

Di donne e cavallier.
Intorno al primo *Furioso*

a cura di
Cristina Zampese

© 2018 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Di donne e cavallier. *Intorno al primo* Furioso.
a cura di Cristina Zampese

Prima edizione: Settembre 2018
ISBN cartaceo 978-88-6705-861-7

In copertina: *Orlando furioso* 1516: c. 3r dell'esemplare di dedica per Francesco I, re di Francia (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 242).

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

PREFAZIONE.

DONNE, CAVALIERI, LIBRI.

1. DONNE, CAVALIERI.

La coppia dantesca *donne* e *cavalieri*¹ non soltanto connota gli *incipit* delle tre edizioni del *Furioso*,² ma percorre l'intero poema, assumendovi una funzione specializzata.

La sua prima apparizione, però, avviene nelle terze rime dell'*Obizzeide*, capitolo encomiastico rimasto incompiuto probabilmente intorno al 1504, nel quale, dopo un attacco per noi - a posteriori - familiare,³

Canterò l'arme, canterò gli affanni
d'amor, ch'un cavallier sostenne gravi,
peregrinando in terra e 'n mar molti anni,

viene evocato l'ambiente elettivo dell'emulazione: non l'*invidia* meschina,

ma la gentil, che fra nobil caterva
di donne e cavallier ecceder brama

1. «Le donne e ' cavalier, li affanni e li agi, / che ne ñnvogliava amore e cortesia»: Dante, *Purgatorio* (Chiavacci Leonardi) XIV 109-110; da leggersi con «Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito / nomar le donne antiche e' cavalieri»: Dante, *Inferno* (Chiavacci Leonardi) V 70-71. Ariosto, come è noto, mantiene costantemente il raddoppiamento in *cavalliere/i*. Secondo la consuetudine, indico con A, B e C le tre successive edizioni (1516, 1521, 1532) del poema; cito il testo di A da Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) e di C da Ariosto *OF* (Bigi); per verificare le varianti di B mi sono avvalsa di Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre).

2. Sulle trasformazioni dell'*incipit* nel passaggio da AB a C, cf. in questo volume il contributo di Alberto Casadei: 139-140.

3. Cito da Ariosto *OM* (Segre). Per il rapporto intertestuale fra gli *incipit* delle due opere, cf. Ariosto *OF* (Bigi): 91-92 nn.

le laudi e le virtù ch'un altro osserva.⁴

Già in questi versi spigolosi la coppia caratterizza il campo semantico della cortesia cavalleresca, come farà poi nel *Furioso*, dove appare subito ambigualmente connessa con gli agi ingannevoli del castello di Atlante: prima nelle parole di Brunello (ABC IV 12), poi nella confessione del mago (ABC IV 31) e infine nel momento della sparizione del maniero (ABC IV 39).

Successivamente, *donne* e *cavallieri* tornano a popolare anche il palazzo di Atlante:

Non pur costui, ma tutti gli altri ancora,
che di valore in Francia han maggior fama,
acciò che di lor man Ruggier non mora,
condurre Atlante in questo inganno trama.
E mentre fa lor far quivi dimora,
perché di cibo non patischin brama,
sì ben fornito avea tutto il palagio,
che donne e cavallier vi stanno ad agio.
B X 26; C XII 22,

con un incremento rispetto ad A, che presentava una diversa soluzione:

E mentre fa lor far quivi dimora,
perché di cibo e nutrimento brama
non abbiano a patire, ebbe il palagio
fornito sì, che vi si sta con agio.
A X 26, 5-8.

Il palazzo è menzionato per l'ultima volta nel racconto di Melissa, che spiega a Bradamante il «magico error» con il quale Atlante ha catturato Ruggiero,

e come tarda con simile inganno
le donne e i cavallier che di là vanno.
C XIII 49,

4. Sono i vv. 100-102 (su questo passo, in relazione ai *Cinque canti*, si veda Campeggiani 2017: 238-240). C'è un'altra occorrenza della coppia nelle *Rime*, nel sonetto XXI, dove «donne e cavallieri eletti» (v. 5) sono cornice dell'innamoramento per Alessandra.

anche in questo caso preferendo la dittologia rispetto all'iniziale «tutti li cavallier che di là vanno» di XI 49, 8 AB.

Ci sono occorrenze della coppia nelle ottave di altri autori certamente accessibili ad Ariosto (Boccaccio, Bembo), ma producono un diverso effetto prosodico, perché il sintagma è collocato nel secondo emistichio di endecasillabi *a minore*; ⁵ mentre nel *Furioso* (con due sole eccezioni, se ho visto bene) il verso è sempre baldanzosamente *a maggiore*: sonoro anche quando manca, per l'inversione dei due termini, l'impennata in cesura del settenario tronco.

Si vedano infatti i due esempi del *Teseida* e quello delle *Stanze* di Pietro Bembo e Ottaviano Fregoso (cito le intere ottave, per illuminare il contesto):⁶

Altro che canti, suoni e allegrezza
nelle lor case non si sentia mai,
e ben mostravan la lor gentilezza;
a chi prender volea davano assai;
astor, falconi e can di gran prodezza
usavano a diletto, né giammai
erano in casa senza forestieri,
conti e baroni e donne e cavalieri.

Boccaccio, *Teseida* VI 8

Certo io gli lascio dove rimanere,
s'esser potesse, vorria volentieri,
e in gioco e in festa e in piacere
con prencipi e con donne e cavalieri,
sì che, del rimaner di lor, mestiere
non m'è dolermi; ma sol mi son fieri
gli aspri pensier ch'a me ne mostran tanti
perder dovere, e e' me tutti quanti. -

Boccaccio, *Teseida* X 110

L'una ha il governo in man de le contrade,
l'altra è d'honor et sangue a lei compagna.
Queste non pur a me chiudon le strade
dei petti lor, che pianto altrui non bagna,
ch'ancor vorrian di pari crudeltade
da l'orse a l'austro e da l'Indo a la Spagna

5. Piuttosto, va considerato un precedente lirico, la rivendicazione di Amore, sotto processo in *Quell'antiquo mio dolce empio signore*: «Sì l'avea sotto l'ali mie condotto, / ch' a donne e cavalier' piaceva suo dire», Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) CCCLX 111.

6. Rispettivamente da Boccaccio (Limentani) e da Bembo (Gnocchi).

tutte inasprir le donne e i cavalieri,
tanto hanno i cori adamantini et feri.
Bembo, *Stanze* VIII.⁷

Il timbro memorabile della sequenza risuona dunque ripetutamente nel poema, spesso con una sfumatura avventurosa. Lo ritroviamo, ancora nel quarto canto, a testimoniare l'accoglienza cortese praticata nella badia di Scozia, dove a Rinaldo viene illustrato il pietoso caso di Ginevra:

Capitò il primo giorno a una badia,
che buona parte del suo aver dispensa
in onorar nel suo cenobio adorno
le donne e i cavallier che vanno attorno.
ABC IV 54, 5-8

E ancora, da una redazione all'altra: Norandino «con cavalieri e donne in compagnia» (XV 26 AB; XVII 26 C: verso di sapore boiardesco)⁸ incorre nelle sue terrificanti vicende, mentre poi – rientrati a corte - «le donne e i cavalieri» possono ridere del povero Grifone scambiato per il vile Martano (XV 121 AB; XVII 121 C); «a cavallier e a donne avventurose» che capitano al castello di Pinabello di Maganza tocca una ben triste sorte (XX 47 AB; XXII 47 C); «cavallieri e donne» accolgono Ricciardetto-Bradamante alla corte di Fiordispina (XXIII 54 A; XXIII 56 B; XXV 56 C).

La terza edizione aggiunge, con l'episodio di Marganorre, un'ulteriore occorrenza, che getta una luce tragica sull'«alta cortesia» dispiagata da Cilandro e Tanacro prima che la passione irrazionale ne travolgesse i destini:

Le donne e i cavallier che questa via
facean talor, venian sì ben raccolti,
che si partian de l'alta cortesia
dei duo germani innamorati molti.
C XXXVII 46

7. Le dame galantemente celebrate sono le dediatricie Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pio; sulla circolazione delle stanze bembiane in relazione ad Ariosto cf., in questo volume, il contributo di Claudio Vela: 54-56.

8. Cf. per esempio «Andando con lor dame in aventura»: Boiardo (Tisconi Benvenuti-Montagnani) II XVIII 1, 7.

La coppia lessicale viene invece sacrificata alla revisione stilistica - forse perché inscritta in un ritmo binario troppo meccanico oltre che imperfettamente simmetrico nell'uso delle proposizioni - nelle considerazioni di Rinaldo sulla fioritura di Ferrara preconizzata da Malagigi:

“Com’esser può che ancor (seco dicea)
debbian tanto fiorir queste paludi
di bei costumi e liberali studi?

e crescer abbia de sì piccol borgo
ampla cittade? e de sì gran bellezza?
e ciò ch’intorno è tutto stagno e gorgo
sien lieti e pieni campi de ricchezza?
Città, sin ora a riverire assorgo
l’amor, la cortesia, la gentilezza
de cavalieri e donne, onore e pregi
di tuoi signori e cittadini egregi.”⁹

AB XXXIX 56, 6-8 e 57

“Come esser può ch’ancor (seco dicea)
debban così fiorir queste paludi
de tutti i liberali e degni studi?

e crescer abbia di sì piccol borgo
ampla cittade e di sì gran bellezza?
e ciò ch’intorno è tutto stagno e gorgo,
sien lieti e pieni campi di ricchezza?
Città, sin ora a riverire assorgo
l’amor, la cortesia, la gentilezza
de’ tuoi signori, e gli onorati pregi
dei cavallier, dei cittadini egregi.”

C XLIII 61

In entrambi i casi, comunque, c’è un richiamo al tessuto lessicale del proemio, non a caso replicato nella vicina menzione encomiastica di Urbino:

Quivi non era Federico allora,

9. Le rime [regi] : *egregi* : *pregi* sono già nell’elogio delle future donne estensi pronunciato da Melissa (C XIII 57; AB XI 57; nella stessa ottava si fronteggiano, a distanza, *donne e cavalieri*).

né l'Issabetta, né 'l buon Guido v'era
né Francesco Maria, né Leonora,
che con cortese forza e non altiera
avesse astretto a far seco dimora
sì famoso guerrier più d'una sera;
come fer già molti anni, et oggi fanno
a donne e a cavallier che di là vanno.
AB XXXIX 145; C XLIII 148.

Donne e cavallieri del *Furioso* prendono congedo nell'ultimo canto, spettatori – serenamente inconsapevoli – dei ricami di Cassandra che rappresentano la futura gloria di Ippolito. Ignari tutti, tranne colei che di tali segreti è depositaria, perché investita della suprema responsabilità dinastica che la profezia di Merlino le attribuisce:¹⁰

Le donne e i cavallier mirano fisi,
senza trarne construtto, le figure;
perché non hanno appresso che gli avvisi
che tutte quelle sien cose future.
Prendon piacere a riguardare i visi
belli e ben fatti, e legger le scritture.
Sol Bradamante da Melissa instrutta
gode tra sé; che sa l'istoria tutta.
A XL 72; B XL 71;¹¹ C XLVI 98.

2. LIBRI

A questo universo ideologico, già solidamente delineato nella prima edizione, si intitola il presente volume, che raccoglie i contributi di otto specialisti di Ariosto e della letteratura cinquecentesca attivi in Italia e all'estero. Gli studiosi propongono una riflessione mirata sulla *princeps*, sulla sua specifica fortuna e sull'attività di Ariosto negli anni della prima elaborazione del poema, approfondendo quanto a suo tempo discusso nel convegno «*Di donne e cavallier.*» *Intorno al primo «Furioso»*, tenutosi il 25 e 26 ottobre 2016 presso l'Università degli Studi di Milano, con il patrocinio e con il contributo del Comitato Nazionale per le

10. Su «*Bradamante's privileged relation to the prophetic discourse on the future Este dynasty*» cf. Stoppino 2012, soprattutto il capitolo IV (la citazione è tratta dalla p. 120).

11. Sulla soppressione dell'ottava A XL 71, di notevole peso politico, cf. in questo volume il contributo di Marco Dorigatti (p. 30 e n. e rimandi).

Celebrazioni del V Centenario della pubblicazione dell'*Orlando Furioso* e dell'allora MIBACT (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo).

«C'è una ragione culturale sufficiente a farci leggere il *Furioso* del '16 autonomamente?» si chiedevano Tina Matarrese e Marco Praloran, anticipando nel 2010 uno *specimen* del loro commento.¹² Le due giornate del convegno, idealmente dedicate alla memoria di Cesare Segre e di Emilio Bigi,¹³ hanno indagato proprio queste ragioni culturali da diversi punti di vista, interni ed esterni all'opera, che dal 2006 è disponibile nell'edizione critica di Marco Dorigatti.¹⁴

Ma veniamo al presente volume. In apertura, Marco Dorigatti («Donno Hippolyto da Este». *Ritratto di un cardinale*) e Claudio Vela (*Ariosto e Bembo all'altezza del primo Furioso*) indagano attentamente le relazioni di Ariosto con due personalità cruciali nella sua vita, rispettivamente il cardinal Ippolito d'Este e Pietro Bembo, in entrambi i casi mettendo fecondamente in discussione pregiudizi interpretativi consolidati. Dorigatti mostra con evidenza storica la necessità di una attenta riconsiderazione del tormentato rapporto fra il principe e il suo stipendiato, contrasto che segna indelebilmente l'opera di Ariosto:

La verità, che si è fatta strada a fatica e solo tardivamente, è che il *Furioso* come vedrà la luce nel 1516 fu forgiato non nonostante, ma *grazie* all'ambiente del cardinale estense. Un *milieu* del tutto particolare, che a ragione si può definire la corte di Ippolito I.¹⁵

Claudio Vela riconsidera con acribia “il conto del dare e dell'avere” fra i due letterati a partire dagli anni ferraresi di Bembo, portando in superficie la latente ostilità del più anziano e in particolare mettendo

12. Matarrese–Praloran 2010: 97. Dopo la prematura scomparsa di Marco Praloran, Tina Matarrese ha continuato e portato a termine il lavoro di commento: cf. *Ariosto OF* (Matarrese–Praloran).

13. Come tutti sappiamo, il metodo filologico di Segre, e prima di lui di Santorre Debenedetti, ha determinato la direzione moderna degli studi ariosteschi. Nel 2012 Cesare Segre accolse l'invito a discutere sul tema *Lettori e interpreti del Furioso*, in occasione della nuova edizione del commento di Emilio Bigi (Segre 2013). Nel 2016, anno così denso di memoria ariostesca, Emilio Bigi, altro grande studioso del poeta, avrebbe compiuto 100 anni.

14. Dorigatti 2006.

15. Cf. qui avanti, p. 24.

persuasivamente a fuoco le intenzioni che portarono Ariosto a incrementare le menzioni di Bembo nella terza redazione.

