegorie morali”, frutto di una determinata lettura del testo.

Il primo passo è stato quello di analizzare la tradizione iconografica del poema ariostesco nel Cinquecento, a partire dalla stessa impresa di Ariosto, in cui emerge già una prima testimonianza delle potenzialità di una parola che sa interagire con l'immagine, per poi passare alle prime vere illustrazioni del *Furioso*, da quelle non sistematiche a quelle che in maniera organica (sin dal 1530) hanno accompagnato poi le edizioni nel corso del secolo. Questa sorta di raccolta ha proprio l'intento di dimostrare e confermare la precocità della fortuna figurativa che caratterizza la storia della circolazione ampia e capillare dell'*Orlando*

---

<sup>1</sup> Nell'*Introduzione* a L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., p. 10, la studiosa si interroga giustamente su «[...] quali nuove frontiere si possano aprire se non ci lasciamo ingabbiare dalle strettoie disciplinari e se apriamo il nostro sguardo ai modi in cui il testo dell'Ariosto si è reso visibile, in forme diverse, agli occhi dei suoi lettori».

*furioso* e i molteplici fattori che vi concorrono. Non c'è soltanto una "naturale" conversione della parola in immagine, facilitata e quasi indotta dall'icasticità espressiva della scrittura ariostesca, ma anche una coscienza della grande forza che hanno le immagini, del loro potere di attrarre il lettore e di aiutarlo nella memorizzazione del poema. Questa possibilità delle immagini può essere sfruttata per "incanalare" la ricezione in una direzione morale. Ricostruire un canto in immagine può significare anche ricostruirlo in senso morale: si può agire in maniera più sottile sulle dimensioni e sulla posizione (gli episodi di dimensioni ridotte e posti in secondo piano avranno un impatto minore sul lettore), o in maniera più decisa, selezionando solo gli episodi ritenuti degni di essere rappresentati, arrivando persino a censurarne alcuni. C'è poi soprattutto la volontà, ad esempio da parte di Giolito e del suo collaboratore Dolce, di "vestire" il poema da classico, di renderlo "adeguato", consono ad entrare a far parte del canone, a renderlo un "classico" secondo la felice formulazione di Daniel Javitch. La pratica di illustrare il poema, l'attenzione alla sua veste editoriale rientrano tra i fattori che ne favoriscono il processo di "canonizzazione".

Un altro dato che emerge dallo studio dell'evoluzione delle immagini, che si fanno sempre più complesse, tanto da essere delle vere e proprie selve intricate che porterebbero allo smarrimento del lettore senza una bussola interpretativa (nel caso ad esempio delle edizioni Valgrisi e De Franceschi è una legge prospettica applicata con virtuosismo a governare il cronotopo della narrazione), è proprio lo sconvolgimento che in questi anni interessa il mondo dell'editoria. Le edizioni dell'*Orlando furioso* si fanno in un qualche modo testimoni di questi rivoluzionari cambiamenti che apporta l'avvento della stampa.

Con il passare del tempo tali edizioni diventano, infatti, sempre più ricche di elementi paratestuali, volti a favorire il processo di "canonizzazione": il testo infatti doveva essere un classico sia nel suo contenuto sia nella sua veste esterna ed è per questo che si accentuava il ruolo che aveva il *Furioso* come guida morale, "decalogo" quasi visivo delle azioni esemplari e di quelle biasimevoli, da rifuggire. Sono da considerarsi particolarmente significative alcune lettere dedicatorie in cui l'Ariosto "visuale" convive con l'Ariosto "morale": nella lettera al Delfino di Francia, Enrico di Valois, dell'edizione Giolito 1542, l'editore fa emergere proprio la capacità di Ariosto di dipingere, di far vedere quasi concretamente le buone e le cattive azioni, e ancora nella lettera proemiale dell'edizione Valvassori 1553, viene sottolineata questa abilità che ha l'autore, addirittura considerato superiore a un filosofo, di far apparire «innanzi à gli occhi» (l'antico «ante oculos ponere») le illustri virtù e i vizi puniti e castigati.

Quest'attenzione alla forza etica, di ammaestramento è evidente nel tentativo di creare una sorta di "aura morale" attorno al poema, invigorendolo, irrobustendolo con un ricco

paratesto. Diverse edizioni propongono differenti programmi allegorico-morali: quello di Dolce dell'edizione Giolito 1542, ad esempio, è attraversato da un'etica di corte, dove protagonista è Ruggiero, designato per un percorso che è tutto mondano; oppure quello di Valvassori dell'edizione Valvassori 1553, da una morale tutta cristiana. Le allegorie di Dolce hanno una base filosofica molto meno solida, molto più fragile rispetto a quelle di Valvassori e si concentrano sul percorso di Ruggiero, le cui azioni, finalizzate a ricomporre il ritratto di perfetto cortigiano in un contesto di corte, sono però effettivamente possibili in quanto il cavaliere è un "prescelto", eletto della grazia divina.

Le più complesse questioni filosofiche che interessano, invece, le allegorie di Valvassori, riposano sul modello offerto dalla *Spositione* di Fornari. Qui Ruggiero è il rappresentante della cristianità e la sua relazione con altri personaggi è occasione anche per discutere di importanti tematiche di interesse filosofico, come ad esempio la distinzione tra vita attiva e vita contemplativa. Si è scelto di ritornare su questi programmi allegorici, incentrati non a caso sulla figura del capostipite della dinastia estense, non solo perché indispensabili per meglio comprendere come si è costruita la fama di un "Ariosto morale" nel Cinquecento, ma soprattutto perché in essi si coglie la complessità della costruzione di un *Orlando furioso* "moralizzato" secondo prospettive e fini morali diversi.

È stata posta poi attenzione alle ottave d'argomento che, per quanto riguarda il discorso morale, potrebbero sembrare molto meno interessanti rispetto alle allegorie. Sicuramente sono più neutre e meno radicali di queste, ma agiscono comunque in maniera importante sulla ricezione, in virtù del principio selettivo applicato agli episodi del canto o grazie addirittura all'omissione di alcuni di questi. Le ottave, insomma, non forniscono semplicemente una prima linea guida preparatoria al canto, che permette al lettore poi di orientarsi bene e di non perdersi tra le varie e numerose storie raccontate, ma assumono anche una funzione mnemonica, che ha un risvolto a livello morale: il lettore non viene semplicemente favorito nella memorizzazione, ma viene indotto a memorizzare solo gli episodi scelti e ritenuti "moralmente utili". È necessario poi tener conto delle ottave in relazione agli altri elementi paratestuali: questi brevi riassunti del canto di solito tendono a contenere molti più episodi rispetto a quelli delle allegorie, che rispettano un principio di scelta più rigoroso. A volte, quindi, sembrano quasi pensate per essere al servizio delle allegorie: dopo aver avuto un'idea generale di tutto (o quasi tutto) quello che accadrà nel canto, il lettore può concentrarsi, attraverso lo strumento delle allegorie, sui significati allegorico-morali che vanno al di là del senso letterale. Il lettore che ha tra le mani una di queste edizioni del Cinquecento, dunque, avrà sotto gli occhi non solo il testo

di Ariosto, ma anche la storia fatta immagine e le sue interpretazioni morali, nella duplice veste, più narrativa, delle ottave, e prettamente simbolica delle allegorie.

Avendo constatato l'importanza che riveste la stretta relazione che si viene a creare tra allegorie, ottave d'argomento e illustrazioni, ci si è concentrati poi sul concetto di «vizio dipinto», esempio perfetto di connubio tra elemento visuale e morale, così da studiare e analizzare i meccanismi che entrano in gioco nell'interazione tra queste varie componenti. Si tratta, infatti, di un esempio perfetto di fusione tra elemento visuale e morale, in quanto il vizio viene rappresentato in forma visiva nelle illustrazioni e poi interpretato in senso morale nelle allegorie o in alcuni commenti come le *Bellezze del Furioso* di Toscanella o *La spositione* di Fornari.

Le edizioni così concepite, con illustrazioni, ottave, allegorie e altri elementi paratestuali si rivelano essere in sostanza la traduzione di un bisogno di legittimazione anche morale. Una tale *mise en page* dell'*Orlando furioso* risponde, in realtà, a esigenze culturali e morali del tempo, il cui riflesso emerge chiaramente nei trattati di arte e di retorica del Cinquecento. L'*Orlando furioso* ha un ruolo preminente, soprattutto in contrapposizione con la *Gerusalemme Liberata*, nella *querelle* letteraria che interessa la seconda metà del secolo, quando i principi della *Poetica* aristotelica, sono stati ormai ben integrati. Come noto, tra le maggiori accuse mosse al poema ariostesco c'era proprio la non fedeltà ai dettami di Aristotele. In questo acre scontro i neoaristotelici si scagliavano contro il *Furioso* in quanto non conforme alle regole dell'epica classica e i modernisti puntavano a difendere il rapporto senza soluzione di continuità con i classici dell'antichità, o miravano a difendere questa non-classicità come segno della modernità dell'opera ariostesca, appartenente al nuovo genere del romanzo cavalleresco. L'aspetto che più ha attirato la nostra attenzione in questo dibattito è il legame imposto tra classicità e morale. Un'opera, per entrare a far parte del canone, doveva rispondere anche a dei criteri morali e l'allegorizzazione-addomesticamento dei passaggi dell'opera ariostesca ritenuti problematici, in quanto promotori di una morale ambigua, grazie appunto anche all'inserimento degli elementi paratestuali di cui abbiamo parlato, ne favoriva il processo.

In tale direzione, la convalida della tensione alla canonizzazione in senso classico e morale del poema si è rivelata nel costante accostamento dell'opera, soprattutto a partire dagli anni '60 del Cinquecento, alle *Metamorfosi* di Ovidio. Questo parallelismo, usato con fini legittimatori, ma per motivi opposti, per dimostrare tesi contrapposte, vale a dire l'aderenza o la distanza dell'*Orlando furioso* dal paradigma aristotelico, avviene a più livelli e sicuramente non a senso unico: non è solo Ariosto ad essere paragonato e assimilato a Ovidio, ma anche il contrario. Le traduzioni delle *Metamorfosi* di Dolce (non a caso autore delle allegorie

dell'*Orlando furioso* dell'edizione Giolito) e dell'Anguillara, che rendono l'opera ovidiana molto vicina a quella ariostesca, alimentano questa relazione diretta tra le due opere, confermata e ribadita sempre con più frequenza. Quella che era una "somiglianza" legata alla varietà e alla complessità dell'intreccio e alla mescolanza di registri alti e bassi, si traduce in una vicinanza anche materiale, nella trasformazione delle *Metamorfosi* in una sorta di poema cavalleresco (attraverso ad esempio la scelta di Dolce di convertire gli esametri non rimati di Ovidio in ottave o di dividere l'opera in canti), alla maniera ariostesca (il formato e la composizione tipografica, infatti, delle *Trasformazioni* del 1553 sono molto vicini a quelle del *Furioso* in quarto, pubblicato da Giolito negli anni '50). La sovrapposizione si fa ancora più concreta quando ritroviamo i due poemi affiancati, parte di una stessa operazione editoriale, come abbiamo potuto constatare nell'edizione della prima metà del Seicento (l'assenza del frontespizio non permette di fornire una data precisa) da noi rinvenuta nella Bibliothèque Stanislas, la biblioteca municipale di Nancy, dove accanto alla traduzione francese delle *Metamorfosi* di Ovidio è presente anche la traduzione in prosa francese realizzata da Nicolas Renouard del primo canto dell'*Orlando furioso*. Proprio tale edizione convalida quanto abbiamo appena esposto: se la critica ha già sottolineato le radici profonde delle relazioni editoriali *Orlando furioso-Metamorfosi*, giocata sul filo della classicità e del carattere morale delle due opere, la complessità delle diverse scelte editoriali è ben lontana dall'essere stata ancora completamente esplorata.

La lettura e l'analisi dei trattati di poetica e retorica del Cinquecento hanno confermato le ipotesi da noi avanzate fin dall'inizio del lavoro sulla fama di un Ariosto visuale e morale: di Ariosto vengono sottolineate in tali trattati due anime, quella del pittore di parole e quella del moralista. Rilevante è stato scoprire quanto questa caratteristica abbia contribuito a garantire il successo dell'opera e come questo successo fosse nell'aria già prima della seconda metà del Cinquecento, quindi prima che il *Furioso* entrasse nel dibattito letterario: in Dolce (già nell'*Apologia contro i detrattori dell'Ariosto* e poi nel *Discorso sopra il Furioso*), ad esempio, Ariosto viene considerato sia un pittore che un "filosofo".

Particolarmente interessante è stato studiare casi in cui queste due anime si fondono. In molti trattati viene infatti delineato il ritratto di un Ariosto pittore e moralista, immagine peraltro anche finalizzata a difendere il poeta proprio dall'accusa di aver introdotto episodi di dubbia morale nella propria opera. Già fra i contemporanei vi era in sostanza coscienza della sua straordinaria abilità a rendere in forma visiva le storie ed è forse anche per questo che c'era una certa facilità a descrivere, pensare e ripensare il poema come un qualcosa di visualizzabile, come un edificio in cui collocare le sue tante storie e i suoi tanti personaggi. Oltre alla

testimonianza di Dolce abbiamo ricordato anche quella dei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, in cui Giovan Battista Giraldi Cinzio rivendica l'importanza di un messaggio "seducente" a livello visivo, per trasmettere messaggi esemplari. È proprio Ariosto, in quanto poeta e non filosofo, ad essere maestro in quest'arte.

Anche Pigna, nei suoi *Romanzi*, aveva sottolineato l'utilità dell'efficacia visiva della scrittura ariostesca. Nel difendere il poema dall'accusa della presenza di numerose digressioni, fa notare che le descrizioni puntuali, esatte, precise di Ariosto, che favoriscono la partecipazione del lettore che sembra quasi assistere al concretizzarsi delle parole, rispondono allo scopo didattico del *miscere utile dulci* che consente al poeta di *docere delectando*.

Continuando a studiare il *Furioso* seguendo la prospettiva della ricezione, adottando lo sguardo del lettore, si è scelto di verificare il riuso di Ariosto da parte di un grande poeta, filosofo e teologo italiano, Tommaso Campanella. Lo spunto ci è stato offerto dal fatto che anche quest'ultimo apprezza Ariosto perché capace di ornare il poema "colorandolo" con descrizioni dettagliate ed efficaci, per l'espressività dei suoi racconti che permettono al lettore di vedere e vivere queste rappresentazioni di vizi e virtù, ma anche, e soprattutto, per l'attenzione che Campanella porta ai contenuti morali del *Furioso* (anche se ci sono dei passaggi del poema ariostesco che Campanella disapprova, come quello di Rinaldo che si mostra contrario alla legge che vuole castigare gli amanti). L'Ariosto che stima e ammira Campanella è un Ariosto morale, la cui favola è intrisa di significati allegorico-morali: significativo, ad esempio, l'episodio di Ruggiero nel ventre della balena (all'interno dei *Cinque Canti*) che Campanella, grazie alla sua interpretazione, influenzata dalla filosofia sensistica di Telesio, e che instaura anche un legame con l'episodio di Giona, quindi con il testo vero per eccellenza, la Bibbia, trasforma in «immagine di verità».<sup>2</sup>

La seconda "lettura di Ariosto" su cui ci si è concentrati è quella fornita da un altro grande filosofo, ma di un contesto diverso, Montaigne, che ha avuto un rapporto problematico con Ariosto, non di facile interpretazione. Un fatto però rimane certo: Ariosto ha un'importanza capitale negli *Essais* in quanto i personaggi del poema continuano a ripresentarsi-rappresentarsi nella sua mente, a lungo nel tempo, come testimoniano le ultime correzioni. Il filosofo francese è cosciente, infatti, della grande forza di rappresentazione di alcuni eroi o eroine del *Furioso* tanto che utilizza, investendolo di un preciso significato morale, il paragone tra Angelica e Bradamante per illustrare un'idea virile di virtù, Ruggiero per rendere visibile l'idea di dolore, Orlando come rappresentante visivo dell'integrità e dell'onestà. Un altro importante elemento

---

<sup>2</sup> L. Bolzoni, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, cit., p. 56.

rintracciato è il fatto che Ariosto venga da Montaigne affiancato costantemente a Ovidio nella caratteristica di quella che si potrebbe definire, prendendo in considerazione le parole del filosofo sulla tessitura della narrazione di Ovidio e Ariosto,<sup>3</sup> una “narrazione errante”, che Montaigne, dice prediligere.<sup>4</sup> Dobbiamo, inoltre, considerare l’importanza rivestita da Ovidio e Ariosto sulle riflessioni filosofiche ed epistemologiche di Montaigne: alla radice della sua presa di coscienza del relativismo di ogni forma di conoscenza ci sono sicuramente l’eredità ovidiana e quella ariostesca.

Queste ultime constatazioni hanno confermato l’idea che la fama di un Ariosto “visivo” e “morale” non riguarda esclusivamente l’Italia. Si è deciso allora di verificare quale Ariosto venisse letto e proposto in Francia nel Cinquecento, ricostruendo la storia della circolazione e diffusione dell’*Orlando furioso* fuori dai confini della patria di origine. Primo dato fondamentale che attesta non solo una precoce fortuna francese dell’*Orlando furioso*, ma di un *Furioso* già moralizzato e parzialmente visualizzato, sono le caratteristiche della prima traduzione francese nel 1543-44, che si basa per il testo sull’edizione del 1532, ma che prende in riferimento il modello giolitino per le allegorie e per l’illustrazione riferita al canto I. È stata ripercorsa poi la storia del *Furioso* in Francia attraverso l’analisi delle edizioni non solo delle traduzioni francesi ma anche delle pubblicazioni in lingua originale, e delle traduzioni in castigliano realizzate a Lione per dimostrare l’importanza dell’influenza sulla ricezione estera di modelli italiani moralizzati e visualizzati, come quello dell’edizione Giolito. In questo breve percorso, altro risultato di qualche rilievo è stato il poter constatare due tipi di ricezione francese del *Furioso*: una legata al poema nella sua interezza e una basata sulla diffusione di singole storie, circolanti in modo autonomo, quasi fossero oramai indipendenti dal poema. Questa doppia diffusione è interessante anche per quanto riguarda il discorso morale: ad esempio la novella del canto XXVIII dell’*Orlando furioso*, legata al tema dell’infedeltà delle donne, una storia che era stata esclusa dalle illustrazioni delle principali edizioni italiane del *Furioso*, ha avuto poi molto successo nella sua “versione autonoma” francese, come storia che circolava separatamente rispetto all’intera opera. È stata scelta proprio questa novella in quanto si tratta di un episodio del *Furioso* la cui “immoralità” non ne ha ostacolato affatto la diffusione: soprattutto dopo l’imitazione di un altro grande scrittore come La Fontaine, la storia diviene,

---

<sup>3</sup> M. de Montaigne, *Essais*, II, XXXV, p. 657: «Et qui en voudrait bâtir un corps entier et s’entretenant, il ne faudroit qu’il fournît du sien que la liaison, comme la soudure d’un autre métal . et pourrait entasser par ce moyen force véritables événements de toutes sortes, les disposant et diversifiant selon que la beauté de l’ouvrage le requerrait, à peu près comme Ovide a cousu et rapiécé sa Métamorphose < ou comme Arioste a rangé en une suite, ce > de ce grand nombre de fables diverses».

<sup>4</sup> *Ivi*, III, IX, p. 323: «J’aime l’allure poétique, à sauts et à gambades. [...] Mon style et mon esprit vont vagabondant de même».



anzi, così nota, da essere svestita delle sue origini straniere per poter quasi acquisire la “nazionalità” francese.

Un altro aspetto delle traduzioni francesi ha attirato inoltre, seppur rapidamente, la nostra attenzione. Se tradurre significa anche interpretare, è il traduttore a decidere quale Ariosto debba essere letto dal suo pubblico. Prendendo in considerazione alcune traduzioni del canto V del *Furioso*, abbiamo notato che l'intervento moralizzante dell'Ariosto, già presente quindi nel testo dell'autore, non viene sempre conservato. In questo caso è il traduttore a indirizzare l'interpretazione morale del canto e a proporre una storia neutra, depotenziandone gli spunti morali.

Queste indagini sulla ricezione francese sono un primo confronto con una materia che è molto ricca e che presenta ancora varie zone d'ombra. Se nei primi due capitoli abbiamo scelto di concentrare la nostra analisi sugli elementi morali dei paratesti delle edizioni italiane dell'*Orlando furioso* e abbiamo cercato di far emergere i caratteri intrinsecamente visivi e morali della scrittura del poema, al centro delle riflessioni, dalla metà del Cinquecento agli inizi del Seicento, di editori, trattatisti e di due illustri lettori *savants*, il terzo capitolo ha l'ambizione di offrire spunti di lavoro che possono ancora dare sviluppi interessanti, soprattutto in chiave comparata. Come del resto anche alcune delle linee di ricerca messe in campo in questa tesi di dottorato che non possono che considerarsi punti di partenza più che di arrivo per analisi future.

## Bibliografia

Opere di Ludovico Ariosto:

*Orlando furioso*:

- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto novamente ristampato et con molta diligentia da lui corretto*, Venezia, Francesco di Alessandro Bindoni et Mapheo Pasini, 1530, (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Ferr.V.5466).
- Id., *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese nuovamente da lui proprio corretto e d'altri canti nuovi ampliato con gratie e privilegi*, Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, 1532 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Ferr.IV.4086).
- Id., *Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese, di nuovo ristampato, e istoriato [...]*, Venezia, Niccolò d'Aristotile detto Zoppino, 1536, in Ctl (Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria), orlandofurioso.org.
- Id., *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, in Ctl (Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria), orlandofurioso.org.
- Id., *Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure [...]*, Venezia, Giolito 1544 (Biblioteca Angelica di Roma, RR.6.24).
- Id., *Orlando furioso*, Firenze, Benedetto Giunti 1544 (Biblioteca Angelica di Roma, Rari I.4.12).
- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, in Ctl (Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria), orlandofurioso.org.
- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1556, in Ctl (Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria), orlandofurioso.org.
- Id., *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto, con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara, et con le allegorie di M. Giosepe Horologio*, in Vinegia per Gio. Varisco, e compagni, 1563, (Bibliothèque nationale de France, Yd-390).

- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1565 (Biblioteca Augusta di Perugia, I-G-1580).
- Id., *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto con cinque nuovi canti del medesimo. Ornato di figure, et con queste aggiuntioni [...]*, Venezia, Valvassori, 1566 (Biblioteca Augusta di Perugia, I-G-1216; Biblioteca Angelica di Roma, SS.6.58).
- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1568 (Biblioteca Augusta di Perugia, I-H-1619).
- Id., *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di m. Lodovico Dolce*, in Venetia, appresso Domenico, et Gio. Battista Guerra e fratelli, 1568 (Biblioteca Angelica di Roma, 4.61).
- Id., *Orlando furioso, revisto et ristampato, sopra le correzioni di Ieronimo Ruscelli. Con l'aggiunta de i cinque canti nuovi*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1570 (esemplare Biblioteca Angelica di Roma, Z.XLIX.21). Su Gallica è consultabile Rouillé 1570, in Bibliothèque municipale de Lyon, FC114, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37303875p>
- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1572 (Biblioteca Augusta di Perugia, I-G-902).
- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, eredi di Valgrisi, 1580 (Biblioteca Augusta di Perugia, I-F-235; Biblioteca Angelica di Roma, Z.XLVI.8).
- Id., *Orlando furioso. Con gli argomenti in ottava rima di Lodouico Dolce, et con le allegorie a ciascun canto di Thomaso Porcacchi*, Venezia, Orazio Gobbi, 1580 (Biblioteca Angelica di Roma, RR.3.30).
- Id., *Orlando furioso [...] Con gli argomenti in ottava rima di Lodovico Dolce, et con le allegorie a ciascun canto di Tomaso Porcacchi*, Venezia, Polo, 1583 (Biblioteca Angelica di Roma, Z.XXI.17).
- Id., *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, Venezia, Francesco De Franceschi e compagni 1584 (Biblioteca Angelica di Roma, RR.7.7; Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Cappon.III.90).
- Id., *Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto, nuovamente ristampato, con le annotationi, gli avertimenti, et le dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli [...]*, Venezia, Angelieri, 1585 (Biblioteca Angelica di Roma, Z.XXXIX.35).