Lo studio di Ariosto nel suo contesto ci restituisce dunque un ritratto d'ambiente più vivacemente e realisticamente storico, illuminando la fisionomia e lo spessore biografico di molteplici frequentazioni, evocate in ottave che il lettore moderno tenderebbe forse a liquidare come esercizio nomenclatorio e cortigiano. Come ha mostrato persuasivamente Maria Cristina Cabani in un suo libro recente, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*,¹⁶ anche l'«aria comune»¹⁷ che è possibile avvertire tra il *Furioso* e il *Cortegiano*, i cui autori «sono uniti da un comune sentire che deriva loro dall'essere immersi in uno stesso ambito sociale e intellettuale di stampo umanistico»,¹⁸ e che si manifesta anche nel trattamento di questioni etiche cruciali nel Cinquecento, come i concetti – tra loro assimilabili – di dissimulazione e di sprezzatura,¹⁹ trova le sue radici proprio all'altezza del 1516 e intorno a Ippolito d'Este, scelto da Castiglione, con l'amico Alfonso Ariosto e pochi altri, come primo lettore del dialogo in via di elaborazione.²⁰ Successivamente, la sintonia fra i due scrittori andrà riducendosi.

In questa nostra raccolta, Alberto Casadei (*Il primo «Furioso» tra storia e mondi possibili*), sulla linea delle sue più recenti ricerche, richiama l'attenzione sull'interazione fra l'invenzione letteraria e la storia nella costruzione del «mondo possibile» ariostesco, un incrocio cruciale già all'altezza del primo *Furioso*:

È insomma, il primo *Furioso*, un poema che ha per suoi limiti 'ideologici' la corte reale ricreata nel testo da un lato, e il mondo totalmente irreal e rovesciato, ma anche demistificatorio, della luna luciano-albertiana dall'altro: e in questo ampio spazio il lettore, mentre gode della infinita varietà delle vicende, deve muoversi in modo attivo e sempre attento ai dettagli rivelatori, ossia dentro *e insieme* fuori degli schemi, come appunto fa il narratore-autore.²¹

16. Cabani 2016.

17. *Ibì*: 142.

18. *Ibì*: 152.

19. Una scheda su *Simulazione / Dissimulazione* potrebbe a buon diritto entrare in una prossima edizione del recente *Lessico critico dell'«Orlando furioso»* (Izzo 2016), opera collettiva che gli autori del nostro volume più volte richiamano nei loro contributi.

20. Cabani 2016: 145-146.

21. Cf. in questo volume, p. 152.

La copia di dedica dell'edizione 1516 che Ariosto fece pervenire a Francesco I e che la sorte ci ha preservato²² è un buon esempio dell'intreccio fra il piano dell'invenzione, con l'inclinazione filo-francese di alcuni passi del poema, e la storia reale. Dei 19 esemplari superstiti della *princeps* di cui si ha attualmente notizia, solo 12 risultavano reperibili nel corso del lavoro di edizione di Marco Dorigatti e Gerarda Stimato.²³ Neil Harris ci illustra ora le complicate vicende e le caratteristiche testuali dell'*Esemplare Cavalieri dell'«Orlando Furioso» del 1516* (così definito dal nome di uno dei suoi possessori, Giuseppe Cavalieri), riemerso - con le sue due tipiche prime carte riprodotte modernamente in *facsimile* su carta antica - dopo che se ne erano perse le tracce fin dal 1955. Scende così a sei il numero degli esemplari censiti ma attualmente irreperibili della *princeps*.

Ormai passato in giudicato il rifiuto di una visione teleologica del processo che portò da A a C, gli studi degli ultimi anni - compreso il ricco commento, come si diceva -²⁴ si stanno dunque concentrando sui caratteri peculiari della *princeps*. Come afferma Anna Maria Cabrini, affrontando, in questo volume, un'indagine comparativa di carattere strutturale, è inevitabile l'attitudine del lettore moderno

a compiere di fatto [...] un percorso a ritroso, che muove dall'ultima edizione alla prima; ma se per così dire razionalizziamo questo procedimento si potrà vedere che proprio tramite il confronto, una volta spostata la focalizzazione sul testo del 1516 e sgombrato il campo da quanto non c'era o aveva connotazioni diverse, sarà possibile coglierne e misurarne più compiutamente senso e portata.²⁵

Nel suo intervento su *L'«amorosa inchiesta» di Orlando nel primo «Furioso»*, la studiosa mette infatti in luce come Ariosto conferisca al racconto, nella prima strutturazione di un significativo segmento narrativo (dalla partenza di Orlando da Parigi all'arrivo di Ruggiero nel palazzo di Atlante), una diversa dinamica narrativa e una propria e alternativa suggestione rispetto alla strategia poi adottata nella redazione C.

22. Si trova ora presso la Bibliothèque Nationale de France; cf. la scheda in Dorigatti 2006: XCV-XCIX.

23. Dorigatti 2006: LV-CXXV.

24. Ariosto *OF* (Matarrese-Praloran).

25. Qui avanti, p. 160.

Basandosi sui risultati della propria impegnativa esperienza di commento, Tina Matarrese (*Sul pluristilismo del «Furioso» del 1516*) effettua su alcuni luoghi del poema rilievi che mettono in luce il progressivo processo di stilizzazione nel passaggio fra le tre redazioni, confermando la peculiarità del tessuto linguistico e più in generale stilistico della *princeps*. Viene così sottolineato il vivace ibridismo del primo *Furioso*,

caratterizzato da una varietà non solo tonale ma anche linguistica, risentendo più da vicino dei modi più schietti e popolareggianti del poema boiardo nella sua costruzione di uno stile canterino “illustre”, che fanno dell’*Innamoramento de Orlando* l’esempio per eccellenza di una letteratura cortigiana di ambito padano.²⁶

Delle ragioni esterne alla prima edizione, proprie del *milieu* culturale più direttamente vicino ad Ariosto, si è già detto; giova infine allargare l’indagine critica a un ambito più esteso. A fiancheggiare il grande *legno* del *Furioso* si trovarono autori certamente meno attrezzati, ma senz’altro significativi in relazione alla loro epoca. Gli ultimi due saggi del volume si occupano di questo variegato panorama, toccando anche, a diverso titolo, questioni di intertestualità. Eleonora Stoppino (*Il primo «Furioso», «libro de bataia»*) indaga la primissima ricezione della *princeps*, in particolare nel *Rugino* di Pierfrancesco de’ Conti e negli assemblaggi di *libri de bataia* che coinvolgono il *Furioso* e poemi di grande successo come l’*Innamoramento de Carlo Magno*. Maria Pavlova (*La concezione di cavalleria nei continuatori del Boiardo: Nicolò degli Agostini, Raffaele Valcieco e Ludovico Ariosto*) esplora il concetto – intuitivo ma non scontato – di cavalleria nel *Furioso* del 1516, partendo dall’*Innamoramento de Orlando*, e leggendo la «gionta» ariostesca alla luce di quelle, coeve e concorrenziali, di Nicolò degli Agostini e di Raffaele Valcieco.

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

26. Cf. *infra*, p. 72. La coesistenza di lingua padana e di *koiné* cortigiana nel primo *Furioso* è puntualmente analizzata in Vitale 2012.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *OF* (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Ariosto *OM* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Bembo (Gnocchi) = Pietro Bembo, *Stanze*, edizione critica a c. di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- Boccaccio (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a c. di Alberto Limentani, Milano, Mondadori, 1992.
- Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, ed. critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano–Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Dante, *Inferno* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- Dante, *Purgatorio* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2016

- Campeggiani 2017 = Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle «Satire» ai «Frammenti autografi»*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017.
- Casadei 2016 = Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Izzo 2016 = Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016.
- Matarrese–Praloran 2010 = Tina Matarrese, Marco Praloran, *Il Canto I dell'«Orlando Furioso» del 1516*, «Per Leggere» 19 (2010): 97-114.
- Segre 2013 = Cesare Segre, *Emilio Bigi e il commento del «Furioso»*, in Cristina Zampese (a c. di), *Lettori e interpreti del «Furioso»*, Atti della giornata di studio, Milano, 3 ottobre 2012, «Carte romanze» 1/2 (2013): 355-358.
- Stoppino 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando Furioso»*, New York, Fordham University Press, 2012.
- Vitale 2012 = Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'«Orlando furioso»*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012.

«DONNO HIPPOLYTO DA ESTE».
IL VERO VOLTO DEL DEDICATARIO
DEL «FURIOSO»

Marco Dorigatti
University of Oxford

8 ottobre 1503, diciottesima domenica dopo Pentecoste, regnante papa Pio III: Ippolito d'Este, dopo un solenne rito che lo ha consacrato vescovo di Ferrara, emerge dalla cattedrale di San Giorgio tra il plauso della folla. Tra i presenti vi è anche Ludovico Ariosto, forse entrato al suo servizio soltanto da poco, che osserva incuriosito tutta la scena. Il carne latino che ne nascerà fissa l'immagine del prelado come in un'istantanea:

Excita festivo populi Ferraria plausu,
protulit ex adytis ora verenda sacris:
utque sua Hippolytum prospexit templa tuentem,
– O claros, inquit, gens mea nacta duces!
Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
Mystica quis casto castius Hippolyto?¹

L'uomo che viene incontro al giubilo della folla è stranamente giovane; nato nel 1479, ha appena 24 anni, quattro e mezzo meno di Ludovico. Ma il tratto che lo distingue e che colpisce Ariosto in particolar modo è

1. In *Hippolytum Estensem Episcopum Ferrariae*, in Ariosto OM (Segre): 94. “Ferrara, incitata dal festivo plauso del popolo, trasse fuori dai sacri penetrali il volto venerabile: e quando scorse Ippolito prender cura ai suoi templi: – O duci illustri – esclamò – che ha avuto la gente mia! Chi porta le armi con maggior fierezza d’Ercole, padre invitto? E chi gli oggetti sacri con maggiore purezza del puro Ippolito?” (*A Ippolito da Este, vescovo di Ferrara, ibi*: 95). L’elogio di Ippolito riprende espressioni già impiegate dall’Ariosto per il duca Ercole I: «iusta *quis invicto* sumet te *fortius arma*, / qui tot parta refert propria virtute trophaea?» [“chi impugnerà le giuste armi più fieramente di te, invitto, che tanti trofei arrechi, conquistati dal tuo valore?”] (*De laudibus Sophiae ad Herculem Ferrariae ducem II, ibi*: 52-53).

un altro: un attributo marziale (le *arma*, la fierezza con cui le porta), che in lui coesiste con quello religioso (i *mystica*, la perizia con cui maneggia gli oggetti del culto sacro): ma mentre quest'ultimo denota una professione (per quanto assai redditizia), il primo rappresenta un'inclinazione naturale, una passione che non lo lascerà mai. Quanto alla sede vescovile che gli è appena stata assegnata, essa viene ad aggiungersi ad una lunga lista di cariche ecclesiastiche iniziata quando aveva soli tre anni, e che a questa data già lo vedeva, per limitarsi alle principali, arcivescovo di Eger (Agria), in Ungheria (1496), e di Milano (1498), vescovo commendatario di Capua (1502), nonché cardinale (1493).

È la prima immagine di Ippolito d'Este che Ludovico Ariosto consegna alla poesia proprio nel momento in cui i loro destini stanno per unirsi. Un'immagine in cui le armi e la prestantza fisica che le sottintende e che si manifesta come fierezza (elementi spesso notati anche da altri osservatori) danno all'uomo ritratto la sembianza di un principe cavaliere, anticipando la figura che più tardi comparirà nel poema. Essa si condensa nel paragone con Ercole, che non si spiega soltanto con l'allusione, peraltro ovvia, al nome del padre (Ercole I, appunto), ma che mette in rilievo ancora una volta la valenza fisica, facendo passare in secondo piano gli attributi spirituali, i quali, se non mancano, non riescono certo a imporsi all'attenzione dell'osservatore con la stessa forza. Tale rappresentazione, del resto, non è senza precedenti: così o in modo del tutto simile Ippolito era apparso in un poema di Ercole Strozzi, la *Venatio*, narrazione in esametri latini della battuta di caccia che Carlo VIII avrebbe bandito a Lione nell'estate del 1494 (composta prima del 1500, ma stampata postuma nel 1513, in un'edizione aldina recante una versione ampliata rispetto a quella manoscritta).² Qui – presenti tra i cacciatori l'Ariosto e, nell'aldina, anche Bembo e Tebaldeo –, Ippolito dà prova di sé in quella che si può definire la sua passione suprema, cimentandosi in una ἀγιστεία, o impresa (in questo caso venatoria), che, manco a dirlo, eccelle su quelle di tutti gli altri:

Dux erat Hippolytus, pulchro satus Hercule, pulcher
Hippolytus, quem fata vocant, cui Iuppiter olim

2. Su quest'opera si veda Pavan 2009, e sulla redazione manoscritta Pesenti Villa 1915.

pontificale decus, Romanamque annuit arcem.
Non hic purpurei manifestus honore galeri,
sed sagulo in iridi cunctis incognitus ibat.³

Pur essendo un prelato, Ippolito non partecipa alla caccia in abito cardinalizio, perché ingombrante, ma anche in omaggio al suo spirito laico, che lo porta ad emulare i guerrieri antichi di cui ha tanto letto nei libri; veste quindi un *sagulum*, «una sorta di mantello colorato che gli autori classici tradizionalmente attribuivano ai barbari». ⁴ Ciò non toglie che già qui sia detto figlio di Ercole, con la solita ambivalenza tra il semidio greco e il genitore paterno. Di certo le sue qualità fisiche e morali ne fanno un eroe predestinato ad un grande futuro; a tal punto che Giove ha già deciso di assegnare a lui il soglio pontificio (*pontificale decus*).

Egli è detto inoltre *pulcher Hippolytus*, con allusione ad una qualità estetica confermata anche da altre fonti, benché i suoi lineamenti, la sua espressione – vale a dire il suo vero volto – abbiano eluso il comprensibile desiderio dei moderni di poterlo constatare coi loro occhi, mancando un’effigie che lo raffiguri in modo attendibile. Ma la sorte ha voluto che nel 2012 sia tornato alla luce, a Vienna, dopo che se ne erano perse le tracce, un dipinto che ci restituisce l’immagine di Ippolito come doveva apparire all’altezza del 1507-1508, indubitabile in forza della presenza, sul retro della tavola, dello stemma cardinalizio che ne comprova l’identità.⁵ Osservando il dipinto, quella che ci viene incontro è un’immagine sorprendente [fig. 1]. Un volto latteo (tipico di un frequentatore della notte) emerge dal fondo scuro della tela e fissa intensamente l’osservatore che sta dall’altra parte della tavola; ma qui conviene cedere la parola a Marialucia Menegatti:

Ippolito riserva, almeno in gioventù, una dedizione maniacale al proprio aspetto. Le sue curatissime “manine” piacciono moltissimo alle disinvoltate damigelle estensi, la lunga capigliatura gli attira i rimbrotti di Giulio II che gli intima di accorciare la “zazzarina”, poco confacente a un cardinale, e di smettere di “far tanto la nympa”.⁶

3. *Herculis Strozæ Titi filii Venatio ad divam Lucretiam Borgiam Ferrariæ ducem*, in Strozzi 1513: c. 15r.

4. Pavan 2009: 128.

5. Cf. Menegatti 2014b.

6. *Ibidem*.