- Id., *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato [...]*, Venezia, Valgrisi, 1587 (Biblioteca Angelica di Roma, Z.XVII.3)
- Id., *Orlando furioso [...] Con gli argomenti in ottava rima di Lodouico Dolce [...] Di nuouo aggiuntoui li cinque canti*, Eredi di Deuchino, 1588 (Biblioteca Augusta di Perugia, II-N-30).
- Id., *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto secondo l'edizione del 1532 con commento di Pietro Papini, Firenze, Sansoni editore, 1916.
- Id., *Orlando furioso*, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 67-724
- Id., *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, con commento di Emilio Bigi, Milano, Rizzoli (Bur-Classici ADI), 2012.
- Id., *Orlando Furioso*, a cura di Corrado Bologna, illustrazioni Mimmo Paladino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

Traduzioni in francese dell'*Orlando furioso*:

- Arioste L., *Roland furieux composé premierement en ryme Thuscane... traduit en prose Françoise [...]*, Lyon, Chez Sulpice Sabon, Pour Iehan Thellusson, 1544 (Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd-41).
- Id., *Le premier volume de Roland furieux... mys en rime Françoise par Jean Fornier [...] Avec les arguments au commencement de chacun chant... et avec les Allegories des chants à la fin d'un chacun*, Paris, Michel de Vascosan, 1555. (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-BL-2600). Consultabile anche su Gallica <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300269419>
- Id., *L'Arioste francoes de Iean de Boessieres de Montferrand an Avvernie. Avec les argumans, et allegories, sur chacun chant*, Lyon, de l'imprimerie de Thibaud Ancelin, 1580 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 15806.11.B.66).
- Id., *Le divin Arioste ou Roland le furieux, Traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble La suite de ceste histoire continuee jusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'Autheur Le tout enrichi de figures et dedié à La grande Marie de Medicis Reine de France et de Navar*, A Paris, Chez Robert Foüet, 1644 (Bibliothèque Stanislas, Bibliothèque municipale de Nancy, 266 496).

- Id., *Roland Furieux. Poème héroïque traduit par Augustin Joseph du Paysm et illustré par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1879 (Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Smith Lesouëf R-6551).
- Id., *Roland furieux*, édition bilingue, introd., trad. et notes de André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 4 voll., 1998-2002.

*Cinque Canti:*

- Ariosto Ludovico, *Cinque Canti*, in Id., *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 1962, vol. II, pp. 1653-1818.
- Id., *Cinque canti*, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009 e 2011, pp. 873-947.

Altre opere di Ludovico Ariosto:

- Id., *Carmina*, in Id., *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989.
- Id., *Lirica latina*, in Id., *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Id., *Rime*, in Id., *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989.
- Id., *Satire*, in Id., *Opere*, vol. III, *Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Mario Santoro, Torino, UTET, 1989, pp. 347-445.

Opere di autori vari:

- Alciato Andrea, *Il Libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, pp. 459-464.
- Alighieri Dante, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Chiavacci Leonardo, Milano, Mondadori, 1991.
- Aretino Pietro, *Lettere*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Fondazione Pietro Bembo, voll. I-II, 1995-1998.
- Ariosto Orazio, *Risposte d'Orazio Ariosto. Ad alcuni luoghi del dialogo dell'epica poesia del signor Camillo Pellegrino; ne' i quali si riprendeva l'Orlando Furioso*

dell'*Ariosto*, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 1319-1330.

- Baruffaldi Girolamo, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1844, vol. I.
- Baruffaldi iunior Girolamo, *Vita di M. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi giuniore, bibliotecario pubblico, e segretario perpetuo dell'Accademia ariosteia*, Ferrara, pe' Soci Bianchi e Negri stamp. del Seminario, 1807.
- Boiardo Matteo Maria, *L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani; introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Id., *Pastorale e carte di Triumpho*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea-Centro Studi Matteo Maria Boiardo, 2015.
- Bottari Giovanni, Rosso Antonio Martini e Tommaso Bonaventuri (a cura di), *Raccolta di prose fiorentine dallo Smarrito accademico della Crusca*, Parte quarta, Volume quarto, di Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1743.
- Borghini Vincenzo, *Selva di notizie*, in Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, vol. I, pp. 611-673.
- Bouillon Jean de, *Histoire de Joconde, traduite et imitée de l'Arioste*, in Id., *Les œuvres de feu Monsieur de Bouillon*, Paris, Ch. De Sercy, 1663, pp. 1-29 (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 8-BL-9202, consultabile su Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30140962d>).
- Calcagnini Celio, *Equitatio*, in *Opera aliquot*, Basilea, 1544, pp. 558-590 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 37. 40.D.16).
- Id., *Equitatio*, in Curti Elisa (a cura di), *Una cavalcata con Ariosto. L'Equitatio di Celio Calcagnini*, Ferrara, Ferrara Arte, 2016.
- Caburacci Francesco, *Trattato dove si dimostra il vero, et novo modo di fare le Imprese, Con un breve discorso in difesa dell'Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Bologna, Giovanni Rossi, 1580 (Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, XIV f.20 3).
- Camillo Giulio, *L'idea del teatro*, a cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991.
- Campanella Tommaso, *Commentaria/Commenti*, in Id., *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 666-889.
- Id., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di Filiberto Walter Lupi, introduzione di Gianfranco Abate, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2003.

- Id., *La città del sole e Scelta d'alcune poesie filosofiche*, a cura di Adriano Seroni, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Id., *La città del sole*, in Luigi Firpo (a cura di), *Scritti scelti di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, Torino, Utet, 1968<sup>2</sup>, pp. 405-464.
- Id., *La città del sole*, in Id., *La città del sole e questione quarta sull'ottima repubblica*, a cura di Germana Ernst, Milano, Bur, 1995, pp. 45-94.
- Id., *La città del sole*, in Germana Ernst, *Tommaso Campanella*, con Introduzione di Nicola Badaloni, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, pp. 843-876.
- Id., *Le Poesie*, a cura di Francesco Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.
- Id., *Lettere*, a cura di Germana Ernst su materiali preparatori inediti di Luigi Firpo, con la collaborazione di Laura Salvetti Firpo e Matteo Salvetti, Firenze, Olschki, 2010.
- Id., *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia* (T. Campanella, *Parte quarta della Filosofia razionale di Tommaso Campanella dell'Ordine dei Predicatori, cioè libro della Poetica secondo i proprii principii*), in Id., *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, vol. I, *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 906-1219.
- Id., *Ordinis Praedicatorum Rationalis Philosophiae Pars quarta videlicet: Poëticorum Liber unus iuxta propria principia* (T. Campanella, *Parte quarta della Filosofia razionale di Tommaso Campanella dell'Ordine dei Predicatori, cioè libro della Poetica secondo i proprii principii*), in Id., *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 457-663.
- Id., *Poetica italiana*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, vol. I, *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 317-430.
- Id., *Poetica italiana*, in Id., *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 335-456.
- Id., *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, in Id., *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 99-333.
- Castelvetro Ludovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, 1570 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6. 6.E.45).
- Castiglione Baldassarre, *Il libro del cortegiano*, a cura di Bruno Maier, Utet, Torino, 1973.
- Id., *Il Libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016: vol. I

*La prima edizione*, vol. II *Il manoscritto di tipografia*, vol. III *L'autore (e i suoi copisti), l'editor, il tipografo*.

- Contile Luca, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese: con le particolari de gli academici Affidati et con le interpretationi et croniche*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1574 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6. 30.O.23).
- Dolce Ludovico, *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia* (1535), in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 953-961.
- Id., *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), in Paola Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960, vol. I, pp. 141-206.
- Id., *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565), Lanciano, Carabba editore, 1913.
- Id., *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (1565), in Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, vol. II, pp. 2210-2227.
- Id., *Discorso sopra il Furioso* (in L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto, corretto e dichiarato da m. Lodovico Dolce, con gli argomenti di Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, Varisco, 1568), in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 1207-1210.
- Id., *Le transformationi di m. Lodovico Dolce*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1553 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6. 7.K.2).
- Id., *Le transformationi di m. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate [...]*, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1558 (Bibliothèque nationale de France, RES P-YD-106).
- Id., *Osservationi nella volgar lingua di M. Lodovico Dolce divise in quattro libri*, in Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari e fratelli, 1550 (Bibliothèque nationale de France, X-9616).
- Fanti Sigismondo, *Trattato di scrittura: Theorica et pratica de modo scribendi* (Venezia 1514), a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli, nota al testo di Piero Lucchi, Roma, Salerno, 2013.
- Fornari Simone, *Della espositione sopra l'Orlando furioso. Parte seconda*, appresso Lorenzo Torrentino, 1550 (Bibliothèque nationale de France, RES-YD-847).



- Id., *La spositione sopra l'Orlando furioso, parte seconda*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1550 (Bibliothèque nationale de France, RES-YD-846).
- Fournival Richard de, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiaire*, Édition bilingue, Publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Foscolo Ugo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, in Id., *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria*, raccolti e ordinati da Francesco Silvio Orlandini e da Enrico Mayer, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. I, pp. 135-224.
- Id., *Viaggio sentimentale di Yorick. Notizia intorno a Didimo Chierico*, in Id., *Opere*, II, *Prose e saggi*, edizione diretta da Franco Gavazzeni, con la collaborazione di Gianfranca Lavezzi, Elena Lombardi e Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 213-353.
- Galilei Galileo, *Considerazioni al Tasso*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 489-635.
- Giraldi Cinzio Giovan Battista, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Messina, Sicania, 1996.
- Id., *Discorso dei romanzi*, a cura di Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio, Enrico Musacchio, Bologna, Millennium, 1999.
- Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. i 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.
- Id., *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- Guarini Giovan Battista, *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese In difesa del Pastorfido, Contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia. Al Sereniss. Prencipe il Signor Don Vincenzio Gonzaga*, in Firenze, Per Filippo Giunti, 1593 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 36. 12.D.11).
- *Il Fisiologo*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1990.
- Iovii Paulus, *Dialogo dell'imprese militari e amorose (1555)*, in Id., *Opera*, to. IX, a cura di Ernesto Travi, Mariagrazia Penco, Roma, Libreria dello Stato, 1984.
- La Bruyère Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*, édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999.
- La Fontaine Jean de, *Joconde*, in Id., *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, pp. 7-20.

- Id., *Joconde*, in Id., *Contes et Nouvelles en vers*, in Id., *Œuvres complètes, Fables, contes et nouvelles*, vol I, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1991, pp. 559-571.
- Latini Brunetto, *Li livres dou Tresor*, a cura di Spurgeon Baldwin et Paul Barrette, Tempe (États-Unis), Arizona center for Medieval and Renaissance studies, 2003.
- Magnus Albertus, *De animalibus libri XXVI, nach der Cölner Urschrift. Mit unterstützung der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, der Görres-gesellschaft und der Rheinischen Gesellschaft für Wissenschaftliche Forschung*, Münster: Aschendorff, 1920, o si può consultare su BEIC (Biblioteca europea di informazione e cultura).
- Malatesta Giuseppe, *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso*, dialogo; in Verona, Sebastiano delle Donne, 1589 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 6.16.G.17 o anche in edizione anastatica: Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, SALA FARN. 41. A 17 - 0001).
- Minturno Antonio, *L' arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, et ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere [...] Con le postille del dottor Valvassori [...]*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1564 (Biblioteca Augusta di Perugia, ANT II 101).
- Montaigne Michel de, *Journal de Voyage de Montaigne*, édition présentée, établie et annotée par François Rigolot, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Id., *Les Essais*, Bordeaux, Millanges, 1582 (Bibliothèque municipale classée de Périgueux, PZ 1408, edizione anastatica in Bibliothèque numérique de Périgueux).
- Id., *Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588 (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Rés. Z-1113, edizione anastatica in Bibliothèque nationale de France, Gallica; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36582170n>).
- Id., *Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588 (Bibliothèque municipale de Bordeaux, S 1238 Rés. C, edizione anastatica in Bibliothèque nationale de France, Gallica). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11718168>.
- Id., *Reproduction en phototypie de l'Exemplaire avec notes manuscrites marginales des Essais de Montaigne appartenant à la ville de Bordeaux publiée avec une introduction par M. Fortunat Strowski*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1912, voll. I-III.
- Id., *Essais*, a cura di André Tournon, Paris, Imprimerie nationale, 1998, voll. I-III.

- Ovidius Naso Publius, *La métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, J. de Tournes, 1557 (Bibliothèque nationale de France, Rés. p. Yc 1270).
- Id., *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, [...] Di nuovo dal proprio autore rivedute, et corrette; con le annotationi di m. Giosepe Horologgi*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1563 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Var. A). 14. 2.C.20).
- Id., *Les métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise [...] avec XV discours contenant les explications morales des fables. Ensemble quelques epistres traduites d'Ovide et de divers autres traictez].Le Jugement de Paris. Discours sur les Metamorphoses d'Ovide, dans lesquels le secret des fables est compris [...] [etc.]*, Paris, Veuve Guillemot, [16--] (Bibliothèque Stanislas – Bibliothèque municipale de Nancy: Rés. 453).
- Patrizi Francesco, *Parere di Francesco Patrizi. In difesa di Lodovico Ariosto*, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 1281-1290.
- Pellegrino Camillo, *Il Carrafa, o vero delle epica poesia* (1584), in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, vol. III, pp. 307-344.
- Petrarca Francesco, *Le familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco; traduzione e cura di Ugo Dotti; collaborazione di Felicita Audisio, Torino, Aragno, 2004-2009.
- Id., *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008.
- Id., *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Mursia, 1988.
- Id., *Les Triomphe*s, traduction rouennaise anonyme, avec le commentaire de Bernardo Lapini, 1500-1505 (Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 594, anche in Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856>).
- Id., *Les Triomphe*s, avec traduction et commentaire de Bernardo Illicinio, XV<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 223, anche in edizione anastatica in Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009546t>).
- Id., *Les Triomphe*s, traduits par Symon Bourgoyn, 1501-1600 (Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 12423, anche in edizione anastatica in Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000791x>).

- Id., *Les Triomphes*, avec commentaires de Bernard Glicino, traduits en français, (Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Français 22541, anche in edizione anastatica in Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10721352n>).
- Pigna Giovan Battista, *I Romanzi*, a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.
- Poliziano Angelo, *Stanze*, in Id., *Stanze; Orfeo; Rime*; introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti Editore, 2004.
- Porcacchi Tommaso, *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi; forma, ordine, et pompa, di sepulture, e di esequie, di consecrationi antiche et d'altro, descritti in dialogo da Thomaso Porchacchi da Castiglione Aretino. Con le figure in Rame di Girolamo Porro Padovano*, Venise, Simon Galignani de Karera, 1574, Bnf, RES-G-1445.
- Id., *L'isole piu famose del mondo, descritte dall'autore e intagliate da Girolamo Porro*, Venetia, Simon Galignani e Girolamo Porro, 1572 (Bibliothèque nationale de France, RES M-G-9, anche in Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58789f>).
- Rinaldi Giovanni, *Il mostruosissimo mostro, di Giovanni de' Rinaldi diviso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori nel secondo si tratta dell'herbe, et fiori*, nella stamperia di Iacomo Turlini, 1619 (Biblioteca nazionale di Roma. 34. 4.A.10.1).
- Robortello Francesco, *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia (1548)*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 493-537.
- Rodríguez de Montalvo Garcia, *Le premier livre de Amadis de Gaule, qui traicte de maintes adventures d'armes & d'amours, qu'eurent plusieurs chevaliers & dames, tant du royaume de la Grand Bretaigne, que d'aultres pays. Traduit nouvellement d'espagnol en francoys par le seigneur des Essars, Nicolas de Herberay, Nouvellement imprimé à Paris par Denys Janot libraire & imprimeur, demourant en la rue neufve Nostre Dame à l'enseigne Sainct Jehan Baptiste, contre Sainte Geneviefve des Ardens*, 1540 (Bibliothèque nationale de France, Département Réserve des livres rares, RES-Y2-92, edizione anastatica in Gallica, [ark:/12148/cb36127661b](http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36127661b)).
- Ruscelli Girolamo, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di Antonella Iacono e Paolo Marini, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011.
- Id., *Lettere*, a cura di Chiara Gizzi e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2010.

- Id., *Tre Discorsi a M. Lodovico Dolce*, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia 1553, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011.
- Ripa Cesare, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.
- Salviati Leonardo, *In difesa di Ariosto*, 28 settembre 1582, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 1249-1252.
- Id., *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Anton Padovani, 1588.
- Strozzi Giovan Battista, *Dell'Unità della favola* (1599), in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. IV, pp. 333-344.
- Taillemont Claude de, *La Tricarite* (1556), édition établie, commentée et annotée par Doranne Fenoaltea [et al.]; avec la collaboration de Marie-Madeleine Fontaine et Marie Musset-Clavel; coordination: Gabriel-André Pérouse, Genève, Droz, 1989.
- Tasso Bernardo, *Lettera a M. Benedetto Varchi*, 6 marzo 1559, in Id., *Lettere*, ristampa anastatica dell'ed. Giolito 1560, a cura di A. Chemello, II, Bologna 2002, pp. 540-547; o in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. 1195-1197.
- Tasso Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Id., *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur, 2014.
- Id., *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2014.
- Id., *Il conte o vero de l'impresa* (1594), in Id., *Dialoghi*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901, vol. III, pp. 361-444.
- Id., *Il conte ovvero de l'impresa* (1594), a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice, 1993.
- Id., *Il conte ovvero de l'impresa*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, pp. 1109-1213.
- Id., *Il Malpiglio o vero della corte* (1583), in id., *Dialoghi*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901, pp. 1-21.
- Id., *Il Malpiglio ovvero de la corte*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, 1991, pp. 159-181.

- Id., *Il Malpiglio, ovvero, Della corte*, in Floriana Calitti (a cura di), *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, introduzione di Amedeo Quondam, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 1285-1307.
- Id., *Il Minturno, o vero de la Bellezza*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901, pp. 547-573.
- Id., *Il Minturno overo de la bellezza*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, pp. 983-1012.
- Id., *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda editore, 1995: lettera XLVIII a Scipione Gonzaga, pp. 456-468.
- Toscanella Orazio, *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto: scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti: con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto: del medesimo*, in Venetia, appresso Pietro de i Franceschi et nepoti, 1574 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, Stamp.Cappon.IV.795 1-2).
- Trissino Giovan Giorgio, *La poetica* (I-IV) (1529), in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 21-158.
- Id., *La quinta e la sesta divisione della poetica* (ca. 1549), in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, pp. 5-90.
- Verdizzotti Giovanni Maria, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di Giuseppe Venturini, "Scelta di curiosità letterarie", CCLXV, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.
- Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, [poi] S.P.E.S, 1966-1987, voll. I-VI.
- Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550), a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986.

Studi critici:

- AA. VV., *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*. Plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michael Tweedale; Londini, 2005.
- AA. VV., *Psalterium Iuxta Hebraeos Hieronymi*, edited with introduction and apparatus criticus by J. M. Harden, B.D., L.L.D., London, Society for promoting Christian knowledge, 1922.
- Abbondanza Roberto, *Alciato (Alciati) Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1960, vol. II, pp. 69-77.
- Acucella Cristina, «*Le perfettioni di un autor profano*». *Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del Furioso*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 55-73.
- Agnelli Giuseppe, Ravegnani Giuseppe, *Annali delle edizioni ariostee*, Pubblicati sotto il Patrocinio della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze del poeta, 2 voll., Bologna, N. Zanichelli, 1933.
- Alfano Giancarlo, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 31-57.
- Alhaique Pettinelli Rosanna, *Lo scambio della armi tra Amore e Morte: un tema ferrarese tra Quattro e Cinquecento*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125.
- Andreoli Ilaria, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, tesi di dottorato discussa il 17 marzo 2006. [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli\\_i#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli_i#p=0&a=top)
- Ead., *Tolomeo sotto Torchio. Due edizioni veneziane della Geographia*, in «*Charta Geographica*», 1, 2007, pp. 24-31.
- Ead., *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure ardonato»*. *L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, in Fabrizio-Costa Silvia (a cura di), *Autour du livre italien ancien en Normandie/Intorno al libro italiano antico in Normandia*, Bern, Berlin,

Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang («Leia, Liminaires-Passages interculturels», 19), 2011, pp. 41-131.

- Ead., *Girolamo Ruscelli nella bottega d'Erasmus*, in Marini Paolo, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 657-721.
- Ead. (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l'Orlando Furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («Leia, Liminaires-Passage interculturels», 26), 2013.
- Anselmi Gian Mario, *Gli universi paralleli della letteratura*, Roma, Carocci, 2003
- Anselmi Gian Mario e Guerra Marta (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.
- Arbizzoni Guido, *Un nodo di parole e di cose. Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno editrice, 2002.
- Id., *Images loquentes : emblemi imprese iconologie*, Rimini, Raffaelli editore, 2013.
- Arnaudo Marco, *Nano*, in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. II, pp. 1585-1586.
- Atzeni Giorgia, *Letteratura e immagini: le prime illustrazioni del Furioso*, in «Archeoarte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte», Ricerca e Confronti 2010, Atti, Cagliari, 1-5 marzo 2010, Supplemento 2012 al numero 1, pp. 725-734.
- Baetens Jan, *La bataille de l'image*, in «Semiotica», 67, 1-2, 1987, pp. 127-134.
- Bailarín Alessandro, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, I-II, 1994-1995.
- Id., *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, I-II, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, I-II, 2002 [2003]; III-IV, 2002 [2004], V-VI, 2007.
- Baldacchini Lorenzo, *Un editore "volgare": Niccolò d'Aristotele de Rossi, detto lo Zoppino (1503-1544)*, in *L'Europa del libro nell'Umanesimo*, Atti del XIV congresso internazionale, Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2004, pp. 233-244.
- Baldi Rita, *Giovan Battista Pigna: uno scrittore politico nella Ferrara del Cinquecento*, Genova, Ecig, 1983.
- Baldini Antonio, *Le malefatte dell'abate Gioachino*, in Id., *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, p. 141-149.



- Balmas Enea, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, in *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Padova, Antenore, 6, 1976, pp. 3-32, ripreso in E. Balmas, *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padova, Liviana, 1982, pp. 75-103.
- Balsamo Jean, *Montaigne et le "saut" du Tasse*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 54, 4, 2001, pp. 389-407.
- Id., *L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 11-26.
- Id., *L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française*, in Gérard Defaux (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, pp. 211-229.
- Id., *Qual l'alto Aegeo... »: Montaigne et l'essai des poètes italiens*, «Italique», 11, 2008, pp. 109-129.
- Id., *L'amorevolezza verso le cose Italiane. Le livre italien à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2015.
- Bandera Sandrina e Tanzi Marco (a cura di), *I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del ducato di Milano alle corti della valle del Po*, Milano, Skira, 2013.
- Bardou Henri, *Sur les «Images ou tableaux de platte peinture» de Blaise de Vigenère*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 55, 1, 1977, pp. 106-121.
- Barlusconi Giovanna, *L'Orlando furioso poema dello spazio*, in Enzo Noe Girardi (a cura di), *Studi sull'Ariosto*, Milano, Vita e pensiero, 1973, pp. 39-130.
- Batassa Ilaria, *Note su Prospero Viani: la biografia e il periodo Leopardiano*, in «Oblio», 2, 6-7, pp. 10-28. <http://www.progettoblio.com/files/B6-7.pdf>
- Beer Marina, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Belpoliti Marco, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- Benassi Alessandro, *Gli inserti efrastici del Furioso e la loro rappresentazione nelle illustrazioni dell'edizione Valgrisi (1556)*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 87-116.
- Benedetti Stefano, *Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. G. Cinzio*, in Roberto Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Roma,

Bulzoni, 1998, pp. 233-261.

- Benucci Elisabetta, Scapecchi Piero, Setti Raffaella e Truci Isabella (catalogo a cura di), *Galileo e l'universo dei suoi libri*, mostra a cura di Silvia Alessandri, Piero Scapecchi, Isabella Truci, Firenze, Vallecchi, 2008.
- Bertoni Giulio, *L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Editore Cav. Orlandini, 1919.
- Biblioteca Medicea Laurenziana, *Animali fantastici. La biblioteca in mostra*, catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1 aprile-15 luglio, 2 settembre-31 dicembre 2007, Firenze, Mandragora, 2007.
- Bigazzi Roberto, *Le novelle del Furioso*, in Emanuella Scarano e Donatella Diamanti (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 47-57.
- Bingen Nicole, *Philausone (1500-1660), Répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les Pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Droz, 1994.
- Bjaï Denis, *De l'Arioste au Tasse: les muses italiennes de Jean de Boyssières*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 171-185.
- Blanco Mercedes, *Giangiorgio Trissino, poète de l'empereur*, in «e-Spania» [Online], 13 juin 2012, consultato il 5 marzo 2017, <http://e-spania.revues.org/21182>.
- Boccasini Daniela, *Voletier et sauteler, ou aller à tire d'aïse? Présences du Tasse et de l'Arioste dans le tracé de l'écriture montaignienne*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 141-158.
- Bologna Corrado, *La macchina del Furioso. Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998.
- Bolzoni Lina, *La «Poetica» latina di T. Campanella*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 149, 1972, pp. 418-521.
- Ead., *Introduzione*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Utet, 1977, pp. 9-72.
- Ead., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984.
- Ead., «*Ut pictura poësis*» nel Cinquecento, in Graziano Arrighetti [et al.], *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, pp. 223-241.