Fig. 1. BARTOLOMEO VENETO (attribuito a), *Ritratto di Ippolito d'Este* (ca. 1507-1508), olio su tavola, 60,5 × 48,5 cm, Vienna, Dorotheum, presso cui il dipinto fu battuto all'asta il 17 ottobre 2012

Tale ritratto, attribuito a Bartolomeo Veneto, è tanto più accattivante in quanto trova corrispondenza quasi perfetta con quello ecfrastico che accoglie il lettore dell'*Orlando furioso*, basti pensare all'abito cardinalizio e alla caratteristica berretta rosso porpora che riesce a contenere a mala pena l'esuberante chioma; sennonché l'Ariosto va oltre la percezione visiva e coglie anche la levatura del personaggio che ci sta di fronte:

Quel ch'in pontificale habito imprime
del purpureo capèl la sacra chioma
è il liberal, magnanimo, sublime,
gran Cardinal dela Chiesa di Roma
Hippolyto, ch'a prose, a versi, a rime
darà materia eterna in ogni idioma,
alla cui bella etade era più giusto
che nascesse Maron, che sotto Augusto.

OF III 56 A⁷

7. Le sigle elencate qui di seguito designano le edizioni originali dell'*Orlando furioso*: A = Ferrara, per Giovanni Mazocco dal Bondeno, 1516; B = Ferrara, per

La ricomparsa del dipinto congiunta alla certezza del soggetto raffigurato ha permesso di pervenire ad un ulteriore accertamento, dal punto di visto artistico anche più rilevante. Si tratta del *Ritratto di giovane* di Raffaello conservato a Budapest e in precedenza ritenuto effigie del giovane Pietro Bembo, il quale però – secondo Alessandro Ballarin, cui si deve una più fondata attribuzione⁸ – altro non sarebbe che un *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este* [fig. 2], che lo coglie in un periodo antecedente (ca. 1504-1505) rispetto all'altro dipinto, più o meno come doveva presentarsi all'Ariosto nel momento in cui entrava al suo servizio, che coincide anche con l'impressione in lui suscitata dalla visione di Ippolito all'uscita dalla cattedrale in seguito all'investitura vescovile del 1503. Un principe con un debole per la moda, sicuro di sé.

Sennonché, questo temperamento languido e un po' effeminato che traspare dall'arte coeva non è il solo tratto significativo di Ippolito. Occorre infatti tener conto di un altro lato del suo carattere che in certo modo lo completa fornendoci un ritratto più realistico, come già osservava a suo tempo Giuseppe Antonelli:

Il nostro cardinale amava grandemente lo studio, e Celio Calcagnini ci racconta a questo proposito, che Ippolito passava studiando la maggior parte della notte, e che per qualunque affare importante e pressante che avesse, non ometteva mai di leggere un qualche libro; ed aggiunge, che ne' suoi viaggi sempre seco trasportava buon numero di volumi.⁹

Né si trattava di letture unicamente ricreative:

Era Ippolito di vivace e penetrante ingegno, coltivò le matematiche e singolarmente la geometria, l'aritmetica e la prospettiva, secondoché scrissero il ricordato Calcagnini nell'elogio funebre che recitò nelle di

Giovanni Battista da la Pigna milanese, 1521; C = Ferrara, per Francesco Rosso da Valenza, 1532. Il testo di riferimento è conforme alle seguenti edizioni: A = Ariosto *OF* (Dorigatti); B = Ariosto *OF* (Debenedetti-Segre); C = Ariosto *OF* (Segre). Gli ultimi due versi dell'ottava citata sopra saranno rifatti diversamente in C («la cui fiorita età vuol il ciel iusto / ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto»); in cui, se l'Ariosto non alluse a se stesso, al Marone dell'epoca augustea sembrerebbe subentrare quello ben più modesto, dell'epoca attuale, ossia Andrea Marone, un improvvisatore alla corte di Ippolito, invocato a scopo tra l'ironico e il derisorio, ma certo mettendo il primitivo elogio sotto il segno dell'ambiguità.

8. Ballarin 2010.

9. Cf. Monferrato de' Calcagnini 1843: 40.

lui sontuose esequie fatte nella nostra cattedrale, e nell'altro che nelle Settime replicò Alessandro Guarini.¹⁰

Alla lista di interessi occorre aggiungere perlomeno quello per l'astronomia (testimoniato ancora una volta da Calcagnini) nonché quello per la musica (fu grande collezionista di strumenti musicali e cultore di musica sacra). Quanto alla letteratura, osservava Catalano che: «Chi nutriva la mente con la lettura dei classici latini e degli autori volgari più reputati, non poteva essere né indotto né poco amante delle lettere. La scarsezza di cultura del cardinale Ippolito è una leggenda della quale è doveroso far giustizia».¹¹ Del resto nessuno allora, e tanto meno l'Ariosto, lo mise mai in dubbio.



Fig. 2. RAFFAELLO SANZIO, *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este* (ca. 1504-1505), olio su tavola, 54 × 39 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

10. *Ibidem*. Quanto all'elogio funebre di Alessandro Guarini (1486-1556), si veda Guarini 1520.

11. Catalano 1930-1931: I, 184.

Tra le sue mansioni vi è la gestione del potere, che esercita con consumata perizia (giusto quanto si legge nel poema) in diarchia col fratello duca, non esitando a subentrargli alla guida dello stato nei momenti di sua assenza. Ultima nella scala di valori, invece, forse proprio la religione, nonostante che ad essa fossero legati gli ingenti proventi che ne ingrossavano lo sterminato patrimonio, cosa che in fondo non stupisce in una personalità che pare predisposta più per le cose laiche, e in particolare le discipline umanistiche, che quelle spirituali. «L'eredità culturale di Ercole I – scrive Tissoni Benvenuti – sembra essere assunta almeno in parte da Ippolito, per volontà dello stesso Alfonso»,¹² il quale, come si sa, ha una scarsa propensione per le arti che non siano la pittura, l'architettura, l'urbanistica, o quelle marziali. Nei due fratelli al vertice del potere si prospetta insomma una «netta divisione di sfere d'influenza rappresentata dalle due divinità che proteggono gli Estensi: Minerva per il cardinale Ippolito e Marte per Alfonso». ¹³ La dea che protegge il cardinale è dunque anche quella che, significativamente, sovrintende alle attività artistiche.

È questa l'immagine del cardinale che presiede alla nascita e alla composizione dell'*Orlando furioso*. Un'immagine fortemente giovanile di un prelato *dandy*, con le «manine» affusolate (esibite in primo piano nel dipinto di Budapest), dedito alle attività ginniche e sportive come pure culturali e scientifiche, che la storiografia moderna ha cercato di sminuire se non addirittura di sradicare dal testo ariostesco. Basti per tutti il giudizio di Panizzi, secondo cui «IPPOLITO was a haughty, cruel, and grasping prelate, who, with an immense fortune, never did any thing for the good of mankind»,¹⁴ per non dire per l'autore del *Furioso*. Né si tarda a comprendere la ragione. Ippolito fu vittima di una *damnatio memoriae* perpetrata dallo stesso Ariosto nelle *Satire* postume al poema (la prima in special modo), sintomo di un profondo *malaise* che però – e qui sta il punto cruciale, non ancora recepito dalla critica – insorge e si palesa soltanto attorno il 1515, allorché il rapporto tra i due effettivamente comincia a deteriorarsi, giungendo ad una vera e propria rottura nell'ottobre del 1517, in seguito al rifiuto del poeta di seguire il cardinale in Ungheria. Se così, pare incongruo o quantomeno anacronistico leggere (sulla scia dei biografi cinquecenteschi,

12. Tissoni Benvenuti 2004: 17.

13. *Ibi*: 16.

14. Panizzi 1830-1834: VI, xi, su cui si veda anche Dorigatti 2011: 8-9.

responsabili di un malinteso secolare) il poema alla luce di questa frattura, che non si manifesta che tardivamente, nelle fasi conclusive della composizione. La verità, che si è fatta strada a fatica e solo tardivamente, è che il *Furioso* come vedrà la luce nel 1516 fu forgiato non nonostante, ma *grazie* all'ambiente del cardinale estense. Un *milieu* del tutto particolare, che a ragione si può definire la corte di Ippolito I.

A Ferrara, la *familia* di Ippolito rappresenta un cenacolo come pure un punto di ritrovo per i cultori delle arti più svariate. Qui Antonio Tebaldeo, di ritorno da Mantova nel 1500, era diventato dapprima suo segretario e poi di Lucrezia Borgia. Come si sa, il Tebaldeo era amico di Raffaello che lo raffigurerà nel *Parnaso* (1510-11) in una delle quattro stanze vaticane. Fu lui dunque il tramite tra il pittore e il cardinale? Occorre chiederselo perché quest'ultimo fu di fatto l'unico estense che riuscì a strappare un proprio ritratto a Raffaello, pittore che, come è noto, non concedeva facilmente le proprie prestazioni artistiche.¹⁵ Grazie all'interessamento del Tebaldeo e alla raccomandazione di Isabella, entra nella corte di Ippolito anche un altro personaggio di spicco: Ludovico da Bagno, a cui l'Ariosto si legherà di tenera amicizia. Nel 1506 sarà lui ad assumere il ruolo di segretario del cardinale che più tardi, nel 1517, seguirà in Ungheria. Da lì ci farà sapere, tra le varie cose, che sua Eminenza avrebbe ucciso senza aiuto alcuno una grande orsa,¹⁶ cosa che non avrebbe stupito i suoi concittadini o lo stesso Ariosto, che già lo aveva così raffigurato: «hor li orsi affronta su li alpini sassi, / hor e' cingiali in valle ima e palustre» (XL 63,3-4 AB; XLVI 91 C).

Altra figura che gravita nell'orbita di Ippolito e ben nota all'Ariosto, che la ricorderà nel *Furioso* (XL 7,1-4 A; manca BC), è Mario Equicola, che nel 1508 diventerà precettore di Isabella, conservando però contatti con l'ambiente estense del cardinale, presso il quale pare avesse depositato, nel 1503, il manoscritto del *Libro de natura de amore*. Pure presente in questi anni nella medesima cerchia è un letterato di tutt'altro genere, di cui poco si è parlato. Più che di un letterato si tratta di un cantastorie, Francesco Cieco da Ferrara, che passò gli ultimi anni di vita fino alla sua morte, avvenuta tra la fine del 1505 e l'inizio del 1506, ospite del cardinale Ippolito a Ferrara, proveniente anche lui da Mantova. Dalla prefazione di Eliseo Conosciuti alla sua opera, il

15. Secondo Menegatti 2016: 37, Ippolito avrebbe conosciuto Raffaello «forse a Urbino o a Firenze».

16. Cf. Óváry 1889: 399 ss.

Mambriano pubblicato postumo nel 1509, si evince che, se la morte non glielo avesse impedito, il Cieco avrebbe voluto dedicare il *Libro d'arme e d'amore* al cardinale, anticipando, cioè, quanto farà l'Ariosto di lì a pochi anni. Benché il Conosciuti non lo dica esplicitamente, sorge il sospetto che fosse stato proprio lui, il cardinale, a patrocinare la pubblicazione e a sostenerne le spese;¹⁷ lo suggerisce tra l'altro anche la scelta non casuale dell'officina tipografica, ossia di quella cartolibreria Mazocco (la stessa che poi stamperà il *Furioso*) legata alla corte estense da un rapporto privilegiato (grazie anche ad una personalità come quella di Lodovico Bonacciolì, finanziatore e nel contempo medico di corte). La presenza del Cieco nell'*entourage* del cardinale prova che il poema cavalleresco non veniva certo disprezzato in quell'ambiente, nemmeno nella sua variante più popolare, e che l'Ariosto, pur non nominando mai il Cieco, deve aver fatto tesoro delle sue recite (forse alla presenza del cardinale, giusto come sarà nella *fiction* del *Furioso*).

Né si potrà passare sotto silenzio, al polo opposto dello spettro letterario, la presenza di due figure quali gli *Strozzi poeta, pater et filius*, come recita il titolo di un opuscolo che raccoglie gran parte delle loro opere, particolarmente il figlio Ercole, pressoché coetaneo dell'Ariosto (era nato un anno prima, nel 1473) e discepolo egli pure di Luca Ripa, che nella sua breve vita, tragicamente stroncata nel 1508, si dimostrò nei suoi confronti una sorta di 'primo amico'. Fu lui a lasciarci nella *Venatio*, come abbiamo visto, la prima immagine pubblica tanto del giovanissimo Ippolito quanto (sia pure di sfuggita) di Ludovico, in occasione di una caccia (che è anche un genere letterario) che già li presenta assieme. Ciò che più colpisce nella parabola dello Strozzi è la conversione alla poesia volgare, in lui che nella poesia latina sapeva volare così in alto (sebbene ciò non comportasse, nel suo caso, l'abbandono della lingua che gli era più congeniale).¹⁸ Il suo esempio ebbe certo peso sull'Ariosto nel momento in cui stava per imbarcarsi in un ambizioso progetto di poesia volgare, dove non mancherà di lasciare un segno che è anche un omaggio ad un amico come pure ad una stagione, magari passata ma sentita come ancora viva (cfr. XXXVIII 80 A; 83 B; XLII C).

17. Così anche Everson 2011: 154.

18. Sulla conversione di Ercole Strozzi al volgare si veda Vagni 2011, che ne ripropone in veste critica quasi l'intera produzione.

Ma la figura senz'altro più rappresentativa della corte di Ippolito e allo stesso tempo quella a lui più vicina (infatti erano coetanei, nati entrambi nel 1479) è Celio Calcagnini, attivo nell'amministrazione estense già da tempo per poi diventare, dal 1510, suo familiare e confidente, accompagnandolo nelle sue peregrinazioni (in Italia come in Europa) fino alla sua morte. Con la sua cultura enciclopedica («El dotto Celio Calcagnini» lo dirà l'Ariosto, XXXVIII 87,5 A; 90,5 B; XLII C), capace come nessun'altra di spaziare dalle arti umanistiche alle scienze naturali senza alcuna soluzione di continuità non trascurando nemmeno la letteratura cavalleresca (presente nella sua biblioteca personale),¹⁹ egli è anche l'esponente più autorevole di quella cerchia (pur non avendo dato nulla alle stampe in vita) e una personalità assai benevola nei confronti dell'Ariosto, di cui non esita a difendere l'opera poetica (verosimilmente latina, seppure non specificata) dalle critiche di un ignoto denigratore.²⁰

La corte di Ippolito non è però un ambiente chiuso, ma un polo di attrazione che si avverte anche da lontano, facendo sì che siano tanti gli intellettuali, i musicisti, gli artisti che si rivolgono a lui nel corso degli anni. Nel settembre 1507 gli giunse una lettera, unica pervenutaci, da parte di Leonardo da Vinci, la quale ci fa conoscere un nuovo risvolto del suo carattere ovvero un'altra passione. Il periodo è quello in cui si immagina ambientata l'*Equitatio* di Calcagnini che presenta un Ariosto alle prese con un componimento cavalleresco, del quale poco prima, agli ultimi di gennaio, aveva letto uno stralcio a Isabella d'Este.²¹ A quel tempo Ippolito risiedeva a Milano e Leonardo, che certamente già lo conosceva (benché non sia possibile precisare da quando), si rivolgeva a lui in quanto arcivescovo di quella città per una questione che gli stava molto a cuore, come si premurava di spiegare: «pochi giorni sono ch'io venni da Milano, & trovando che uno mio fratello maggiore non mi vuole servare uno «testamento, facto da 3 anni in qua che è morto nostro padre, ancor che la ragione sia per me, nondimeno per non mancare a me medesimo in una cosa che io stimo assai, non ho voluto omettere di richiedere la R.^{ma} S. V. di una lettera commendatizia & di

19. Cf. D'Ascia 2010.

20. Si tratta della lirica intitolata *In detractorem* e che inizia «Tun bone vir laceras Areosti nobile carmen?»: cf. Pigna 1553: 200. Per l'altra opera di Calcagnini in cui si nomina l'Ariosto, ossia l'*Equitatio* (1507), si rimanda a Dorigatti 2018: 19-22.