- Ead., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Ead., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012.
- Ead., *Le Roland furieux et les théâtres de mémoire. Comment traduire le poème en une galerie d'images*, in Michel Paoli, Monica Preti-Hamard (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris, Musée du Louvre; Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 184-198.
- Ead. (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014.
- Bolzoni Lina, Girotto Carlo Alberto (a cura di), in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, *Il catalogo della mostra Donne cavalieri incanto follia, viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013.
- Bolzoni Lina, Pezzini Serena, Rizzarelli Giovanna (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010.
- Bondi Fabrizio, *Un caso ermeneutico tra filologia e geografia (OF, XLIII, 146, 5)*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 143-162.
- Id., *«In furore e matto». Rappresentazioni della follia nelle immagini del Furioso*, in Lina Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 69-108.
- Borsellino Nino, *Lettura dell'Orlando furioso*, Bulzoni, Roma, 1972.
- Botton Gilbert de, Pottée-Sperry Francis, *À la recherche de la librairie de Montaigne*, in «Bulletin du bibliophile», 2, 1997, pp. 254-297.
- Bragantini Renzo, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Brancati Francesco, *«In serpente scorza»: presenze serpentine nell'Orlando furioso*, in «Carte romanze», 4, 2, 2016, pp. 175-205.
- Britton Dennis Austin, *Becoming Christian. Race, Reformation, and Early Modern English Romance*, Fordham University Press, 2014.
- Brun Robert, *Le livre français illustré de la Renaissance. Etude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Picard, 1969.
- Bruscelli Riccardo, *«Romanzo» ed «epos» dall'Ariosto al Tasso*, in Marco Fantuzzi [et

al.] (a cura di), *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1987, pp. 53-69.

- Id., *Ariosto morale dal Furioso del '16 alle Satire*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 103-117.
- Id., *Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 37-54.
- Bryce Judith, *Gender and Myth in the Orlando furioso*, in «Italian Studies», 47, 1992, pp. 41-50.
- Bucchi Gabriele, *Lettura canto XIV*, in Gabriele Bucchi, Franco Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, pp. 361-383.
- Id., *Un poema cavalleresco "light": la Leandra in sesta rima di Pietro Durante*, in Johannes Bartuschat, Franca Strologo (a cura di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo, 2016.
- Cabani Maria Cristina, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- Ead., *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel Furioso*, in Emanuella Scarano e Donatella Diamanti (a cura di), *Riscrittura intertestualità transcodificazione. Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1991. Facoltà di lingue e letterature straniere)*, Pisa, Tipografia editoriale pisana, 1992, pp. 81-112.
- Ead., *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», 37, 3, 2008, pp. 13-42.
- Ead., *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale. Il caso Ariosto*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 11, 2010, pp. 9-19.
- Ead., *Intertestualità*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 153-176.
- Calitti Floriana, *Durante Pietro (Piero o Piero Antonio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, 1993, pp. 92-94.
- Ead., *La memoria aragonese delle lettere toscane*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 545-551.

- Ead., *Lessico della Corte (Accortezza-Prudenza sub vocem)*, in Ead. (a cura di), *L'arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, introduzione di Amedeo Quondam, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 185-186.
- Ead., *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Cariti, 2004.
- Ead., *Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*, in Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 300-309.
- Callegari Chiara, *Publius Ovidius Naso, Le trasformazioni di m. Lodouico Dolce, di nuouo ristampate e da lui corrette & in diuersi luoghi ampliate...*, in Venetia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel., 1553, scheda n. 12, in Pietro Gnan, Vincenzo Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca universitaria di Padova*, Padova, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca universitaria di Padova, 2009, pp. 88-91.
- Ead., *Le trasformazioni di Lodovico Dolce*, in «Nuova informazione bibliografica», 2, 2014, pp. 383-388.
- Ead., *Il Furioso nelle incisioni: da Tiziano alle stampe popolari*, in Lina Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 303-344.
- Calvino Italo, *La struttura dell'Orlando*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995 e 2002, pp. 69-78.
- Caneparo Federica, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Niccolò Zoppino nel 1530*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 165-172.
- Ead., *Ariosto valtellinese: entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte vive ancora»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 395-422.
- Ead., *Tra palazzi e ville, torri e grotte: cicli pittorici cinquecenteschi*, in Lina Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 345-394.
- Ead., «Di molte figure adornato». *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.
- Ead., «Dove incomincian l'istorie». *L'Orlando furioso, le arti e la definizione del*

*canone letterario*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina libraria, 2016, pp. 109-117.

- Capriotti Giuseppe, *Le "trasformazioni" di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona, Affinità elettive edizioni, 2013.
- Caretti Lanfranco, *Ariosto*, in *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1977 (1961), pp. 13-78.
- Carocci Anna, *Stampare in ottave. Il «Quinto libro delo Inamoramento de Orlando»*, in «Ecdotica», 12, 2015, pp. 7-29.
- Ead., *L'ottava rima illustrata*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso ADI, Napoli, 07-10 settembre 2016, in corso di stampa.
- Caracciolo Daniela, *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 233- 252.
- Ead., «*Legando un canto con l'altro con meravigliosa maestria*»: modalità figurative e dibattiti teorici fra norma e codificazione nel Furioso di Ruscelli, in Paolo Marini, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 521-570.
- Ead., «*Diverse pitture di vari maestri*». Logiche della rappresentazione tra mimesi testuale e invenzioni figurative, in Daniela Caracciolo, Massimiliano Rossi (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 15-38.
- Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013.
- Carpo Mario, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Genève, Droz, 1993.
- Carreri Giovanni, *Specchi d'amore e di guerra nel giardino di Armida: un conflitto di somiglianze*, in Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, 2 tomi, Firenze, Leo Olschki editore, 2011, pp. 229-242.
- Carta Paolo, *I fuoriusciti italiani e l'antimachiavellismo francese del '500*, in «Il Pensiero Politico», 36, 2003, pp. 213-238, pubblicato anche in francese con il titolo *Les exilés italiens et l'anti-machiavélisme français au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «Laboratoire italien.

Politique et société», 3, 2002, pp. 93-117.

- Casadei Alberto, *Panorama di studi ariosteschi*, in «Italianistica», 20, 1991, pp. 131-138.
- Id., *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Id., *Il «Pro Bono Malum» ariostesco e la Bibbia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 173, 1996, pp. 566-568; o in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 149-151, consultabile anche in Banca dati «Nuovo Rinascimento».  
<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/casadei/pro-bono.pdf>.
- Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Id., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Id., *Nota sulle tre redazioni*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 15-19.
- Cassiani Chiara, *I mostri nel Furioso del 1516: valenze simboliche e narrative*, in *Il «Furioso» del 1516 tra rottura e continuità. Le «Roland furieux» de 1516 entre rupture et continuité*, Atti del Congresso tenutosi dal 17 al 19 marzo a Toulouse, Université Toulouse – Jean Jaurès, in corso di stampa.
- Catelli Nicola, *«L'amorose reti»: le immagini dell'eros nelle edizioni cinquecentesche*, in Lina Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 109-140.
- Cavallini Concetta, *L'Arioste, le Tasse, Montaigne. Carrefours historiques et littéraires*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 159-169.
- Ead., *«Estrange amour, qui n'as point ta pareille!»: Pierre de Brach et la traduction de l'Aminte du Tasse*, in «Italique», 13, 2010, pp. 105-124.
- Cavicchi Camilla, *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*, in Gianni Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, atti del convegno internazionale di Alti studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, Ferrara, Istituto di Studi sul Rinascimento, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011, pp. 263-289.
- Celati Gianni, *Introduzione*, in Gabriele Pedullà (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma,

Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pp. III-XXIX.

- Ceserani Remo, *L'impresa della api e dei serpenti*, in «Modern language studies», 103, 1, 1988, pp. 172-186.
- Chatelain Marie-Claire, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.
- Chiari Moretto Wiel Maria Agnese, *Publius Ovidius Naso, Le metamorfosi di Ouidio ridotte da m. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima... Nuouamente di bellissime & vaghe figure adornate, & diligentemente corrette. Con l'annotationi di m. Giosepe Horologi, et con nuoue postille, & argomenti a ciascun libro, di m. Francesco Turchi, in Venetia: appresso Bernardo Giunti, 1592, scheda n. 19, in Pietro Gnan, Vincenzo Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca universitaria di Padova*, Padova, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca universitaria di Padova, 2009, n. 19, pp. 114-117.*
- Chiarini Marco, *Tasso, Tassi e un episodio della «Gerusalemme Liberata»*, in Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, 2 tomi, Firenze, Leo Olschki editore, 2011, pp. 225-227.
- Ciccuto Marcello, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990.
- Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.
- Id., *Ce qu'il reste de l'Arioste. Les «fables» du Roland furieux et la tradition figurée*, in Michel Paoli, Monica Preti-Hamard (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris, Musée du Louvre; Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 144-155.
- Cieri Via Claudia, *Dosso Dossi un pittore da interpretare*, in Stefano Valeri (a cura di), *Sul carro di Tespi*, Roma, Bagatto Libri, 2004, pp. 39-47.
- Ead., *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, in Claudia ieri Via, Piero Montani (a cura di), *Sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 305-344.
- Ead., *Nei Dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci, 2015.
- Ciliberto Michele, *Pensare per contrari: disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.



- Cioranescu Alexandre, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tomes I-II, Paris, Les presses modernes, 1938.
- Clements Robert John, *Picta poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Cogotti Marina, *I giardini del Furioso*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 97-107.
- Conte Floriana, *Ispirazione figurativa e lessico ecfrastrico nell'Orlando furioso*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia 9.1, 2004, pp. 139–165.
- Contini Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto (1937)*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.
- Corti Claudia, *Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento*, in «Lea», I, Roma, Carocci, 2014, pp. 84-99.
- Cooper Richard, *Le cercle di Lucantonio Ridolfi*, in M. Clément e J. Incardona (a cura di), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2008, pp. 29-50.
- Cosentino Paola, De Los Santos Lucie e Mattioda Enrico (a cura di), *Paroles d'exil: culture d'opposition et théorie politique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2014.
- Couton Georges, *Introduction*, in J. de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961, pp. I-XXXIX.
- Crimi Giuseppe, *Note sul mito dei giganti nella Firenze Cinquecentesca*, in Giuseppe Izzi, Luca Marcozzi e Concetta Ranieri (a cura di) *Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione*, Firenze, Franco Cesati editore, 2012, pp. 177-218.
- Crimi Giuseppe e Spila Cristiano (a cura di), *Nanerie del Rinascimento, La Nanea di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006.
- De Blasi Guido e Pedullà Gabriele, *Gli umanisti e il sistema delle dediche*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 407-420.
- Degl'Innocenti Luca, *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in

«Paragone», 84-85-86 (714-716-718), 2009, pp. 73-101.

- Id., «*Ex pictura poesis*»: *invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 299-316.
- Deputazione di storia patria per l'Umbria, *Bollettino della regia Deputazione di storia patria per l'Umbria*, Perugia, Unione tipografica cooperativa, 7, 1, 1901. Anche on line: <https://archive.org/stream/bollettinodeputa07depuuoft#page/254/mode/2up>
- Di Filippo Bareggi Claudia, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Dionisotti Carlo, *Amore e morte*, in «Italia Medievale e Umanistica», 1, 1958, pp. 419-426;
- Dorigatti Marco, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, atti del convegno internazionale di Alti studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
- Dorozslai Alexandre, *Les sources cartographiques et le Roland furieux: quelques hypothèses autour de l'«espace réel» chez l'Arioste*, in Alexandre Dorozslai, José Guidi, Marie-Françoise Piéjus, André Rochon (a cura di), *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris, CIRRI, vol. XIX, La Sorbonne Nouvelle 1991, pp. 11-46.
- Droz Théophile, *L'esprit gaulois dans la littérature française. Conférence faite au Rathhaus de Zurich le 15 janvier 1885*, Zurich, Librairie Meyer & Zeller, 1885.
- Ellero Maria Pia, *Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del Secondo Cinquecento*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 195-211.
- Ernst Germana, *Introduzione*, in Id., *La città del sole e questione quarta sull'ottima repubblica*, a cura di Germana Ernst, Milano, Bur, 1995, pp. 5-43.
- Ead., *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2004.
- Everson Jane E., *Lettore*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 199-224.

- Fabrizio-Costa Silvia (a cura di), *Autour du livre ancien en Normandie, Intorno al libro italiano antico in Normandia*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («Leia, Liminaires - Passages interculturels», 19), 2011.
- Fahy Conor, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 111-118.
- Farinella Vincenzo, *Venere sull'Eridano di Battista Dossi e Girolamo Carpi: un nuovo dipinto ariostesco per la delizia del Belvedere*, in Gianni Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, atti del convegno internazionale di Alti studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011, pp. 215-226.
- Id., *Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative*, in *Arti e poesia nella Ferrara rinascimentale*, in Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, 2 tomi, Firenze, Leo Olschki editore, 2011, pp. 203-215.
- Id., *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrece Borgia*, in Michel Paoli, Monica Preti-Hamard (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris, Musée du Louvre; Milano, Officina Libraria, 2012, pp. p. 92-118.
- Id. (a cura di), con Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, *Dosso Dossi: Rinascimenti eccentrici al Castello del Bucoconsiglio*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.
- Id., *Su Ludovico Ariosto e le arti: premesse figurative al Furioso 1516*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 41-61.
- Fava Bruno, Prandi Dino (a cura di), *Celebrazioni ariostesche. Catalogo della mostra bibliografica. Edizioni in lingua italiana dell'Orlando furioso. Traduzioni, fonti e derivazioni*, Reggio Emilia, Poligrafica Reggiana, 1951.
- Ferraro Luca, *Percorsi e ruoli che si intrecciano nel Furioso: Ruggiero e Bradamante*, in «Chroniques italiennes», 2, 2015, pp. 26-46.
- Ferretti Francesco, *Generi*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 99-128
- Ferroni Giulio, *L'Ariosto e la concezione umanistica della follia*, in *Ludovico Ariosto*, Atti del convegno internazionale, Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre-5 ottobre 1974, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 73-92.