21. Si veda la lettera di Isabella d'Este ad Ippolito, 3 febbraio 1507, in Catalano 1930-1931: II, 78-79.

favore».²² In pratica Leonardo invocava il suo sostegno in una controversia coi suoi fratellastri (nove in totale) che lo volevano escludere dall'eredità del padre, Ser Piero, morto intestato nel 1504; a ingarbugliare ulteriormente la questione era poi intervenuta, due anni dopo, la disputa per l'eredità dello zio Francesco. La causa giudiziaria che ne era nata, che si trascinava ormai da tempo e che aveva visto Leonardo scomodare, tra gli altri, anche il re di Francia (Luigi XII), era giunta nella fase conclusiva presso la Signoria di Firenze, da dove aveva pensato bene di scrivere al cardinale per sollecitare ulteriore pressione. Non si conosce il responso di Ippolito; ma poiché l'esito della pratica legale fu favorevole a Leonardo che si vide riconosciuti i suoi diritti, v'è ragione di credere che Ippolito gli concedesse il suo appoggio. Anzi, è probabile che questi lo abbia favorito già da prima, e che Leonardo, in segno di gratitudine, gli abbia fatto un dono consono ai suoi gusti raffinati.

Per capire quale, occorre risalire nel tempo fino al febbraio di quell'anno (1507) allorché, a Napoli, veniva stampato un dialogo di Mario Equicola (che abbiamo già incontrato) intitolato *De opportunitate*,²³ scritto nel periodo in cui gravitava nell'orbita del cardinale, pur essendo dedicato (forse di proposito, onde allontanare il sospetto che fosse stato da questi commissionato) al filosofo partenopeo Agostino Nifo. Il titolo allude all'argomento principale trattato nel libro, vale a dire un'*impresa* di Ippolito intesa come emblema allusivo alla sua abilità di cogliere le occasioni al momento più propizio e fare tutte le cose a tempo. Come spiega Cesare Mauro, uno dei quattro interlocutori del dialogo, il cardinale desiderava che la massima racchiusa nell'*impresa* fosse evidente agli uomini di ingegno ma che nel contempo sapesse trasmettere a tutti un piacere visivo.²⁴ Ecco in che cosa consiste l'*impresa*:

Ex accipitrum genere falco est [...]. Italico sermone nunc «falcon»
dicimus. Ore gestat rostroque tenet partem illam horologii tinnuli quasi
libramentum, que ponderibus librata et continuo motu circumducta

22. Archivio di Stato di Modena, Cancelleria estense, busta 4. La lettera, datata Firenze 18 settembre 1507, non è autografa; forse fu stilata da Agostino Vespucci, ufficiale della Cancelleria fiorentina.

23. Cf. Equicola 1507.

24. «*Hippolytus Estensis cardinalis memorandam sententiam ingeniosis patere voluit et ut omnium oculi voluptate afficerentur [...]*» (*ibi*: cc. B ir-iv).

rotulas dentatas ita concitat pari intervallo, ut horae mallei ictu ad tintinabulum nuntientur. Partem illam tempus dicimus, cum per ipsam horas cognoscamus partes temporis. Reddit ergo nobis Italice «falcon tempo» non dictione modo aut syllaba, sed ne littera quidem abundanti.²⁵

L'impresa aveva quindi un correlativo figurativo: un uccello rapace, nella fattispecie un falcone, che tiene nel becco una parte costitutiva dell'orologio, una sorta di bilanciere nel gergo specialistico detta *tempo*. Come osserva Bernhard Schirg, essa si distacca dalla maggior parte delle imprese che saranno prese in esame nel noto trattato di Paolo Giovio in quanto il suo funzionamento non è quello dell'allegoria, bensì del rebus: «Its figurative parts refer to Italian words, whose individual phonetic values (*falcon* + *tempo*) are homophones to its maxim».²⁶

Una tale impresa si addiceva alla persona del cardinale Ippolito in più di un modo, a cominciare dalla componente venatoria, lui che era fanatico della caccia col falcone, di cui possedeva una vasta collezione, con esemplari fatti espressamente venire dalla Russia. Per non dire del richiamo alle scienze naturali, dalla meccanica all'orologeria e, indirettamente, all'astronomia, che tanto lo appassionavano. Il meccanismo a rebus che vi stava alla base, inoltre, dava rilievo all'elemento razionalistico tipico di un cultore delle scienze. Sennonché l'impresa rivela anche lo stretto legame esistente tra Ippolito e l'ambiente umanistico, Equicola non essendo che uno degli intellettuali di spicco di cui il cardinale si circondava in quel giro d'anni. Vari riferimenti, di natura tra l'esoterico e l'erudito, alle antichità caldee e egiziane sparsi nel dialogo richiamano altrettanti passi della coeva *Equitatio* di Calcagnini come pure il carme ariostesco *De laudibus Sophiae*

25. "Si tratta di un falcone, appartenente alla famiglia degli uccelli rapaci [...]. In italiano oggi lo chiamiamo *falcon*. Il falcone porta in bocca e tiene nel becco quella parte di un orologio a suoneria che è simile ad un bilanciere (*libramentum*) il quale, tenuto in equilibrio da pesi e in moto circolare continuo, trasmette un intervallo costante alle ruote dentate in modo tale che ciascuna ora possa essere annunciata da un martello che colpisce il campanello. Designiamo questa parte *tempus*, perché grazie ad essa riconosciamo le ore come singole unità temporali. Di conseguenza, l'impresa ci rende la massima italiana *falcon tempo* [intendasi *fal con tempo*] senza ricorrere non soltanto a mezzi del linguaggio o a una singola sillaba, ma nemmeno a una lettera che sia di troppo" (*ibidem*).

26. Cf. Schirg 2015: 141. È significativo che riportando quell'impresa Giovio riesca a darne una versione soltanto approssimativa: cf. Giovio 1555: 119.

ad Herculem Ferrariae ducem II, i quali difficilmente si potrebbero spiegare se non avendo origine in un medesimo ambiente culturale.

Appurato questo, sorge la domanda: chi fu l'inventore dell'impresa? cosa che Mario Equicola non dice, pur lasciando intendere come il suo destinatario, cioè Ippolito, se ne interessasse attivamente. La risposta è emersa solo di recente grazie a Schirg, il quale ha fatto notare una sorprendente analogia tra l'impresa descritta dall'Equicola nel *De opportunitate* e un disegno di Leonardo presente nel codice Forster, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra.²⁷ Esso mostra «a bird holding an s-shaped object in its beak, together with an accompanying text (in mirror writing) reading “falcon tempo” – precisely the maxim which Equicola’s character Cesare Mauro decoded from the imagery of Ippolito’s *impresa*».²⁸ Che si tratti proprio di un'impresa e non d'altro, lo conferma il fatto che compare appena sotto un altro disegno, che Leonardo descrive come «albero tagliato che rimette [*scil.* germoglio]», a cui segue il motto «anchora spero»: chiaramente un'impresa. Leonardo si rivela pertanto l'artefice dell'impresa *falcon-tempo* con la quale ripagava il cardinale per il favore che questi gli aveva concesso, benché non sia possibile fissarne la data e neppure dire se fosse stata concepita espressamente per Ippolito oppure per un destinatario non ancora specificato. Quel che è certo è che essa rispecchia un aspetto caratteristico di Ippolito, proclamando il suo proposito di dominare il tempo (nientemeno), di stringerlo forte e non lasciarselo scappare via.

Egli aveva certo compreso l'importanza della tempestività, della quale avrebbe dato un saggio memorabile in un'impresa (stavolta militare) svoltasi di lì a due anni, ovvero la battaglia della Polesella (22 dicembre 1509), che lo avrebbe catapultato in primo piano – lui solo, assente il fratello – nella difesa dello stato estense contro l'incursione della flotta veneziana. In uno scontro in cui, giusto il motto che aveva fatto suo proprio, tutto si gioca sul fattore tempo: Ippolito, infatti, esperto conoscitore del Po e delle sue piene, aveva aspettato che il livello delle acque continuasse a salire per poi, a notte fonda, cogliendo l'istante preciso, impartire all'esercito ferrarese l'ordine che avrebbe fatto scattare l'annientamento dell'armata veneta. Era proprio il fatto di

27. Codice Forster II-1, c. 63r, Londra, Victoria and Albert Museum. Riproduzione in Schirg 2015: 143.

28. *Ibi*: 143-144.

cui il poeta al suo servizio, cioè Ariosto, aveva bisogno per calare Ippolito nei panni dell'eroe, un eroe la cui sapiente tempestività aveva salvato la patria. E glielo comunicava subito, non appena appresa la notizia della vittoria a Roma, dove si trovava in missione diplomatica, il 25 dicembre;²⁹ in una missiva che, tra i documenti superstiti, è la sola che lasci intuire la stretta intesa esistente tra i due. Essa presuppone che Ippolito sia al corrente della composizione che sta impegnando il suo famigliaio: in particolare egli deve sapere (visto che qui vi si allude) che nella parte finale del poema è previsto un padiglione (che è quello di Melissa, *OF* XL 49-71 A) trapunto di episodi tratti dalla storia recente, ai quali si è appena aggiunto quello che darà a Ippolito la gloria maggiore: tanto gli era valsa la fedeltà alla propria impresa (quella escogitata da Leonardo).

Resta che l'Ariosto non ha soltanto dedicato il poema al cardinale Ippolito; lo ha posto al suo centro. Principe regnante, signore per antonomasia, interlocutore del poeta narratore, tacito garante delle sue affermazioni, egli è anche un personaggio – nella realtà come pure nella sua trasposizione letteraria – che all'occorrenza non esita a vestire le armi e a scendere in campo come fa un vero cavaliere. A tutto ciò occorre aggiungere un'ulteriore funzione svolta da Ippolito: il fatto, che si ricava proprio dalla lettera del 1509, di aver seguito da vicino la gestazione dell'opera ariostesca (pur essendo difficile dire se, o in che misura, vi possa anche aver contribuito). L'Ariosto, insomma, ha assegnato a lui un ruolo che va ben oltre quello che si suole designare come dedicatario (che nel Cinquecento spesso non è altro che un nome aggiunto *a posteriori* e di fatto intercambiabile); al punto che Ippolito è diventato un elemento intrinseco all'opera e non più amovibile senza grave detrimento di essa (come si dovrà accorgere anche l'Ariosto, che in seguito non toccherà pressoché nulla di quanto concerne il cardinale).³⁰

29. «Me ne sono alegrato, ché oltra l'util publico la mia Musa haverà historia da dipingere nel padiglione del mio «Ruggiero a nova laude de V. S.» (al cardinale Ippolito d'Este, 25 dicembre 1509, in Ariosto *Lettere* (Stella): 139, su cui v. anche Dorigatti 2011: 13-14).

30. Tra le eccezioni maggiormente significative l'ottava XL 64 AB, abolita in C, e l'ottava XL 71 A, abolita in BC, su cui v. Dorigatti 2011: 27-28; e cf. *infra*, p. 36.

Il rapporto tra Ariosto e Ippolito, ossia la vera natura di quel sodalizio durato «quindici anni»,³¹ rappresenta un caso non ancora accertato e nel contempo scarsamente indagato dalla critica che, assecondando una lunga tradizione, ha preferito vederlo attraverso il prisma delle *Satire* anziché alla luce della lettera del 1509. Vi è tuttavia un documento che a questo scopo non è stato ancora interpellato, il quale può servire a chiarire proprio questo punto controverso. Lo dobbiamo ad un increscioso incidente capitato al poeta.

Il 30 ottobre 1514 il cardinale Ippolito, che in quel periodo risiedeva a Ferrara, partì alla volta di Roma con l'Ariosto al suo seguito. Sennonché, giunto alla gola del Furlo appena dopo Urbino, lungo il tracciato originario della via Flaminia nel tratto in cui questa costeggia il fiume Candigliano, il poeta fu colto da un grave malore che lo costrinse a fermarsi qualche giorno a Fossombrone per rimettersi in forze; poi fece ritorno a Ferrara, riuscendo soltanto successivamente a raggiungere il suo signore a Roma.³² La sosta forzata a Fossombrone gli ispirò un capitolo (X), composto (a quanto pare) con la febbre alta, in un momento in cui disperava addirittura della guarigione. Di qui la franchezza con cui l'ammalato si rivolge al suo signore:

Del bel numero vostro avrete un manco,
signor: ché qui rest'io dove Apenino
d'alta percossa aperto mostra il fianco
[...]

Tiemmi la febre, e più ch'ella m'annoi,
m'arde e strugge il pensar che, l'importuna,
quel che devea far prima ha fatto poi.

Ché, s'ero per restar privo de l'una
mia luce, almen non devea l'altra tòrmi
la sempre avara a' miei desir Fortuna.
[...]

Io so ben quanto mal mi si convegna
dir, signor mio, che fra sì lieta schiera
io mal contento sol drieto vi vegna.

Ma mi fido ch'a voi, che de la fiera
punta d'Amor chiara noticia avete,
debbia la colpa mia parer ligiera.

Vostre imprese così tutte sian liete,

31. «li quindici anni che in servirlo ho spesi»: *Satire*, I 236; testo secondo Ariosto *Satire* (Segre).

32. Cf. Catalano 1930-1931: I, 368-369.

come è ben ver ch'ella talor v'ha punto,
 né sano forse ancora oggi ne sète.
Capitoli, X, vv. 1-33³³

Pur improntato ad un fatto vero, il capitolo riprende, anche nel dettato poetico, un'elegia di Tibullo, evidente fin dalla movenza iniziale: «Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas, / o utinam memores ipse cohorsque mei. / Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris, / abstineas avidas, Mors, modo, nigra, manus» (I 3, vv. 1-4).³⁴ Anche al poeta latino, infatti, mentre accompagnava il proprio mecenate, Messalla, in Siria per assumere la carica di governatore, accadde di ammalarsi e doversi fermare sull'isola di Corcira (odierna Corfù), in timore per la propria vita e addolorato di aver lasciato Delia, la donna amata, sola a Roma. Stupisce pertanto che, parimenti malato, l'Ariosto si preoccupi anzitutto del cardinale, rammaricandosi di non poterlo accompagnare oltre e far parte della sua «lieta schiera». Né desta meno stupore un altro fatto: il cardinale e la donna amata (conosciuta, stando alla canzone I,³⁵ a Firenze poco più di un anno prima) rappresentano, a suo dire, nientemeno che i due fari, anzi le due «luci» della sua vita, che pertanto vengono a porsi sullo stesso piano nella scala di valori affettivi del poeta («Ché, s'ero per restar privo de l'una / mia luce [*scil.* Alessandra], almen non devea l'altra [Ippolito] tòrmi / la sempre avara a' miei desir Fortuna», vv. 13-15). Vale la pena ribadire che l'Ariosto non era in alcun modo tenuto a scrivere questo componimento che appartiene di diritto alla sfera privata e personale del poeta; per cui non c'è motivo di dubitare delle opinioni che vi sono espresse. Riguardo al fatto ch'egli definisca il cardinale «luce» della propria vita, Giuseppe Fatini ebbe a

33. Ariosto *OM* (Segre): 185-188.

34. «Ve ne andrete senza di me, o Messalla, sulle onde dell'Egeo, e volesse il cielo che tu e il tuo seguito conservaste memoria di me! La Feacia mi trattiene malato in terre ignote: ti supplico, nera Morte, allontana le tue avide mani». E si veda anche il seguito («non hic mihi mater / quae legat in maestos ossa perusta sinus, / non soror, Assyrios cineri quae dedat odores / et flet effusus ante sepulcra comis» [“qui non c'è mia madre, che mesta nel grembo raccolga le ossa bruciate, né mia sorella, che sulle ceneri sparga profumi di Siria e con i capelli sciolti pianga alle mie esequie”], vv. 5-8), anch'esso ripreso dall'Ariosto più oltre: «Ché, se qui moro, non ho chi mi pianga: / qui sorelle non ho, non ho qui matre / che sopra il corpo gridi e 'l capel franga» (*Capitoli*, X, vv. 61-63). Ringrazio Giada Guassardo per aver richiamato la mia attenzione su questo precedente.

35. *Canzoni*, I, in Ariosto *OM* (Segre): 109-114.

commentare, nascondendo a fatica il proprio disagio, che «è un complimento cui fa contrasto quanto leggemmo nelle *Satire* e che si può solo in parte giustificare col fatto che la poesia è diretta all'Estense, del quale forse l'Ariosto non era ancora così malcontento come avverrà più tardi». ³⁶ Fatini, cioè, si trovò a dover constatare che l'immagine del cardinale quale emerge dal capitolo non è affatto compatibile con quella fornita dalle *Satire*, appartenente del resto ad altra epoca. Che il rapporto tra Ippolito e Ludovico fosse assai diverso a questa data e improntato, se non proprio ad amicizia (impedita dal divario sociale), almeno ad un senso di cordialità e stima reciproca, è provato anche da un altro particolare: il poeta considera il cardinale un compagno di pena: intendasi amorosa. Nel momento in cui Ludovico si duole della lontananza della propria donna, gli viene spontaneo ricordare che anche Ippolito è stato ferito da una «punta d'Amor» che lo ha reso, lui pure, malato in lenta convalescenza («come è ben ver ch'ella talor v'ha punto, / né sano forse ancora oggi ne sète», vv. 32-33). ³⁷

Un tale accenno lascia trasparire una certa intesa tra i due. Per comprenderne appieno la rilevanza, vale la pena porre questi versi in relazione a quelli di un altro capitolo (XIX), in cui il poeta esplicita la propria filosofia amorosa:

Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi,
e chiami vita libera e sicura
trovarsi fuor de li amorosi nodi;
ch'io per me stimo chiuso in sepoltura
ogni spirto ch'alberghi in petto dove
non stilli Amor la sua vivace cura.

Capitoli, XIX, vv. 1-6 ³⁸

36. Ariosto *OM* (Fatini): 354.

37. Alle pene amorose di Ippolito pare riferirsi anche un altro capitolo (XIV, cf. Ariosto *OM* (Segre): 198-200), forse espressamente composto per lui; il quale illustra un motto del cardinale che sarà anch'esso dichiarato dal Giovio: «& oltra à quel Falcone portò anchora per impresa amorosa un Camelo inginocchiato carico d'una soma, con un motto che diceva, NON SUEFRO MAS DE LO QUE PUEDO, volendo dire alla Dama sua, non mi date più gravezza di tormento di quel che posso sopportare, essendo la natura del Camelo che spontaneamente s'inchina à terra per lassarsi caricare, & quando si sente addosso peso à bastanza col levarsi significa non poterne sopportare più» (Giovio 1555: 119).

38. Ariosto *OM* (Segre): 209.

Il fatto che Ippolito porti anch'egli dentro di sé una ferita amorosa non è privo di conseguenze: non solo lo accomuna al poeta, ma viene ad aggiungere un tratto essenziale alla sua immagine rendendolo principe cavaliere nell'accezione data dal Boiardo, secondo cui «ogni cavalier ch'è senza amore / se in vista è vivo, vivo è senza core!» (*Inam.*, I xviii 46,7-8).³⁹ La militanza nella sfera amorosa, inoltre, rende Ippolito degno erede del suo avo, Ruggiero; senza questo attributo non potrebbe, propriamente, presiedere ad un'opera quale l'*Orlando furioso*, incentrata su una tale tematica. Nella parte finale del capitolo X da cui siamo partiti, il poeta, che si considera in fin di vita e teme il peggio, rivolge a Ippolito una preghiera che colloca la stesura del componimento al culmine della malattia: «signor, per grazia estrema vi dimando / che non vogliate da la patria cara / che sempre stian le mie reliquie in bando» (vv. 88-90), non potendo egli, ancor che morto, «da la sua bella donna viver longe» (v. 97).

È evidente come ad una data bassa quale è il 1514 il dialogo tra Ippolito e il suo famiglia si mantenesse ancora aperto, con dei toni finanche confidenziali, tali da far pensare ad una comunanza di interessi. Ma tutto questo stava per cambiare. Col 1515, quell'intesa durata tanti anni si incrinava irreparabilmente lasciando delle tracce perfino nel *Furioso*, come si rileva seguendo lo svolgersi della composizione, ancora in pieno fermento.⁴⁰ La comparsa sull'orizzonte politico di Francesco I di Francia – re cavalleresco circondato da una fama proprio nel campo della liberalità (la cui mancanza è alla radice della delusione subita dal poeta) – fa sì che questi prenda il posto un tempo occupato dal principe estense, anche se l'autore si guarda bene dall'intaccare o smantellare quanto già costruito a suo favore.

Ecco perché quando finalmente appare a stampa, il 22 aprile 1516, il poema ariostesco reca al suo interno l'immagine, viva e palpabile, del principe dedicatario; nessun'altra presenza, nemmeno quella di Francesco I, si protende da un capo all'altro dell'opera come la sua, diventando un filo conduttore. E a colpire è proprio il costante dialogo che il poeta-cantore intrattiene con un interlocutore silenzioso ma sempre presente, partecipe di quanto si svolge dentro la favola come pure nella sua affabulazione, ovvero nella recita a viva voce fatta dal narratore davanti ad un pubblico di ascoltatori. L'appello rivolto al

39. Testo conforme a Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani).

40. Cf. Dorigatti 2011: 41-42.

proprio signore, che occupa il posto d'onore nella sala in cui si svolge la recita, può cadere in qualsiasi giacitura ritmica del verso, da quella iniziale («*Signor*, non voglio che vi paia strano», I 20,1; ecc.) a quella di 4^a, la più comune («E fu, *signor*, la sua risposta vera», XII 33,5; ecc.), a quella, più inarcata, di 6^a («Non crediate, *signor*, che perhò stia», IX 61,1; ecc.). Può assumere la forma *signor mio* («C'habbiate, *signor mio*, già inteso estimo», X 53,1; ecc.), o la sua inversione («che questa parte al *mio signor* si debbe», III 1,7). Ma conosce anche un tipo di apostrofe più alto e solenne («Piacciavi, *generosa Herculea prole*», I 3,1; «*Magnanimo signor*, ogni vostro atto / ho sempre con ragion laudato et laudo», XVI 1,1-2; «*magnanimo figliuol d'Hercole invitto*», XXXVI 1,4). Non di rado il narratore lo chiama a far da testimone di eventi in cui figura in veste di protagonista («Come vincer si de', ne dimostraste», XIII 2,7; «quel dì, *signor*, che la famiglia inanti / vostra mandaste là, dove ritratti [...]», XXX 5,5-6; ecc.). Lo scopo per cui il poeta si rivolge al proprio signore può essere semplicemente dichiarativo, rendendolo così rappresentante dell'intero uditorio («*Signor*, non voglio che vi paia strano», II 20,1; «*Signor*, è tempo di ridursi hormai», XIII 10,1; «Hor sappiate, *signor*, ch'el Re gagliardo», XXV 53,6; ecc.). Talvolta, il signore pare confondersi con la voce stessa del poeta («sì che i' penso, *signor*, e temo forte»; ecc.); oppure serve a risvegliare la memoria degli ascoltatori («Non so, *signor*, se più vi ricordiate», XIII 20,1; «Era (se vi ricorda, *signor*) quella», XXVII 43,5; «come havete, *signor*, di sopra udito», XXIX 29,8; ecc.). Talaltra, si carica di un significato ironico, come ad esempio quando la menzione di *signore*, un alto prelato della Chiesa, viene a cadere di seguito all'interiezione *per dio*, che l'autore scrive spesso e volentieri anche con la minuscola («Ma lasciamo, per dio, *signor*, hormai / di parlar d'ira et ragionar di morte»). Infine, se non si tratta di svista del compositore, bisogna prendere atto che in un caso del tutto eccezionale l'autore si rivolge a lui col plurale («*Signori* [AB; *Signor* XXIV 4,1 C], in l'altro canto io vi dicea», XXII 4,1).

Ma il *Furioso* del 1516 andava anche oltre questo gioco dialogico e presentava ai lettori una serie di scene tratte dalla vita del cardinale, tra le quali spicca quella dedicata all'infanzia e all'educazione del giovane Ippolito. Essa figura nel padiglione ricamato da Cassandra che Melissa trasporta da Bisanzio a Parigi alla vigilia delle nozze di Ruggiero e Bradamante (XL 49-70 AB; XLVI 76-97 C); padiglione a cui – come si ricorderà – Ariosto alludeva già nel 1509, rivelandolo così un disegno antico, forse coevo alla nascita dell'opera e forse concordato con lo

stesso interessato. L'educazione del principe estense si svolge su due versanti distinti ma complementari, attinenti l'uno alle attività ginniche e marziali, e l'altro al sapere filosofico e artistico. Per l'autore si tratta – è appena il caso di avvertire – di una prova di poesia (ecfrastica) non indifferente, per quanto spesso screditata dal lettore moderno, prevenuto nei confronti del personaggio al suo centro. Ecco la prima parte:

Qua con molt'arte e con più forza lotta,
 e con robusti gioveni s'afferra:
 par ch'abbattuti già n'abbia una frotta,
 e s'apparecchi a poner l'altri in terra.
 Là par ch'egli habbia più d'un'hasta rotta,
 armato in simulacro d'aspra guerra,
 a piè e a cavallo, con ogni arma destro,
 di tutti li altri e principe e maestro.
 OF XL 64 AB, manca C

«Attraverso la caccia e la lotta corpo a corpo, dunque l'attività ginnica – commenta Gerarda Stimato –, il cardinale è dipinto nell'atto di compiere imprese del tutto simili a quelle degli eroi del poema, ed in particolar modo a quelle del suo avo: Ruggiero».⁴¹ Ed effettivamente, benché simulato, quello adombrato nella seconda metà dell'ottava si rivela uno scontro tra armati (sia che si tratti di giostra o di duello) inteso a rafforzare le credenziali cavalleresche del giovane principe sulle quali, come abbiamo visto, il poeta insiste a più riprese (l'ottava sarà poi soppressa nella redazione C, ma significativamente non in B, pur essendo a quella data già morto il cardinale).⁴² La seconda parte della *paideia* principesca, legata alla prima dal correlativo *altrove*, ci trasporta in un mondo dal fascino misterioso, come potrebbe apparire agli occhi di un fanciullo:

Altrove di philosophi et poeti
 si vede in mezo una honorata squadra:

41. Stimato 2009: 221. Sull'infanzia e l'educazione di Ippolito d'Este si veda inoltre Guerra 2011a e Guerra 2011b.

42. Sulle ragioni della sua soppressione, che ha dato luogo a opinioni divergenti, cf. almeno Bigi, che parla di particolari «che potevano sembrare troppo coloriti e realistici» (Ariosto OF (Bigi): n. a XLVI 91,7), e Casadei, secondo cui il cardinale veniva ritratto «in un atteggiamento certo avvertito come non conveniente» (Casadei 1988: 75).

quel gli dipinge il corso de' pianeti,
questo la terra, quel il ciel gli squadra;
questo meste elegie, quel versi lieti,
quel canta heroici, o qualche oda liggiadra.
Musici ascolta, et varii suoni altrove;
né senza summa gratia un passo muove.

OF XL 65 AB; XLVI 92 C

L'astronomia (dietro cui si intravede l'astrologia), la geografia, la poesia nei suoi diversi generi (dalle umili «elegie» alle odi fino ai componimenti «heroici»), la musica (tanto vocale quanto strumentale): sono interessi ai quali Ippolito resterà fedele per tutta la vita (notevole il ruolo della letteratura, spesso negato o sminuito), e sono ovviamente interessi veri, storicamente documentati. Già nella sua infanzia, come sarà poi nell'età adulta, Ippolito appare circondato da maestri nelle varie discipline, di cui altrove il poeta non manca di ricordare Tommaso Fusco, responsabile della parte propriamente umanistica («Fusco gli è appresso, che li occulti sensi / chiari gli expone de l'antiche charte», XL 61,3-4 AB; XLVI 89 C). Il miracolo della poesia ariostesca consiste nell'aver creato un'immagine idealizzante senza però tradire il dato reale.

Ma è come se a un certo punto, prima ancora della pubblicazione dell'opera, la bacchetta magica, capace di animare brani come questo, si fosse spezzata, lasciando nel poeta un senso di amarezza e di risentimento verso una figura un tempo riverita. Ciò nonostante, il poeta rimase al suo servizio fino al tardo 1517 allorché, richiesto dal cardinale di accompagnarlo in Ungheria,⁴³ l'Ariosto oppose un rifiuto rispettoso ma fermo. E da quel momento le loro strade si separarono. Il cardinale lasciò Ferrara diretto alla propria sede vescovile di Eger (Agria) il 24 ottobre: lo seguirono Celio Calcagnini, Ludovico da Bagno, Alessandro Ariosto, Guido Postumo nonché il musicista Adrian Willaert; mentre Andrea Marone, desideroso di partire, si vide rifiutato.

43. «Non sono del tutto chiare le ragioni che spinsero l'E. a tornare in Ungheria nel 1517. Si può pensare che, dopo la morte di re Ladislao nel 1516 e la successione al trono del suo giovane figlio, l'E. si preoccupasse di conservare la sede di Eger di fronte alla potenza crescente dei magnati» (Byatt 1993: 365). Secondo Menegatti, invece, Ippolito avrebbe chiesto «a Leone X il permesso di recarsi in Ungheria, adducendo come pretesti del viaggio la lunga assenza dalla propria sede vescovile e la partecipazione in veste di rappresentante della famiglia estense alle nozze della cugina Bona Sforza con Sigismondo Jagellone, re di Polonia. [...] La notizia della partenza di Ippolito fu confermata ufficialmente solo il 9 settembre» (Menegatti 2016: 33).