- Id., *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008.
- Figorilli Maria Cristina, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*, premessa di Giulio Ferroni, Napoli, Liguori, 2006.
- Ead., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008.
- Ead., *Le scritture non classiciste*, in Floriana Calitti, Alberto Casadei, Francesco Ferretti, Maria Cristina Figorilli, Raffaele Ruggiero, *Il Primo Cinquecento (1500-1540)*, in «*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 20-25, disponibile all'indirizzo: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/primo%20500.pdf> (consultato in data 20 giugno 2017).
- Ead., *Poligrafì e irregolari*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero – Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, in corso di stampa.
- Finocchi Ghersi Lorenzo, *Dosso Dossi, Giovanni Bellini e Tiziano nei "Camarini" di Alfonso I d'Este*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 27, 2003, pp. 215-226.
- Firpo Luigi, *Introduzione*, in *Scritti scelti di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Utet, 1968<sup>2</sup>, pp. 9-25.
- Forni Giorgio, *Ariosto e l'ironia* (2006), in Id., *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 2012, pp. 77-93.
- Franceschetti Antonio, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 805-841.
- Frassinetti Luca, *Gigante, titano*, in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. II, pp. 1022-1024.
- Folena Gianfranco, *Borghini, Vincenzo Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. 12, pp. 680-689.
- Fontes Anna, *Le thème de la beffa dans le Décameron*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies et présentées par André Rochon, CIRRI, vol. I, 1972, pp. 11-44.
- Forlenza Francesco, *Vita di Tommaso Campanella: Eretico rivoluzionario Utopista*,

Roma, Armando, 2015.

- Formichetti Gianfranco, *Campanella critico letterario. I Commentaria ai Poëmata, di Urbano VIII (Cod. Barb. Lat. 20137)*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Fornaro Pierpaolo, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994.
- Fortini Laura, *Ariosto lettore di storie ferraresi*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, numero monografico a cura di Emilio Russo di «Studi e (testi) italiani», semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza, 2000, pp. 147-170.
- Franceschetti Antonio, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, vol. II, pp. 805-840.
- Fumagalli Giuseppina, *La fortuna dell'Orlando furioso nel secolo XVI*, in «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», 20, 3, 1912, pp. 133-497.
- Fumaroli Marc, *La scuola del silenzio: il senso delle immagini nel 17. secolo* (1994), traduz. ital., Milano, Adelphi, 1995.
- Gamba Bartolomeo, *Serie de' testi di lingua usati a stampa nel vocabolario degli Accademici della Crusca con aggiunte di altre edizioni da accreditati scrittori molto pregiate, e di osservazioni critico-bibliografiche*, Bassano, dalla Tipografia Remondiniana, con r. permissione, 1805.
- Id., *Serie dell'edizioni de' testi di lingua italiana. Opera nuovamente compilata ed arricchita da un'appendice contenente altri scrittori di purgata favella da Bartolommeo Gamba, socio di varie accademie e ispettore alla stampa e libreria nel Dipart. dell'Adriatico*, Parte I, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1812.
- Id., *Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere. Opera nuovamente rifatta da Bartolomeo Gamba di Bassano e divisa in due parti. Parte prima in cui sono descritte le migliori edizioni antiche e moderne di tutte le opere citate nel vocabolario degli accademici della Crusca*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1828.
- Garavelli Enrico (a cura di), *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, Université de Helsinki, 2011.
- Gareffi Andrea, *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984.

- Id., *Angelica, Olimpia e il sasso di Ebuda*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del Convegno (Genova 2010), Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, pp. 65-91.
- Gasparini Patrizia, *Ariosto "colorista" e cortigiano. Ekphrasis e bellezza femminile nell'Orlando furioso*, in «Chroniques italiennes», 19, 2011, pp. 1-21, <http://www.siesasso.org/pdf/autres/Patrizia%20Gasparini%20%20Ariosto%20colorista%20e%20cortigiano.pdf> (consultato il 6 giugno 2012).
- Ead., *Arioste et les artistes à la Cour d'Alphonse 1<sup>er</sup> d'Este*, in «Europe XVI-XVII», 20, *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, vol. 1, *Les Pouvoirs et lieux de pouvoir*. Actes du Congrès international organisé à Nancy du 10 au 14 juin 2013, a cura di Gérard Giuliano, Marta Peguera Poch et Stefano Simiz, Université de Lorraine, 2014, pp. 279-296.
- Gatti Paola, *Il gran libro del mondo nella filosofia di Campanella*, Roma, G&B press, 2010.
- Genette Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Genovese Gianluca, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte vive ancora»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 339-355.
- Id., *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 285-305.
- Id., *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.
- Ghinato Angela (a cura di), *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), Modena, Panini, 2004.
- Gibbons Felton, *Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara*, Princeton, Princeton University press, 1968.
- Giorgi Giorgetto, *Introduction*, in *Les poétiques italiennes du «roman»*. Simon Fórnari, Jean-Baptiste Giraldo Cinzio, Jean-Baptiste Pigna, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005.
- Girard Alain R. et Le Bouteiller, *Catalogue collectif des livres imprimés à Lyon de 1478*

à 1600, conservés dans les bibliothèques publiques de la région Basse-Normandie, Baden-Baden, Éditions Valentin Koerner, 1987.

- Girimonti Greco Giuseppe, *Guazzo Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. 60, pp. 530-534.
- Girotto Carlo Alberto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 13-30.
- Id., *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 371-393.
- Id., *Ancora su lettori e postillatori a confronto col Furioso*, in Enrico Garavelli (a cura di), *Volteggiando in su le carte: Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV seminario di Letteratura italiana, Helsinki, Université de Helsinki, 2011, pp. 73-122.
- Id., *Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, in «*Chroniques italiennes*», 22, 1, 2012, pp. 1-21. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Girotto.pdf> (consultato il 4 maggio 2014).
- Id., *Présence des éditions illustrées de l'Arioste dans les bibliothèques privées du XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, in Ilaria Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l'Orlando Furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («*Leia, Liminaires-Passage interculturels*», 26), 2013, pp. 249-268.
- Giudicetti Gian Paolo, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- Giudici Enzo, *Lucantonio Ridolfi et la Renaissance franco-italienne*, in «*Quaderni di filologia e lingue romanze*», 1, 1985, pp. 111-150.
- Gombrich Ernst Hans, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento (1972)*, traduz. ital., Torino, Einaudi, 1978.
- Gorris Camos Rosanna, *Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du Roland furieux lyonnais de 1543*, in Gérard Defaux (a cura di), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, pp. 231-260.
- Guidi José, *Voyages réels et voyages imaginaires dans le Roland furieux*, in «*Chroniques Italiennes*», 45, 1996, pp. 75-82.

- Gullino Giuseppe, *Malatesta, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2007, vol. 68, pp. 16-18.
- Gültlingen Sybille Von (avec la collaboration de Jean Paul Laroche), *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, tome IX, Baden-Baden; Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 2004.
- Gurreri Clizia, *De Ovidio Methamorphoseos in verso vulgare. Ovidio tra tradizione e innovazione*, in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Gurreri%20Clizia-1.pdf> (consultato in data 18 marzo 2017).
- Guthmüller Bodo, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Id., *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [1981], trad. it., Fiesole, Cadmo, 2008.
- Id., *La pittura mitologica e la tradizione testuale delle Metamorfosi di Ovidio*, in Id., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 276-293.
- Id., “*De’ tre discorsi di Girolamo Ruscelli, à M. Lodovico Dolce, discorso terzo*”, in Paolo Marini, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall’accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 257-282.
- Hempfer Klaus Willi, *Lecture discrepanti. La ricezione dell’Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell’interpretazione* (Stuttgart 1987), trad. it. a cura di Hans Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004.
- Id., *Traditions discursives et réception partielle. Le Roland furieux de l’Arioste dans l’Olive de Du B.*, in *L’Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Paris, Éditions Rue d’Ulm – Presses de l’École normale supérieure, 2003, pp. 53-74.
- Honnacker Hans, *L’Orlando selvaggio. Per una fenomenologia della pazzia in Ariosto*, in Giovanni Ferroni (a cura di), *Il professore innamorato. Studi offerti dagli allievi a Riccardo Bruscelli*, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 99-122.
- Hope Charles, *Titian*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery), London, National Gallery London Publications, 2003.



- Iacono Antonella, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli: le edizioni del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2011.
- Iorio Giuseppe, *Inventio e dispositio nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553)*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 39-53.
- Izzo Annalisa, *Il racconto di secondo grado nel Furioso*, in «Italianistica», 3, 2008, pp. 77-85.
- Ead., *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, in «Chroniques italiennes», 22, 1, 2012, pp. 1-24.
- Ead., *Racconti*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 367-385.
- Javitch Daniel, *Cantus interruptus in the Orlando Furioso*, in «Modern Language Notes», 95, 1, 1980, pp. 66-80.
- Id., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso* (1991), Milano, Mondadori, 1999.
- Id., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012.
- Jeanneret Michel, Preti-Hamard Monica (a cura di), *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé* (exposition, Paris, Musée du Louvre, salles Mollien, 26 février-18 mai 2009), Paris, Louvre; Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.
- Jossa Stefano, *Stratigrafie ariostesche. Modelli classici e lingua poetica nell'Orlando furioso*, in «Rivista di letteratura italiana», 9, 1991, 1-2, pp. 59-106.
- Id., *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.
- Id., *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Id., *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2001.
- Id., *La polemica sul primato di Ariosto e di Tasso*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 244-248.
- Id., *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'«aspra legge di Scozia» (Orlando Furioso, IV-VI)*, in «Chroniques Italiennes», 19, 1, 2011, pp. 1-20.

- Id., *Giraldi e Pigna: una polemica in contesto*, in «Critica letteraria», 41, 2013, pp. 533-552.
- Id., *Il volo dell'ippogrifo*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 135-145.
- Id., *Ironia*, in A. Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 177-197.
- Jostock Ingeborg, *La censure négociée: le contrôle du livre a Genève 1560-1625*, Genève, Droz, 2007.
- Klein Robert, *La forma e l'intelligibile. Studi sul Rinascimento e l'arte moderna (1970)*, traduz. ital., Torino, Einaudi, 1975.
- Laini Giovanni, *Polemiche letterarie del Cinquecento*, Mendrisio, Stucchi, 1944.
- Langiano Anna, *Sulla ricezione cinquecentesca del Furioso nelle arti: traduzioni possibili?*, in «Cahiers d'études italiennes», 17, 2013, pp. 71-91, <http://cei.revues.org/1363> (consultato il 5 novembre 2016).
- Lardo Cristiana, *Immagini metriche nel «Furioso»*, in Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Leo Olschki editore, 2011, pp. 217-224.
- Lastraioli Chiara, *Arioste en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, in Georges Grente, *Dictionnaire des lettres du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Fayard, 1951.
- Lazzari Alfonso, *Ludovico Ariosto nell'intimità*, in «Il Diamante», 20 maggio 1928, pp. 1-15.
- Lee Rensselaer Wright, *Names on trees: Ariosto into art*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1977.
- Id., *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Id., *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, con uno scritto di Marco Maggi, Milano, SE, 2011.
- Lojkin Stéphane, *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles), Les gravures narratives*, in *Utpictura18*: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriosteNarration.php>
- Id., *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles), Les gravures performatives*, in *Utpictura18*: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriostePerformance.php>

- Id., *Le Roland furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVIe-XIXe siècles)*, *Les gravures scéniques*, in *Utpictura18*: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Arioste/AriosteScene.php>
- Id., «*Les trois territoires de la fiction: le Roland furieux et ses illustrateur*», in Marie-Christine Pioffet et Isabelle Lachance (a cura di), *Geographia imaginaria: Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, Éditions du Cierl, 2011, pp. 165-193; Anche on line: <http://utpictura18.univmontp3.fr/Arioste/GenerateurTexte.php?texte=0086Les+trois+territoires+de+la+fiction>
- Looney Dennis, *Corte*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 41-60.
- Lo Rito Claudia, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, «*Tra mille carte vive ancora*»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 213-231.
- Ead. *Due contendenti nell'agone del Furioso: Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli curatori del poema ariostesco*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 75-86.
- Maggi Marco, *L'«ut pictura poesis»: il dialogo tra le arti*, in Luigi Luca Cavalli Sforza (a cura di), *La cultura italiana*, 12 voll., Torino, Utet, 2009, vol. VII: *La cultura. Una vocazione umanistica*, a cura di Carlo Ossola, pp. 553-569.
- Magnien Catherine (a cura di), *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003.
- Mancini Vincenzo, *Briciola sul «michelangiolo» nella Venezia di metà Cinquecento*, in Alessandro Pasetti Medin (a cura di), *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, Saonara, Padova, Il prato, 2009, pp. 113-118.
- Marcon Susy, scheda su Publius Ovidius Naso, *Di Ouidio le Metamorphosi, cioe trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni della fauola in prosa. Aggiuntoui nuouamente la sua tauola, doue piu facilmente si potra trouare tutti i capitoli, con le sue figure appropriate a suoi luoghi con ordine poste. Et di nuouo corretto*, ([Venezia]: stampato per Bernardino di Bindoni milanese, 1538. Dil mese di marzo), scheda n. 6, in Pietro Gnan,

Vincenzo Mancini (a cura di), *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca universitaria di Padova*, Padova, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca universitaria di Padova, 2009, p. 65.