Il dissidio fu motivo di delusione per Ippolito (che evidentemente teneva alla presenza dell'Ariosto), ma più profondamente segnò Ludovico (che oltretutto si trovava disoccupato). Il cui rammarico, che veniva a sommarsi ad un malessere che si portava dentro ormai da tempo, non tarderà a sfociare nella satira I, forse scritta prima ancora della partenza del cardinale. Qui il poeta, quasi rivolgendosi ad un tribunale immaginario, appare intento a fare un bilancio degli anni spesi alle dipendenze del prelato:

Apollo, tua mercé, tua mercé, santo
collegio de le Muse, io non possiedo
tanto per voi, ch'io possa farmi un manto.
– Oh! il signor t'ha dato... – io ve 'l conciedo,
tanto che fatto m'ho più d'un mantello;
ma che m'abbia per voi dato non credo.
*Satire, I 88-93*⁴⁴

Un velo di pessimismo è calato sugli occhi dell'Ariosto (lo si avverte tra le righe), ma il suo ragionamento è lucido: è vero che il cardinale lo ha ricompensato per quanto egli ha fatto, mostrando perfino una certa generosità (ragion per cui, a rigore, non può dirsi ingrato); ma non ha fatto niente, anzi è rimasto indifferente di fronte all'opera che l'Ariosto ha composto con tanta fatica proprio in suo onore; dove la mancanza di riconoscimento si rivela più dolorosa della mancanza di ricompensa.

S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,
dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ocio;
più grato fòra essergli stato appresso.
Satire, I 106-108

Se così, sorprende che il cardinale possa essere stato tanto miope da non comprendere che il poema ariostesco svolgeva oltretutto una funzione politica favorevole alla causa ferrarese come pure alla dinastia estense, per non dire alla sua persona. Tanto più che di lì a poco Alfonso, in questo più lungimirante, non esiterà a impadronirsi della costruzione ariostesca trasformando, per mano di Dosso Dossi, la maga Melissa in dea protettrice delle sorti del casato. L'incapacità di Ippolito di apprezzare nella giusta misura un'opera a suo dire nemmeno richiesta starebbe,

44. Testo conforme ad Ariosto *Satire* (Segre).

secondo Ludovico, alla radice del divario insanabile sorto tra i due, la ragione che lo spinse a fare il proposito di non volerlo mai più vedere:

E questo fu cagion ch'io me ritenni
di non gli comparire inanzi mai,
dal dì che indarno ad escusar mi venni.
Satire, I 136-138

In Ungheria, dove mancava dal 1513, Ippolito svolse un'intensa attività politica come pure di rappresentanza, non dimenticando però gli interessi che gli erano più cari, specialmente quelli scientifici. Merita ricordare a questo proposito, nel 1518, l'incontro, tramite il Calcagnini, con Jacob Ziegler, matematico, astronomo e cartografo bavarese, a cui Ippolito avrebbe desiderato affidare la cattedra di matematica allo Studio ferrarese, in quel momento vacante. Per il suo interessamento nei confronti di Ziegler, con cui restò in contatto fino alla morte, e per «per quell'amore che aveva per tutti i dotti», il Tiraboschi non esiterà a definire Ippolito «uno de' più splendidi protettor delle Scienze». ⁴⁵ Nello stesso anno egli presenziò alle sontuose nozze della cugina Bona Sforza con Sigismondo Jagellone, re di Polonia, svoltesi a Cracovia il 18 aprile. Nel 1519, in seguito alla morte dell'imperatore Massimiliano (12 gennaio), appoggiò la candidatura di Carlo d'Asburgo (il futuro Carlo V) e a questo scopo incaricò Calcagnini di rappresentarlo alla Dieta imperiale di Francoforte (28 giugno), con ciò mettendo fine alla lunga alleanza estense con la Francia.

Sono anni in cui, a Ferrara, l'Ariosto pensa di fare «un poco di giunta» al suo *Furioso*, come confiderà a Mario Equicola. ⁴⁶ Di questo lavoro di ampliamento resta un lungo frammento noto come *Cinque canti*, in cui è dato rimarcare una vistosa stranezza. Nell'ottava designata β, che fa da ponte tra il punto d'aggancio con B (ossia XL 45) e la parte nuovamente aggiunta, il poeta, alludendo all'odio e all'invidia che stanno per ripiombare la Francia nel pericolo, così scrive:

Ma prima che di questo altro vi dica,
siate, signor, contento ch'io vi mene
(che ben vi menerò senza fatica)

45. Tiraboschi 1777: 35.

46. Lettera a Mario Equicola, Ferrara, 15 ottobre 1519, in Ariosto *Lettere* (Stella): 172-173.

là dove il Gange ha le dorate arene;
Cinque canti, I β,1-4⁴⁷

Con ciò il poeta-narratore si rivolgeva ancora una volta – l'ultima – al proprio signore dall'interno di un'opera cavalleresca, malgrado che, nella vita, se ne fosse ormai distaccato. A questo proposito Caretti osserva che Ippolito «era dunque ancora vivo quando l'Ariosto iniziò i *Cinque canti*»;⁴⁸ il che fa sì che anche i *Cinque canti* gli siano implicitamente dedicati, se è vero che essi erano destinati a confluire nell'*Orlando furioso*. L'autore viene a trovarsi nei panni di Ruggiero allorché decide abbandonare il vecchio signore (Agramante) per passare a quello nuovo (Carlo), non trovando però il modo di farlo senza perdere l'onore (è curioso inoltre che nella stanza si parli di un poeta che si offre di accompagnare il proprio signore in un lungo viaggio...). Questa menzione isolata e senza alcun seguito ha il sapore di un ulteriore commiato.

Dopo essersi trattenuto in Ungheria due anni e mezzo, nella primavera del 1520 il cardinale Ippolito si apprestò a rientrare a Ferrara (dove tra l'altro l'anno prima, il 24 giugno, era morta Lucrezia, sua cognata). A riportarlo in patria era una ragione pressante: gli era giunta notizia che il fratello Alfonso era oppresso da una grave malattia, tanto che si temeva per la sua vita e quindi anche per le sorti del ducato. Partito da Buda il 27 febbraio, Ippolito arrivò, secondo il suo biografo più antico,⁴⁹ il lunedì santo (2 aprile), fermandosi però in San Giorgio fuori le mura per poi fare un ingresso trionfale in città la domenica di Pasqua (8 aprile). «Da Roma, nelle stesse ore – fa notare Marialucia Menegatti –, giunse notizia dell'inaspettata morte di Raffaello, deceduto il venerdì santo fra la costernazione dell'intera corte pontificia, lasciando inevasa la commissione del dipinto destinata al camerino del duca».⁵⁰ Anche Ariosto restò colpito dalla scomparsa del pittore a cui soltanto un mese prima (6 marzo) aveva affidato l'allestimento

47. Ariosto *CC* (Caretti). L'ottava citata sopra compare nell'*editio princeps* M (Venezia, Aldo Manuzio, 1545), ma non è riportata da G, la seconda stampa del frammento (Venezia, Giolito, 1548).

48. Ariosto *CC* (Caretti): nota al luogo citato.

49. Monferrato de' Calcagnini 1843: 28.

50. Menegatti 2014a: 862.

scenografico dei *Suppositi* rappresentati a Roma, e a lui dedicò l'elegia *De Raphaele Urbinate* (LXI).⁵¹

Ma una volta tornato e ripresi i contatti col luogo (e in particolare l'amministrazione dei vasti beni ecclesiastici), per il cardinale le cose cominciarono a cambiare, ovvero a invertirsi: Alfonso che fin lì stava molto male cominciò a migliorare, e Ippolito che prima stava bene cominciò a sentirsi male, come se un filo misterioso legasse i destini dei due fratelli. Col passar dei mesi le condizioni di Ippolito deteriorarono sempre di più, impensierendo non poco lo stesso Alfonso. Ma qui conviene cedere la parola all'antico biografo:

Il duca gli diede per alloggiamento Castel Nuovo su il Po, dove stava pure così mal disposto sino al venerdì mattina, ultimo d'agosto, che si levò dal letto molto di buona voglia, rallegrandosi con ognuno dicendo, che si sentiva meglio, che avesse fatto dopo che era in Ferrara. E dimandato al Piscalco che cosa vi fosse di pesce, perché non voleva mangiar carne, gli fece vedere delle *orate* venute la notte da Comacchio, e delli pescetti vivi presi allora in Po, che sì gli piacquero, che non volle, ancorché il giovine astante per medico lo dissuadesse, mangiar carne. Si pose a tavola, e volle di quelli pesci e della Vernaccia; gli venne poi anche voglia di gambari, e ne volle arrostiti sulle bragie, e ne mangiò con licenza di maestro Lodovico Bonacciolo suo medico; e questo mangiar fece per beber meglio, come fece; ma poi nel digerire verso sera cominciò a travagliare, e la notte la febbre l'assalì in modo, che il sabato [1° settembre] stava molto male, e il duca fece chiamare a collegio tutti i primarii medici, e alla presenza avendo l'eccellente Manardo sentito il polso del cardinale, lo trovò molto gravato, e riferì il tutto alli altri medici, quali conchiusero di dargli una medicina alle sette ore, se però la febbre non fosse aumentata; ed in quell'ora settima lo trovarono in termine, che non gli si poteva dar medicina; e fatte altre provisioni per vacuarlo, furono fatte fuor di tempo, e niente giovarono. A tal che la domenica notte venendo al lunedì terzo di settembre rese l'anima al suo Creatore, di età di anni 41 e mesi cinque e mezzo, che in tale età egli stesso aveva più volte pronosticato dover morire.⁵²

Una scorpacciata di pesce (a base di orate di Comacchio, pesciolini del Po, gamberetti alla brace) ben annaffiata con la vernaccia ma tutto sommato eccessiva: questa la causa apparente della morte prematura di Ippolito; e basterebbe soltanto la predilezione per questo particolare vino (bianco tipico della Toscana) a iscriverlo in un circolo che vanta,

51. Cf. Ariosto *OM* (Segre): 98-99.

52. Monferrato de' Calcagnini 1843: 29-31.

tra i suoi ascendenti letterari, papa Martino IV (altro prelato, e forse non è un caso), che nel *Purgatorio* dantesco «purga per digiuno / l'anguille di Bolsena e la vernaccia» (vv. 23-24), per non dire di altri estimatori in Boccaccio, Sacchetti o nello stesso Ariosto, nella cui satira II Moschino e fra Gualengo, noti beoni, «metton carestia ne la vernaccia» (v. 65), trangugiandone una tale quantità, cioè, da renderla introvabile. Con la morte di Ippolito veniva a mancare il dedicatario dell'*Orlando furioso* proprio nel momento in cui le copie della prima edizione stavano per esaurirsi, come lo stesso Ariosto farà sapere all'Equicola nel novembre 1520.⁵³

Con ciò giungeva a termine il lungo rapporto intercorso tra il cardinale e l'Ariosto, o così sembrava, perché questa storia ha un epilogo. Di fatto, il poeta non restò indifferente di fronte alla scomparsa di Ippolito come non lo fu per Raffaello, e a colpirlo fu la singolarità di quella morte per certi versi perfino ironica, tanto che vi dedicò un'elegia latina (LXII) che contiene il suo giudizio finale sul principe estense. La presenza di Alfonso nel titolo (*Ad Alphonsum Ferrariae ducem III*) non è casuale. Ad accendere la fantasia del poeta, infatti, sono i due fratelli regnanti, Alfonso e Ippolito, e i loro rispettivi destini, che paiono variare l'uno (x) in funzione dell'altro (y) istituendo un rapporto diretto. Di qui il richiamo ad un precedente mitologico: la coppia di fratelli gemelli Castore e Polluce, detti anche Dioscuri, che parteciparono assieme a molte imprese, tra cui la spedizione degli Argonauti. Sennonché, durante una terribile battaglia Castore rimase ferito a morte. A questo proposito è da sapere che i due fratelli, pur essendo gemelli, non erano in tutto uguali: entrambi erano figli di Leda, regina di Sparta; ma mentre il padre di Castore era Tindaro, marito di Leda, il padre di Polluce era invece Zeus, che aveva sedotto la donna sotto forma di cigno la stessa notte in cui aveva concepito l'altro figlio. Di conseguenza Castore era mortale e Polluce immortale; ragion per cui quest'ultimo, disperato per la morte del fratello, implorò Zeus di far morire anche lui oppure concedere l'immortalità anche a Castore. Zeus acconsentì ad un compromesso: se Polluce avesse rinunciato a metà della propria immortalità, egli avrebbe accordato l'altra metà a Castore, permettendo ai due fratelli di stare insieme per sempre, trascorrendo a turno parte del tempo agli Inferi e parte con gli dèi sul monte Olimpo. È questo il motivo ispiratore dell'elegia ariostesca, che funge da falsariga al dramma che

53. Lettera a Mario Equicola, Ferrara, 8 novembre 1520, in Ariosto *Lettere* (Stella): 177.

affligge i due principi estensi:

Cum desperata fratrem languere salute
et nulla redimi posse putaret ope,
dis vovet Hippolytus, Getico dum currit ab orbe,
Manibus ipse suum, vivat ut ille, caput.
Vota deos faciles habuere: Alphonsus ab Orco
eripitur, fratris fratre obeunte vices.
Morte tua, Pollux, redimis si Castora, munus
accepturus idem das, nec obis, sed abis;
quod dedit hic, nunquam accipiet, nec lusus inani
spe reditus avidi limina Ditis adit.⁵⁴

Il voto di Ippolito viene dunque esaudito dagli dèi Mani, permettendogli di riscattare con la propria vita quella del fratello, sia pure ad un prezzo senza paragone più caro di quello pagato da Polluce. Pertanto sua Eminenza, il «gran Cardinal dela Chiesa di Roma», deve rassegnarsi a scendere nell'Averno, governato da Dite, ossia in un oltretomba nemmeno cristiano bensì pagano (consono allo spirito dell'elegia), non diversamente dall'«alma sdegnosa» di Rodomonte, parimenti precipitata «alle squallide ripe d'Acheronte» (da identificarsi anch'esso con un luogo della topografia pagana anziché dantesca).⁵⁵ Questo ci fa capire l'entità del dono fatto al fratello: per lui il cardinale non aveva sacrificato soltanto la vita terrena ma anche la vita eterna, indice di un amore fraterno a dir poco sconfinato.

Ma la cosa che non può fare a meno di sorprendere è che, già molto prima, l'Ariosto aveva così raffigurato i due fratelli nell'*Orlando furioso*, presentandoli come dei novelli Castore e Polluce pronti a salvarsi

54. *Ad Alphonsum Ferrariae ducem III*, in Ariosto *OM* (Segre): 100. “Credendo che il fratello suo languisse senza speranza di salvezza, e che non potesse esser salvato in alcun modo, Ippolito offrì in voto agli dèi Mani, mentre accorreva dalle terre getiche, la propria vita, pur che quegli potesse sopravvivere. Questo voto trovò gli dèi propizi: Alfonso è strappato dall'Averno, mentre il fratello incontra la morte che attendeva suo fratello. Se colla morte, o Polluce, tu riscatti il tuo Castore, tu fai lo stesso dono che poi riceverai; né tu muori, ma parti; ma ciò che costui diede, mai riavrà, né illuso da una vana speranza di ritorno giunge alla soglia dell'avidio Dite” (*Ad Alfonso III duca di Ferrara, ibi*: 101).

55. Aiuta a chiarire la natura del luogo raffigurato un passo del Boiardo: «L'anima del tuo patre [Agricane] è maledetta: / non pò el mal fiume alo Inferno passare, / perché scordata s'è la sua vendetta» (*Inam.*, III i 8,3-5). Sulla questione si veda inoltre Pavlova 2013: 175.

a vicenda anche a prezzo della morte. È nel canto III che, senza volerlo, l'Ariosto faceva quella che *a posteriori* appare come una profezia. Lì, accennando agli obblighi che i futuri cittadini ferraresi avranno nei confronti del duca Ercole, il poeta aveva affermato che ciò che importa di quest'ultimo non è tanto la sua opera agraria, urbanistica o difensiva,

quanto che darà lor l'inclyta prole,
el giusto Alphonso e Hippolyto benigno,
che seran quai l'antiqua fama suole
narrar de' figli del Tindareo cigno,
ch'alternamente si privan del sole
per trar l'un l'altro de l'aer maligno:
serà ciascuno d'essi e pronto e forte
l'altro salvar con sua perpetua morte.

OF III 50 ABC

Il circolo si è dunque chiuso e la 'profezia' avverata. Dopo aver svolto il ruolo di dedicatario dell'*Orlando furioso*, dopo esser stato ripudiato nelle *Satire* e riabilitato (sia pur brevemente) nei *Cinque canti*, l'immagine del cardinale Ippolito che da ultimo si fa strada nella mente di Ludovico Ariosto, che lo aveva accompagnato per un lungo tratto della sua esistenza, è quella di un principe regnante che, salvando la vita al fratello, si era dimostrato ancora una volta salvatore della patria: si tratti pure di un tributo non esente da ironia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *CC* (Caretto) = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, a c. di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1977.
- Ariosto *Lettere* (Stella) = Ludovico Ariosto, *Lettere*, a c. di Angelo Stella, in Id., *Tutte le opere*, vol. III. *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984.
- Ariosto *OF* (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a c. di Cesare Segre, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 1964, vol. I.
- Ariosto *OM* (Fatini) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, scelte e commentate da Giuseppe Fatini, Firenze, Sansoni, 1915.
- Ariosto *OM* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Ariosto *Satire* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Satire*, ed. critica e commentata a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- Boiardo (Tisisoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, ed. critica a c. di Antonia Tisisoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tisisoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Equicola 1507 = Mario Equicola, *De opportunitate*, Napoli, Ioannes Antonius de Caneto, 1507.
- Giovio 1555 = Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amorose*, Roma, appresso Antonio Barre, 1555.
- Guarini 1520 = *Alexandri Guarini Ferrariensis Funebris oratio in reveren. et illustriss. dominum D. Hippolytum Estensem [...] in cathedrali templo habita. 4. Idus Septembres 1520*, Ferrara, Lorenzo de Rossi?, ca. 1520.

Pigna 1553 = *Io. Baptistae Pignae Carminum lib. quatuor, ad Alphonsum Ferrariae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini Carm. lib. III. Ludovici Areosti Carm. lib. II*, Venezia, Valgrisi, 1553.

Strozzi 1513 = *Strozii poetae, pater et filius*, s.l., s.d. [ma Venezia, Aldo Manuzio, 1513].

LETTERATURA SECONDARIA

Ballarin 2010 = Alessandro Ballarin, *Nota sul Cardinale di Raffaello a Budapest. "Ippolito fa la ninfa"*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio, con la collaborazione di Marialucia Menegatti e Barbara Maria Savy, Verona, Aurora, 2010, vol. II: 990-1000.

Byatt 1993 = Lucy Byatt, voce *Este, Ippolito d'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1993: 361-367.

Casadei 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.

Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.

D'Ascia 2010 = Luca D'Ascia, *Erasmismo e cultura scientifica nella biblioteca di Celio Calcagnini*, in Francesca Maria Crasta (a c. di), *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*. Atti del convegno (Cagliari, 21-23 aprile 2009), Firenze, Le Lettere, 2010: 23-33.

Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 1-44.

Dorigatti 2018 = Marco Dorigatti, *Il presente della poesia. L'«Orlando furioso» nel 1516*, in *Nel segno del «Furioso». L'incantato cosmo di Ludovico Ariosto e la cultura del suo tempo*. Atti del convegno (Ferrara, 13-15 ottobre 2016), «Schifanoia» 54-55 (2018): 13-26.

Everson 2011 = Jane E. Everson, *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 153-173.

Guerra 2011a = Enrica Guerra, *I carteggi nella ricostruzione dell'infanzia di Ippolito I d'Este*, «Schifanoia» 40-41 (2011): 157-163.

Guerra 2011b = Enrica Guerra, *L'educazione militare del cardinale Ippolito I d'Este*, in *Formare alle professioni. La cultura militare tra passato e presente*, a c. di Monica Ferrari e Filippo Ledda, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 101-115.

- Menegatti 2014a = Marialucia Menegatti, *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este*, in Vincenzo Farinella, *Alfonso d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, con la *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este* di Marialucia Menegatti e il *Pulcher visus* di Scipione Balbo a c. di Giorgio Bacci, Milano, Officina Libraria, 2014.
- Menegatti 2014b = Marialucia Menegatti, *Ippolito d'Este e il ritratto di Raffaello a Budapest*, in *Storiedellarte. Un blog di storici dell'arte*, 20 marzo 2014 (<http://storiedellarte.com/2014/03/ippolito-deste-e-il-ritratto-di-raffaello-a-budapest.html>).
- Menegatti 2016 = Marialucia Menegatti, *Ippolito d'Este, dedicatario della prima edizione del «Furioso»*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a c. di), *I voli dell'Ariosto. L'«Orlando furioso» e le arti*, Milano, Officina Libraria, 2016: 27-39.
- Monferrato de' Calcagnini 1843 = [Giovanni Girolamo Monferrato de' Calcagnini], *Vita del Cardinale Ippolito I. d'Este scritta da un anonimo, con annotazioni* [a c. di Giuseppe Antonelli], Milano, coi tipi di Paolo Ripamonti Carpano, 1843.
- Óváry 1889 = Leopold Óváry, *A Modenai és Mantuai Levéltári Kutatásokról* [Delle ricerche negli Archivi di Modena e Mantova], «Századok» 23 (1889): 392-402.
- Panizzi 1830-1834 = «Orlando Innamorato» di Bojardo, «Orlando Furioso» di Ariosto, *with an essay on the romantic narrative poetry of the Italians; memoirs and notes by Antonio Panizzi*, London, William Pickering, 1830-1834, 9 voll.
- Pavan 2009 = Alberto Pavan, *Scene di caccia per Lucrezia Borgia. Introduzione alla Venatio di Ercole Strozzi*, «Schifanoia» 36-37 (2009): 115-142.
- Pavlova 2013 = Maria Pavlova, *Rodomonte e Ruggiero. Una questione d'onore*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 42 (2013): 135-177.
- Pesenti Villa 1915 = Maria Pesenti Villa, *La «Venatio» di Ercole Strozzi nell'autografo ferrarese*, «Memorie del Regio Istituto Lombardo di scienze ed arti. Classe di lettere» 23, 3 (1915): 87-124.
- Schirg 2015 = Bernhard Schirg, *Decoding da Vinci's «Impresa». Leonardo's Gift to Ippolito d'Este and Mario Equicola's «De Opportunitate» (1507)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 78 (2015): 135-155.
- Stimato 2009 = Gerarda Stimato, *Il ritratto di «Hippolyto da Este» nel primo «Furioso»: un'ecfrasi problematica*, in *Gli dèi a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a c. di Gianni Venturi e Francesca Cappelletti, Firenze, Olschki, 2009: 209-225.
- Tiraboschi 1777 = Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo VII, dall'anno MD all'anno MDC, parte prima, Modena, Presso la Società Tipografica, 1777.

Tissoni Benvenuti 2004 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Alfonso I e i letterati del suo tempo*, in Gianni Venturi (a c. 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), Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali - Modena, Panini, 2004: 15-27.

Vagni 2011 = Giacomo Vagni, *Su un sonetto di Ercole Strozzi già attribuito a Baldassar Castiglione*, «Aevum» 85, 3 (2011): 751-775.

ARIOSTO E BEMBO ALL'ALTEZZA DEL PRIMO «FURIOSO»

Claudio Vela
Università di Pavia

Pare davvero emblematico che in un convegno dedicato al primo *Furioso* sia stato previsto e richiesto e presentato – collocandolo in apertura – un intervento su Ariosto e Bembo. Inevitabile il collegamento con la relazione che inaugurava (di fatto, e così negli Atti conseguenti) il convegno di Gargnano del 2000 sulle *Prose della volgar lingua*: un contributo di Cesare Segre intitolato, seccamente, *Bembo e Ariosto* (Segre 2000). Oggi, trattandosi di convegno ariostesco, la coppia si presenta a ordine inverso, Ariosto-Bembo: ma sempre questo nodo si è chiamati a sciogliere, o più modestamente a descrivere, come se fosse ineludibile, un passaggio obbligato. Però con una differenza non secondaria: armati del senno di poi, com'è inevitabile, è sempre stato quello che succede *dopo* la *princeps* del poema a focalizzare l'attenzione degli studiosi. Quando Segre proprio nell'esordio del suo contributo scrive di «autori che riescono a esercitare una straordinaria opera di modellizzazione sulla letteratura cui appartengono», e affianca ai soli Orazio per la letteratura latina e a Boileau per la francese il nome di Bembo per quella italiana, è ovvio che si riferisca – tanto più parlando, subito dopo, di «azione legislativa» (e giustamente specificando «soprattutto nell'ambito linguistico») – al Bembo “descrittivo-normativo” delle *Prose* (Segre 2000: 1). Per argomentare però, nelle pagine successive, sulla sostanziale autonomia di Ariosto, disposto sì a seguire le indicazioni delle *Prose*, ma selettivamente, perché, come già aveva indicato il basilare contributo di Angelo Stella per il convegno ariostesco del 1974, «Le scelte del *Furioso* concordano generalmente con

quella che sarà l'evoluzione della lingua italiana, anticipando spesso l'uso e la norma delle *Prose*» (Stella 1976: 50), e più oltre propone «la priorità dell'Ariosto in alcune opzioni» (*ibi*: 59). Sta di fatto che basta accostare i due nomi perché subito scatti l'interruttore linguistico, tale è stata ed è la forza delle *Prose della volgar lingua* nella loro “opera di modellizzazione” direi automatica sul nostro discorso storico-letterario. Certo, ha contribuito l'Ariosto stesso, con la famosa lettera al Bembo del 23 febbraio 1531. Così nota che mi piace ricitarne qui il passo centrale: «Io sono per finir di rivedere il mio *Furioso*; poi verrò a Padova per conferire con V. Sig.ria, et imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere».¹ E ancora di più, satira VI a parte, con la menzione speciale del Bembo nel *Furioso* del '32. Così se dalle “quisquillie grammaticali ariostesche” di Santorre Debenedetti, passando per gli studi di Segre, Dionisotti, Stella, Boco e Vitale, felicemente approdiamo ora al freschissimo commento Matarrese-Praloran della *princeps*, vediamo che lo spoglio della presenza del Bembo nel commento a piè di pagina riporta quei fatti linguistici che interverranno tra A(B) e C certamente per adeguamento alle indicazioni delle *Prose*: il sistematico *tosto* per *presto* avverbio, l'articolo *lo* per *il* davanti a *s-*implicata, *ne la* per *in la*, eccetera.²

Questo è ciò che succede *dopo*. Ma nel 1516 il conto del dare e dell'avere tra il quarantaseienne Bembo e il quarantaduenne Ariosto (uomini fatti, nel pieno della loro maturità) si basava su tutt'altri presupposti, su altri debiti o crediti che quelli linguistici, per stare alla metafora finanziaria. In realtà era già un rapporto a senso unico, non pacifico però. Non è rintracciabile alcuna influenza ariostesca nel Bembo di allora, e ben poco in seguito, e quel poco sta ovviamente nelle *Rime*: pare certa ormai la precedenza del bellissimo sonetto *Chiuso era il sol da un tenebroso velo* rispetto a quello del Bembo, non noto prima del 1530, *Fiume, onde armato il mio buon vicin bebbe*, difficilmente

1. Ariosto (Stella): 457.

2. Ci si riferisce ad Ariosto (Matarrese-Praloran), da cui saranno tratte tutte le citazioni della *princeps* del 1516. Le citazioni dalle edizioni del 1521 e del 1532 saranno dall'edizione Ariosto (Debenedetti-Segre) per la comodità di riscontro dell'apparato. Gli studi allusi sono quelli di Debenedetti 1930, Debenedetti 1933, Dionisotti 1935, Dionisotti 1961, Segre 1976, Stella 1976, Segre 2000, Boco 1997-2005, Vitale 2012. Naturalmente con A, B e C si intendono rispettivamente le edizioni del *Furioso* del 1516, 1521 e 1532.

indipendente da quello dell'Ariosto;³ e una sorta di ricordo dell'Ariosto può essere considerato, come segnala Zanato, l'*incipit* del sonetto poi proemiale *Dirò la grave e perigliosa guerra* (così nella versione manoscritta probabilmente del 1529), ma sarà un caso che già nella prima stampa, l'anno successivo, il verso sarà modificato in *Piansi e cantai la perigliosa guerra*, e dal '35 nel definitivo *Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra*?⁴ Mentre nell'altra direzione, dal Bembo all'Ariosto, le cose sono un po' più complesse, e direi interessanti. Lasciamo stare i rispettivi carmi latini giovanili, di ispirazione properziana, dove pure è l'Ariosto col suo *Ad Petrum Bembum* a "rispondere" al Bembo. Più notevole il fatto che del sonetto dell'Ariosto *Se senza fin son le cagion ch'io v'ami* è stata dimostrata (da Alessandro Gnocchi) la pertinenza a uno scambio di sonetti con Niccolò Tiepolo e Vincenzo Querini (una sorta di tenzone sviluppata nell'ambito di quella "compagnia degli amici" che nei primissimi anni del Cinquecento riuniva Bembo e alcuni suoi amici veneziani in uno speciale cenacolo letterario di cui Bembo era già il punto di riferimento), tutti ruotanti intorno a una fortunatissima coppia di sonetti bembiani, *Crin d'oro crespo e d'aura tersa e pura* e *Moderati desiri, immenso ardore*. Essendo entrambi i sonetti del 1503 e legati alla fase biografica bembesca dell'amore per Lucrezia Borgia, fresca sposa di Alfonso d'Este, la loro pertinenza ferrarese balza in primo piano e giustifica il coinvolgimento dell'Ariosto: che probabilmente il coinvolgimento non fosse richiesto (Ariosto non faceva parte della "compagnia degli amici") non importa: importa che l'Ariosto si fosse scelto, a quella data, quell'interlocutore, il Tiepolo, e per proprietà transitiva attraverso lui gli altri che in quella metaforica arena, dominata dal Bembo, erano scesi.⁵ L'episodio è significativo dunque, ma da non

3. Cf. il cappello di Donnini al sonetto in Bembo (Donnini): 288. L'*incipit* nella *princeps* del 1530 era *Fiume, del qual armato Antenor bebbe*, e passa a quello definitivo a partire dall'edizione del 1535.

4. Cf. Zanato 2006 (: 403): «L'avvio originario, *Dirò la grave e perigliosa guerra*, mostra ancor più della versione successiva [...] l'impronta epica che B[embo] intendeva dare al sonetto, dati il *Dirò* e la dittologia *grave e perigliosa*, ambedue ritrovabili nell'*Orlando furioso*. Il riferimento a «*Dirò*» e a «*grave e perigliosa*» è rispettivamente a OF I 2, 1 (già nel 1516, e compare in questo luogo nella prima occorrenza, ma è attacco comunissimo, con 43 attestazioni nel '16 e nel '21 e 51 nel '32), e XXXIX 148, 6 («grave percossa et perigliosa», nel '21, mantenuto in XLIII 151, 6 del '32). Per la documentazione delle varianti dell'*incipit* del sonetto cf. l'apparato di Bembo (Donnini): 1065.