- Marfé Luigi, «*In English clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- Marini Paolo, Procaccioli Paolo (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012.
- Marini Paolo e Procaccioli Paolo (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2016.
- Masi Giorgio, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche del Furioso*, in «*Albertiana*», 5, 2002, pp. 141-164.
- McLeod Randall, *The fog of art*, in Ilaria Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l'Orlando Furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («*Leia, Liminaires-Passage interculturels*», 26), 2013, pp. 163-247.
- Menegatti Marialucia, *Ippolito I d'Este, dedicatario della prima edizione del Furioso*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 27-39.
- Méniel Bruno, *Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.
- Mezzetti Amalia, *Le 'Storie di Enea del Dosso' nel 'camerino d'alabastro' di Alfonso I d'Este*, in «*Paragone*», 16, 189/9, 1965, pp. 71-83.
- Miarelli Mariani Ilaria, Pierguidi Stefano, Ruffini Marco (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, Roma Campisano editore, 2017.
- Milite Luca, *Incidenti di arcieria*, in Floriana Calitti e Roberto Gigliucci (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, pp. 25-36.
- Mongrédien Georges, *La Fontaine. Recueil des textes et des documents du XVII siècle*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- Montandon Alain, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre. Du Moyen âge à nos jours*, Parigi, Seuil, 1995.

- Mounier Pascale, *La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance*, in «Seizième Siècle», 4, 2008, pp. 173-193.
- Mounier Pascale et Thorel Mathilde, *Les romans publiés à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, in «RHR (Réforme, Humanisme, Renaissance)», 71, 2010, pp. 7-9.
- Musacchio Enrico, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, in «Italice», 80, 3, 2003, pp. 334-352.
- Nuovo Angela, Coppens Christian, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», CDII).
- Oddenino Daniela, *La funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto*, in «Levia Gravia», 4, 2002, pp. 67-95.
- Pace Enrica, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando Furioso*, in «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114.
- Padoan Giorgio, *“Ut pictura poesis”: Le “pitture” di Ariosto, le “poesie” di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi, Venezia, Neri Pozza, 1980, pp. 91-102.
- Palumbo Matteo, *Un guerriero stilnovista: Mandricardo nell'Orlando furioso*, in Id., «La varietà delle circostanze». *Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 93-106.
- Panichi Nicola, *La virtù eloquente. La «civil conversazione» nel Rinascimento*, Urbino, Editrice Montefeltro, 1994.
- Panofsky Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Id., *Galileo critico delle arti* (1954), traduzione italiana a cura di Maria Cecilia Mazzi, Venezia, Cluva, 1985.
- Panofsky Erwin, Saxl Fritz, *Mitologia classica nell'arte medievale*, (1933), a cura di Claudia Cieri Via, Aragno Editore, Torino 2012
- Pastoureau Michel, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.
- Pastoureau Michel, Delahaye Élisabeth, *Les secrets de la licorne*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.
- Paoli Michel, Preti-Hamard Monica (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Milano, Officina Libreria/ Paris, Éditions du Louvre, 2012.
- Pedullà Gabriele, *Poeti e mecenati: il dovere del dono*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al*

*Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 399-406

- Id. (a cura di), *Ludovico Ariosto*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2009 e 2011.
- Id., *Paladini d'argilla. Il Furioso sulle maioliche istoriate e la sfida figurativa di Ariosto*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, Milano, Officina libraria, 2016, pp. 79-95. Una versione più breve di questo testo: Id., *Paladini d'argilla: Ariosto sulle ceramiche*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 19-30.
- Pezzini Serena, *Dalle mappe alle figure. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del Furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 129-159.
- Ead., *Laura Terracina, Discorso sopra tutti i primi canti d'Orlando furioso [...]*, scheda n. 9, in L. Bolzoni, C. A. Girotto (a cura di), in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, *Donne cavalieri incanto follia, viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 40-41.
- Ead., *Il disegno dell'opera. Entrelacement e riprese nelle illustrazioni dell'Orlando furioso edito da Valgrisi (1556)*, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 117-142.
- Picchio Franco, *Ariosto e Bacco due. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2007.
- Pich Federica, *Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del Furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 99-128.
- Picone Michelangelo, *Il motivo della fanciulla perseguitata nell'Orlando furioso: Angelica vs Olimpia*, in «*Rassegna europea di letteratura italiana*», 25, 2005, pp. 79-88.
- Piéjus Marie-Françoise, *Ludovico Ariosto, Roland furieux, 1516-43*, in Luce Guillerm (a cura di), *Le miroir des femmes II, Roman, Conte, Théâtre, Poésie au XVIe siècle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, pp. 81-82.
- Ead., *Le pays des femmes homicides: utopie et monde à l'envers*, in Alexandre

Doroszlai, José Guidi, Marie-Françoise Piéjus, André Rochon (a cura di), *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris, CIRRI, vol. XIX, La Sorbonne Nouvelle 1991, pp. 87-127.

- Pignatti Franco, «*Confesso d'aver letto et considerato questo poema almeno 113 volte*». *Ruscelli filologo ariostesco*, in Paolo Marini, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 283-330.
- Plaisance Michel, *Jacopo Corbinelli: de l'exclusion à l'exil. La rupture avec Florence*, in Georges Ulysse (a cura di), *L'exil et l'exclusion dans la culture italienne*, Actes du colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 67-76.
- Pozzi Giovanni, *Sull'orlo del «visibile parlare»*, Milano, Adelphi, 1993.
- Prandi Stefano, *Celio Calcagnini, Ortensio Lando e la prosa morale degli apologhi*, in «*Schede Umanistiche*», 1, 1994, pp. 83-93.
- Id., *Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (O.F., XIV, 78-97), in «*Lettere italiane*», 58, 1, 2006, pp. 3-32.
- Praloran Marco, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999.
- Id., *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253.
- Id., *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, in «*Strumenti critici*», 1, 2009, p. 1-24.
- Id., *Lo spazio del Furioso*, in Alessandra Pattanaro (a cura di), *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2007, pp. 227-244.
- Preti Monica, «*...tacendo, parla per molte lingue*». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, in Michel Paoli e Monica Preti (a cura di), *L'Arioste et les Arts*, préface de Gianni Venturi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 199-221.
- Ead., *D'imperfetta vista... occhio acutissimo. Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*, in Ilaria Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l'Orlando Furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, («*Leia, Liminaires-Passage interculturels*», 26), 2013, pp. 99-162.
- Previtiera Carmelo, *La poesia giocosa e l'umorismo: Delle origini et rinascimento*, Vallardi, Milano, 1939.

- Procaccioli Paolo, *I classici in tipografia*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Torino, Einaudi, 2010, pp. 485-505.
- Id., *La diffusione della Poetica di Aristotele nel Cinquecento*, in Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 170-174.
- Quondam Amedeo, «*Mercanzia d'onore*» «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in Armando Petrucci (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104.
- Id., *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.
- Id., *Tutti i colori del nero. Moda e culture del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla Editore, 2007.
- Id., *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il mulino, 2010.
- Id., *Ruscelli quaranta anni dopo*, in Paolo Marini, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 77-101.
- Id., *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Mulino, 2013.
- Id., *Per un Atlante della Virtù*, in Luca Romagnoli (a cura di), *Studi in onore di Emanuele Paratore. Spunti di ricerca per un mondo che cambia*, Roma, Edigeo, 2016, pp. 1247-1256.
- Raimondi Ezio, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965.
- Rajchenbach-Teller Élise, *Le Roland furieux, Lyon, Sulpice Sabon pour Jean Thelusson, 1543-44*, in «RHR (Réforme, Humanisme, Renaissance)», 71, 2010, pp. 45-54.
- Rajna Pio, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876; 1900; 1975.
- Rigoli Aurelio, Amitrano Savarese Annamaria (a cura di), *Fuoco acqua cielo terra; ricerca iconografica e catalogo di Clelia Alberici e Alberto Milano; con la collaborazione redazionale di Barbara Cervetto, Vigevano, Diakronia; Palermo, Centro internazionale di etnostoria*, 1995.



- Rinaldi Micaela, *Il “Parere in difesa di Lodovico Ariosto” di Francesco Patrizi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 60, 2000, pp. 81-94.
- Ead., *Il “Parere in difesa di Ludovico Ariosto” di Francesco Patrizi*, in Patrizia Castelli (a cura di), *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 77-85.
- Ripa Cesare, *Iconologia*, a cura di Pietro Buscaroli, Milano, Tea Arte, 1992.
- Ritrovato Salvatore, *I Romanzi di Giovan Battista Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno*, in «Studi e Problemi di critica testuale», 52, 1996, pp. 131-151.
- Rivoletti Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Rizzarelli Giovanna, *Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche del Furioso*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte vive ancora»: *ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 161-194.
- Ead., «E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista». *I duelli nel «Furioso» e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate*, in Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi (a cura di). *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 177-202.
- Ead., *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini: progetto per un archivio digitale*, in Gianni Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, atti del convegno internazionale di Alti studi Rinascimentali, 12-15 dicembre 2007, Firenze, Olschki, 2011, pp. 291-297.
- Rochon André, Fiorato Adelin Charles [et al.], *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, CIRRI, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 2 voll. 1972; 1975.
- Roggero Marina, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Romani Vittoria, *Il risveglio di Venere di Dosso Dossi*, in Alessandro Ballarin, Vittoria Romani (a cura di), *Dosso Dossi e le favole antiche. Il risveglio di Venere*, Introd. Andrea Emiliani e Jadranka Bentini, Cittadella (Padova), Bertoncetto Artigrafiche, 1999, pp. 45-62.
- Rossi Antonio, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- Rossi Mario, *Un letterato e mercante fiorentino del secolo 16. Filippo Sassetti*, In Città

di Castello, Presso S. Lapi, 1899.

- Rossi Massimiliano, *Introduzione a L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance. Florence*, Atti del convegno (Firenze, 2001), Firenze, Olschki, 2004, pp. XI-XXVII.
- Id., *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che «per sé fuoro»*. Sul corredo grafico della «Nova esposizione», in «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 127-144, riedito in Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei (a cura di), *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì», la vita, l'opera, il catalogo*, Bologna Editrice Compositori, 2009, pp. 365-382.
- Saccone Eduardo, *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974.
- Salza Abdelkader, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, in «Giornale storico della letteratura», 38, 1901, pp. 310-363.
- Sander Max, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530: essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milan, Hoepli, 1942.
- Sangirardi Giuseppe, *Les nouvelles du Roland furieux*, in «Cahiers d'études italiennes», 10, 2010, pp. 115-128.
- Id., *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies», 69, 2, 2014, pp. 189-203.
- Santoro Caterina (a cura di), *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1964.
- Santoro Mario, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973.
- Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989.
- Segre Cesare, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- Sarigu Federica, *Le silografie dell'edizione valgrisiana dell'Orlando furioso. Ipotesi per un'attribuzione*, in «Grafica d'arte», 12, 45, 2001, pp. 12-15.
- Savarese Gennaro, *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973 (poi di nuovo Roma, Bulzoni, 1990).
- Id., *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Id., *Indagini sulle «arti sorelle». Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di Stefano Benedetti e Gian Piero Maragoni, Manziana, Vecchiarelli editore, 2006.

- Savarese Gennaro, Gareffi Andrea, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Sberlati Francesco, *Sospensione e intrattenimento. Tracce di una tradizione orale nel Furioso*, in Andrea Battistini (a cura di), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il mulino, 1994, pp. 47-66.
- Id., *Il testo "visualizzato": iconologia e letteratura cavalleresca*, in «Intersezioni», 15, 1995, pp. 313-334.
- Id., *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Id., *Magnanimi guerrieri. Modelli epici nel Furioso*, in Andrea Canova e Paola Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Interlinea, 2007, pp. 453-473.
- Sbordone Francesco, *Ricerche e sulle fonti del Physiologus greco*, Napoli, G. Torrella & figlio, 1936.
- Scatizzi Simona Selene, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra rinascimento e neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «Camena», 10, 2012, pp. 1-23.
- Seidel Menchi Silvana, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino, Einaudi, 1987.
- Seroni Adriano, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *La città del sole e Scelta d'alcune poesie filosofiche*, a cura di Adriano Seroni, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. I-LIV.
- Sez nec Jean, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Sharrat Peter, *Bernard Salomon. Illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.
- Shearman John, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book, 1995.
- Shemek Deanna, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelles des femmes in Ariosto's Poem*, in «Modern Language Notes», 104, 1989, pp. 68-97.
- Simiani Carlo, *La contesa tra il Giraldo e il Pigna*, estr. da *Contese letterarie nel '500*, Treviso, Turazza, 1904.
- Sisto Pietro, «*Legato son, perch'io stesso mi strinsi*». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, I, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2010.
- Société des Sciences, Agriculture et Belles-Lettres de Tarn-et-Garonne, *L'esprit gaulois*, Nîmes (Gard), Lacour Éditeur, 1997.
- Spagnolo Luigi, *Variantistica ed ecdotica dell'Orlando Furioso*, in «Tipofilologia», 1, 2008, pp. 61-87.

- Spila Cristiano, *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli, Liguori, 2009.
- Stella Martina, *Ruggero nel palazzo di Alcina: un caso di parallelismo tra l'Orlando furioso e il Quadriregio*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, Napoli, 07-10 settembre 2016, in corso di stampa.
- Sturel René, *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Slaktine Reprints, Genève, 1970.
- Telve Stefano, *Ruscelli grammatico e polemista: nei «Tre discorsi a M. Ludovico Dolce»*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011 [volume in cofanetto con Girolamo Ruscelli, *Tre discorsi a M. Lodovico Dolce*, ristampa anastatica dell'edizione Venezia, Plinio Petrasanta, 1553].
- Id., *Ruscelli e Dolce curatori editoriali dell'Orlando furioso: la stabilizzazione linguistica del testo*, in Paolo Marini Paolo, Paolo Procaccioli (a cura di), *Girolamo Ruscelli dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), Manziana, Vecchiarelli editore, 2012, pp. 227-255.
- Terpening Ronnie H., *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Tissoni Benvenuti Antonia, *Lettura canto VI*, in Gabriele Bucchi, Franco Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, pp. 215-234.
- Todarello Nazzareno Luigi, *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure, Latorre editore, 2006.
- Tomasi Franco, *Entrelacement*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2017, pp. 61-80.
- Torre Andrea, *Il Furioso on the Web. Un archivio digitale delle illustrazioni cinquecentesche del poema*, in «Italianistica», 3, 2008, pp. 193-197.
- Id., *Forme e funzioni dell'immagine di memoria nel Cinquecento: due casi*, in «Intersezioni», 29, 1, 2009, pp. 47-68.
- Id., *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancora*»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 255-279.
- Id., *Lodovico Dolce, Le Trasformazioni [...]*, in *Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratel.*, 1555, scheda n. 13, in Lina Bolzoni, Carlo Alberto Girotto (a cura di),

*Donne cavalieri incanti follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, catalogo della mostra, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 52-54.

- Trovato Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, Unifepress, 2009, (I ed.: Bologna, il Mulino, 1991).
- Ulysse Georges (a cura di), *L'exil et l'exclusion dans la culture italienne*, Actes du colloque franco-italien, Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
- Urbaniak Martyna, «Quella benigna e saggia incantatrice». Melissa attraverso i commenti e le illustrazioni dell'edizione Giolito, in Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 77-98.
- Ead., «Ragionar di quelli incanti strani». Maghi e maghe nelle illustrazioni del Furioso, in Lina Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto delle Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014, pp. 35-68.
- Vallesi Raffaele Niccoli, «Un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua». Ariosto e Virgilio nelle xilografie librerie di Domenico Beccafumi, in Caracciolo Daniela, Rossi Massimiliano (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013, pp. 163-182.
- Vega Ramos María José, *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, in «Castilla. Estudios de literatura», 16, 1991, pp. 169-188.
- Venturi Gianni, *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), a cura di Angela Ghinato, Modena, Panini, 2004, pp. 45-56.
- Venturi Gianni, Farnetti Monica (a cura di), *Ecfrasi, modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Vercellone Guido Fagioli, *Biografia di Ferraioli (Ferrajoli), Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, 1996, pp. 425-427.
- Vignes Jean, *Traductions et imitations françaises de l'Orlando furioso (1544-1580). Étude comparative*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École normale supérieure, 2003, pp. 75-98.
- Warburg Aby, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke; con la

collaborazione di Claudia Brink; edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, in Id., *Opere*, serie 2, Torino, Aragno, 2002.

- Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi, in Id., *Opere*, Torino, Aragno, 2004, rist. 2008.
- Weaver Elissa, *Filoginia e misoginia*, in Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-97.
- Weinberg Bernard (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- Yates Frances, *L'arte della memoria* (1966), Torino, Einaudi, 1972.
- Zatti Sergio, *Introduzione ai «Cinque Canti»*, in Ludovico Ariosto, *Cinque Canti*, in Id., *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 1962, vol. II, pp. 1633-1651.
- Id., *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990
- Id., *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.
- Id., *La frusta letteraria dello scienziato*, in «Chroniques italiennes», 58/59, 1999, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/58-59/Zatti.pdf> (consultato il 7 maggio 2016).
- Id., *Epos, romance, novel: conflitto di codici e trasformazione di «genere»*, in Ugo Maria Olivieri (a cura di), *Le immagini della critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 135-159.

## Résumé de la thèse

### La réception de l'Arioste « visualisé » entre littérature de l'image et philosophie morale

Dans notre thèse de doctorat, nous nous sommes occupés du *Roland furieux* et de ses interprétations visuelles et morales au XVI<sup>e</sup> siècle en prenant en considération les nombreuses éditions de l'époque et l'impact de leur réception « moralisée » sur la circulation de l'ouvrage.

L'analyse des éditions italiennes les plus importantes du *Roland furieux* au XVI<sup>e</sup> siècle, caractérisées par un riche paratexte, images, allégories, arguments, planches, a aidé à mieux comprendre l'évolution de l'œuvre et à approfondir les effets sur le lecteur. Les résultats atteints par les remarquables travaux de Lina Bolzoni et de son équipe ont été notre point de départ.

Avec le temps, le transcodage figuratif de l'œuvre devient de plus en plus compliqué. Il est alors intéressant de l'analyser dans son interaction avec les autres éléments paratextuels. En tenant compte de l'un des principes fondamentaux de l'esthétique du XVI<sup>e</sup> siècle, celui de l'*ut pictura poësis*, nous avons suivi les mécanismes du transcodage figuratif, et nous nous sommes concentrés principalement sur le concept de « vice peint », images des nains, géants et animaux chargés d'un rôle moral important et ayant un fort impact visuel.

L'attention à la dimension morale de l'ouvrage est fondamentale : on doit considérer que l'œuvre, pour être comptée parmi les chefs-d'œuvre littéraires, devait à l'époque être « justifiée ».

Tous les éléments paratextuels, en effet, contribuent à faire du *Roland furieux* un ouvrage exemplaire du point de vue de la langue, du style, de la rhétorique et de l'éthique, en favorisant la canonisation du poème.

Cette canonisation est par ailleurs passée par l'un des débats les plus acharnés de l'histoire littéraire italienne. Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, deux camps se sont opposés : d'une part, les « classicistes », néo-aristotéliens, d'autre part les « modernistes », qui considèrent le poème d'Arioste comme le modèle d'un nouveau genre de roman chevaleresque, comme l'indice de la nouvelle poésie moderne. C'est néanmoins par une nouvelle analyse des principaux traités de poétique et rhétorique du XVI<sup>e</sup> siècle que nous avons pu constater que les tenants de ce débat ont mis au cœur de leur diatribe la capacité d'Arioste de rendre en forme visuelle un concept, tout en associant cette puissance visuelle de l'écriture d'Arioste au discours moral du poème et à sa capacité de « delectare » pour pouvoir mieux « docere ».

Ces résultats ont été également confirmés par deux lectures importantes du *Roland furieux*, faites par Campanella et Montaigne, qui nous offrent leur interprétation à la fois « visuelle » et « morale ».

Nous avons également vérifié l'influence des éditions italiennes sur d'autres éditions réalisées au-delà des frontières de la péninsule. En suivant les étapes de la circulation du *Roland furieux* en France, en langue italienne (la première édition du *Roland furieux* en langue originale est éditée en France en 1556), mais aussi en langue étrangère (la première traduction en français paraît en 1543-44) nous avons pu trouver une confirmation de l'importance de facteurs paratextuels sur la diffusion et la réception de l'œuvre.

Le paratexte du *Roland furieux* est conçu pour offrir un guide moral précis au lecteur. Les éditions n'ont par ailleurs pas toutes le même programme éthique, elles peuvent proposer une éthique, par exemple chrétienne ou une éthique plus laïque, liée aux logiques de la cour (sur cet aspect les travaux de Amedeo Quondam ont été un guide précieux).

En partant d'une approche textuelle (les éditions) et formelle (le paratexte) et en passant par une étude interprétative (l'analyse de la valeur « visuelle » et « morale » des éléments paratextuels), nous avons ainsi abouti à la constatation que, par le biais des éditions successives, le *Roland furieux* devient peu à peu un récipient de préceptes moraux et de fragments iconique, fait de matériaux de récupération tant au niveau rhétorique qu'artistique et éthique.



## The Reception of “visualised” Ariosto in the context of Literary Imagery and Moral Philosophy

In this doctoral thesis, consideration is given to *Orlando Furioso* and his visual and moral interpretations of the 16th century by examining the many editions of the period and the impact of the ‘moralised’ reception on the circulation of the work.

The analysis of the most important Italian editions of *Orlando Furioso* in the 16th century, characterised by a rich paratext, images, allegorie, argomenti and plates, has enabled a better understanding of the evolution of the work and an examination of the effect on the reader in more depth. The results achieved by the remarkable works of Lina Bolzoni and her team were the starting point.

Over time, the figurative transcoding of the work has become more and more complicated. Therefore, it is interesting to analyse its interaction with other paratextual elements. By taking one of the fundamental principles of aesthetics of the 16th century into account, that of the *ut pictura poësis*, the mechanisms of figurative transcoding have been followed, concentrating primarily on the concept of ‘depicted vice’ and images of dwarfs, giants and animals charged with an important moral role and having a strong visual impact.

Giving attention to the work’s moral dimension is crucial; the work must be considered to have been legitimised at the time in order for it to be considered among the literary masterpieces.

Indeed, all the paratextual elements make *Orlando Furioso* an exemplary work from the perspective of its language, style, rhetoric and ethics and these have contributed to the canonisation of the poem.

Moreover, this canonisation went through one of the fiercest debates in Italian literary history. In the second half of the 16th century, two factions clashed; on the one side, the ‘classicists’, neo-Aristotelians; on the other, the ‘modernists’, who considered Ariosto’s poem to be the model for a new type of chivalrous novel, which signified a new modern poem. However, through a new analysis of the principal treatises of the 16th century on poetry and rhetoric, it was possible to see that those involved in this debate have put at the heart of their diatribe Ariosto’s ability to bring a concept into a visual form, whilst at the same time associating this visual power of Ariosto’s writings with the moral discussion of the poem and its ability to ‘delectare’ in order to ‘docere’ better.

These results have also been confirmed by two of the most important interpretations of *Orlando Furioso* by Campanella and Montaigne, whose interpretations are both ‘visual’ and ‘moral’.

The influence of the Italian editions on other editions published beyond the peninsula’s border has also been verified. By following the phases in the circulation of the Italian version of *Orlando Furioso* in France, (the first edition in its original language was edited in France in 1566), but also in a foreign language (the first French translation appeared between 1543 and 1544), it has been possible to confirm the importance of paratextual factors on the circulation and the reception of the work.

*Orlando Furioso*’s paratext was designed to offer the reader a precise moral guide. Not all editions have the same ethical aim; they can suggest ethics, for example Christian or more secular ethics linked to the reasoning of the court (the works of Amedeo Quondam have been an invaluable guide in this respect).

Starting from a textual (the editions) and formal (the paratext) approach and moving through an interpretative study (the analysis of the "visual" and "moral" value of the paratextual elements), it is concluded that, through successive editions, *Orlando Furioso* gradually becomes a repository of moral guidance and iconic fragments – raw materials that can be reused and recycled in rhetoric, art and ethics.