5. Cf. Gnocchi 1999: 283-287 (e 289 per il carme *Ad Petrum Bembum*).

sopravvalutare. Non perché non fosse importante il Bembo rimatore volgare e poeta latino (Cristina Zampese ha segnalato qualche altro debito ariostesco nei confronti del Bembo latino),⁶ ma perché di lì a poco, nel 1505, l'apparizione pubblica degli *Asolani* in magnifica stampa aldina, con un certo numero di esemplari muniti di preliminare lettera di dedica a Lucrezia Borgia, avrebbe sancito con ben altro peso l'importanza anche "ferrarese" del loro autore: che oltretutto nel primo lustro del secolo a Ferrara era stato di casa, soprattutto ospite di Ercole Strozzi (ma già, come è ben noto, nel 1497-98, alla scuola del Leonicensi).⁷

Spostiamoci al *Furioso* del '16: questa la data della pubblicazione, ma il poema era "in cottura" almeno da un decennio, come Dorigatti ci ha bene insegnato.⁸ Avrebbe potuto un Ariosto, autore di un poema che si sarebbe aperto col verso *Di donne e cavalier li antiqui amori*, e dove l'amore e i suoi fenomeni hanno gran parte, ignorare un trattato in prosa e versi volgari che dei moderni *amori* si occupava, di un autore già di rilievo anche a Ferrara, e inoltre ben noto a lui personalmente? Domanda retorica, risposta scontata. E infatti se dalle note a piè di pagina passiamo alle estese e importanti schede finali che corredano ogni canto del poema nella recentissima edizione Matarrese-Praloran, riscontriamo una presenza degli *Asolani*, limitata certo ma non effimera, per i canti VI, XXII, XXIII, XXX.⁹ L'esistenza stessa di questo commento, che riassume e assume entro di sé i risultati degli studi precedenti (importante in particolare quanto agli *Asolani* il contributo di Tissoni Benvenuti 2016 per il canto VI), ha facilitato il mio resoconto quanto a questo argomento, anzi lo ha reso superfluo. Basterà dire, in estrema sintesi, che su alcuni aspetti della fenomenologia dell'amore per come sono registrati nel poema, gli *Asolani* sono stati attivi: ad es. nel c. VI per il significato allegorico dell'isola di Morgana, Alcina e Logistilla, fondato sull'etica amorosa dell'opera di Bembo, che insegna «a imparare a distinguere tra i diversi tipi di amore» (Tissoni Benvenuti 2016: 228); e negli altri si trovano riferimenti sia al *côté* di Perottino, se così posso chiamarlo, che a quelli di Gismondo e di Lavinello. Segni di una lettura

6. Cf. Zampese 2012: 102-103.

7. Per i rapporti ferraresi di Bembo cf. Zanato 2006: 346-362 (*passim*).

8. Cf. in particolare Dorigatti 2011.

9. Cf. Ariosto (Matarrese-Praloran): 179, 764, 796, 1042. D'altro canto Gnocchi 1999: 291-293 ha dimostrato la presenza attiva degli *Asolani* (ancora manoscritti) già nello scambio di sonetti, compreso quello ariostesco, appena citato.

attenta, di una assunzione della materia del trattato come ingrediente di un discorso sull'amore che urgeva anche all'Ariosto, ma senza docile consenso. Su un punto specifico infatti, nel quale inoltre gli *Asolani* si incrociano con le *Rime*, vorrei soffermarmi, proprio perché mi sembra che metta in evidenza questo rapporto "non pacifico". L'unico riscontro diretto che si segnala nei commenti, compreso quest'ultimo, tra *Asolani* e *Furioso* riguarda A XXII 1, 7-8 (XXIV in C).¹⁰ Nel l. I XXXIII del trattato d'amore, che riprendo dalla *princeps* aldina del 1505 nell'edizione critica di Dilemmi del 1991, i vv. 51-52, a suggello della quarta stanza della canzone *Lasso, ch'i' fuggo e per fuggir non scampo* (una delle rime, entro la finzione dialogica, di competenza del "doloroso" Perottino), leggono «E 'n tanto mi riscuoto et veggio expresso / Che per cercar altrui perdo me stesso».¹¹ E Ariosto, a proposito di Orlando novellamente impazzito, ecco che nell'ottava di esordio del c. XXII (dunque dalla sua diretta voce di autore-narratore, come ben sottolinea il commento: «Proemio che al solito volge in considerazione generale il caso particolare, la pazzia di Orlando»),¹² ecco che nell'ottava di esordio si ricorda di questo passo asolano, però in un modo "caratteristico". Questo il contesto allargato, vv. 3-8: «che non è in somma Amor se non insania, / a giudicio de' savi universale; / e se ben come Orlando ognun non smania, / suo furor mostra a qualche altro segnale: / e quale è di pazzia segno più espresso / che, per cercar altrui, perder se stesso?». Identica la posizione finale (là di strofa, qui di ottava), identiche le parole in rima, talmente "copiato" l'ultimo verso (con l'unica variante del passaggio dall'"io", dunque «perdo me stesso», al generale «perder se stesso»), da rendere esplicito (un esplicito comunque ammiccante, naturalmente, in filigrana) che qui Ariosto ha *anche* di mira l'amore doloroso di Perottino del libro I, appunto, degli *Asolani*: anche Perottino, coi suoi lamenti d'amore, è "pazzo": non è lui stesso a confessare di perdere se stesso nel cercare altrui? Non credo di sovrainterpretare, visto che proprio l'Ariosto sentì l'opportunità di diluire il prelievo, così diretto e birichino nel '16 (e conservato nel '21), variando nel '32 l'ultimo verso in «che, per altri voler, perder se

10. Cf. *ibid.* 731.

11. Bembo (Dilemmi): 120.

12. Ariosto (Matarrese-Praloran): 731.

stesso». ¹³ Ma questa eco degli *Asolani* non è forse sufficiente a esaurire il passo ariostesco, e neppure a dare pieno conto della leggera variante del '32. Del Bembo infatti vanno prese in considerazione anche le *Stanze*, quelle 50 ottave composte e recitate “per giuoco” da Bembo e Ottaviano Fregoso nel febbraio 1507 alla corte di Urbino davanti alla duchessa Elisabetta Gonzaga. Giungono a stampa ben dopo il primo *Furioso*, in appendice a un'edizione degli *Asolani* del 1522 non controllata dall'autore. Ma prima avevano conosciuto una notevole e diffusa tradizione manoscritta, documentata e ricostruita da Gnocchi nella sua edizione del 2003: è giunto fino a noi ad es. anche il ben noto ms. ora I 408 dell'Ariostea di Ferrara, allestito/posseduto in ambiente ferrarese di inizio secolo. ¹⁴ Per dire che è ben possibile la conoscenza delle *Stanze* del Bembo da parte dell'Ariosto anche prima del loro approdo alle stampe: tanto più che l'Ottaviano Fregoso “coautore” e recitatore delle *Stanze* a Urbino nel 1507 è lo stesso personaggio a cui Ariosto indirizza la notissima lettera del 27 febbraio 1516 a proposito dell'imminente stampa del poema, in cui si certifica della loro frequentazione «nel tempo che in Urbino et in Roma la vidi». ¹⁵ Comunque sia, troviamo nelle stanze 46 e 48 una memoria interna bembiana, che definirei però “rovesciata”. Così recita l'ottava nella prima redazione (quella che poteva essere nota all'Ariosto), deprecando l'eventuale indifferenza verso Amore nelle donne (si noti): «Non sa che cosa è ben quella, di cui / fiamma d'Amor nessun pensiero accende, / né seco dice mai: qual son, qual fui? / né giova al mondo, et se medesima offende; / né si tien cara, né vuol darsi a lui, / che già molt'anni sol un giorno attende; / né sa, con l'alma ne la fronte expressa, / gir *cercando altri* e *ritrovar* se stessa» (verso finale che nelle stampe d'autore, dal 1530 in poi, diventa esattamente «altrui cercar e ritrovar se stessa»): un bel colpo all'amore perottinesco, quello di chi “per cercare altrui perde se stesso”. Tanto più che, dopo l'intermedio della stanza 47, esattamente nell'*incipit* così riprende il tema la stanza 48: «Così voi *vi trovate, altri cercando* / et *trovando* vi fate alme et felici» (proprio perché, argomentava la 47 sulla base del mito platonico, da sole siete imperfette e solo l'unione amorosa vi potrà completare):

13. Cf. testo di C XXIV 1, 7-8 e relativo apparato di A e B in Ariosto (Debenedetti-Segre): 794.

14. Cf. l'ampia descrizione del codice in Bembo (Gnocchi): XXIII-XXIV.

15. Ariosto (Stella): 159.

notevole vittoria di Gismondo su Perottino, qui tutta in funzione dell'esortazione cortigiana all'amore che caratterizza le *Stanze*, ma passibile, per es. in Ariosto, di autonoma ripresa.¹⁶ Ma non basta, perché su questo concetto il Bembo era recidivo. Nella prima raccolta di rime per Elisabetta Gonzaga, rimasta manoscritta (è l'attuale Marciano It. IX 143), ma i cui testi a Urbino, e anche fuori da Urbino, dovevano essere noti almeno in parte (lo dimostra la tradizione manoscritta delle singole rime), Bembo aveva inserito anche un capitolo in terza rima, *Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno*, al quale poi non aveva dato ospitalità ufficiale nelle sue *Rime* a stampa, per il metro e per il carattere troppo cortigiano e datato del testo, un tormentone sulla dolce amarezza di amore con continua ripetizione anaforica di "dolce" (33 occorrenze del lemma in 40 versi). Questi la terzina e il verso finali: «Dolce non esser mai beato a pieno / né del tutto infelice, et dolce spesso / sentirsi inanzi tempo venir meno, / *et per cercar altrui perder se stesso*». Una vera citazione interna, collocata nella posizione rilevatissima della chiusa, come a riassunto globale di tutta la fenomenologia della dolcezza d'Amore, e a smentire, solidalmente con l'invito all'amore delle grosso modo coeve *Stanze*, il lamento di Perottino: proprio nel perdersi cercando l'altro consiste la piena dolcezza dell'amore. Questo verso finale del capitolo del Bembo (senz'altro precedente al 1512, come dimostra la sua stessa presenza nel Marciano),¹⁷ incrociato con quel verso delle *Stanze* nel comune superamento dell'impostazione perottinesca della prima apparizione del concetto negli *Asolani*, è secondo me la fonte diretta del passo ariostesco, come dimostra *ad abundantiam* la ripresa letterale, non a caso variata nel '32: *et per cercar altrui perder se stesso* Bembo; *che, per cercar altrui, perder se stesso?* Ariosto. Altro che dolcezza! contesta qui l'Ariosto: questo *perder se stesso* per cercar altrui (e si sottintende "invano") è follia (follia sì: però, a «giudicio de' savi universale», restrizione non da poco...). Sottile è l'Ariosto, e forse anche un po' malizioso. Se tra i suoi modi di rapporto con gli autori è ben presente, oltre all'omaggio, la parodia, forse applicare questa modalità proprio al Bembo, sia pure in un unico luogo

16. Le diverse redazioni delle stanze 46 e 48 si leggono in Bembo (Gnocchi): 98-99 e 102-103, da cui sono tratte le citazioni (miei i corsivi).

17. Per il manoscritto Marciano nella tradizione delle rime di Bembo cf. Bembo (Donnini): 553-554 (descrizione), 760-772 (discussione); per il capitolo in terza rima *ibi*: 435-438 (testo), 1244-1246 (apparato).

del poema (ma è un passo centrale, e in bella evidenza), non sarà stata una mossa particolarmente gradita all'“omaggiato”, si può immaginare.¹⁸ A *Prose della volgar lingua* di là da venire (solo alcuni amici veneziani avevano avuto in visione un manoscritto dei soli primi due libri, mandati loro dal Bembo nel 1512, però uno di questi amici era Gian Francesco Valerio, che l'Ariosto già nel '16 nomina tre volte nel poema...), è dunque questo Bembo asolano e cortigiano a essere attivo, limitatamente, sull'Ariosto.¹⁹ Limitatamente e non linguisticamente. Quanto alla lingua, anche gli *Asolani* del 1505 non presentavano, soprattutto nella prosa è vero, quella superficie apparentemente inscalfibile che risulta così compatta negli *Asolani* del '30. È stata documentata, in particolare da Paolo Trovato, la quantità di fenomeni non petrarcheschi/boccacciani che sarebbero poi stati modificati ma che intanto circolarono liberamente per un quarto di secolo.²⁰ All'altezza del '16 non era la lingua in questione, ancora (mi pare emblematico che la grammatica del Fortunio esca nel settembre del '16, successiva di pochi mesi, ma comunque successiva, al *Furioso*). E gli *Asolani* a stampa e quelle rime e carmi del Bembo accessibili facilmente in circolazione manoscritta (tra cui senz'altro le *Stanze* urbinati del 1507 e altri frutti poetici di quel periodo, oltre che della precedente stagione ferrarese) non per la lingua poterono raggiungere e interessare l'Ariosto.

Da qui si fa un altro passo verso un'altra probabile causa dei “silenzi del Bembo”, come icasticamente è stata definita la sintesi dei suoi rapporti con l'Ariosto.²¹ Basta tentare di immedesimarsi in Bembo lettore del primo *Furioso*. Sorvoliamo sulla proposta letteraria tutt'altra da quella che Bembo propugnava, per non dire incompatibile. Questa era una riserva generale, insuperabile se non sminuendo il valore e la

18. La compresenza di omaggio e parodia (verso Petrarca) nel poema ariostesco è l'argomento, fin dal titolo, di Cabani 1990. E cf., per la verifica di questo atteggiamento anche nelle *Rime*, il passo di Cabani 2000: 403: «L'uso parodico di Petrarca e del petrarchismo costituisce in effetti un altro punto di contatto fra le *Rime* e il *Furioso*. Pur adeguandosi alla tradizione lirica petrarchista, Ariosto sperimenta nelle *Rime* forme di parodia impiegate regolarmente anche nel poema».

19. Per l'invio in lettura dei primi due libri delle *Prose della volgar lingua* agli amici veneziani cf. Bembo (Vela): XVIII-XIX.

20. Cf. Trovato 1994: 85-90 (entro il paragrafo *La prosa dell'«Arcadia» e degli «Asolani» dai manoscritti alle prime stampe*) e 265-274 (paragrafo *Dall'«editio princeps» degli «Asolani» del Bembo (Venezia, Aldo, 1505)*).

21. La formula è nel titolo di Zanette 1960. Su questo aspetto cf. inoltre Catalano 1930-1931, vol. I: 142-143, Dionisotti 1935: 3-4, Gnocchi 1999: 289-291.

portata dell'operazione ariostesca (cosa che Bembo farà). Ma c'erano i particolari, come quella "ripresa contraria" citata prima. O il trattamento a lui Bembo riservato nel poema. Sembra quasi un risarcimento che nel 1521 il bizzarro Cassio da Narni nel suo poema *La morte del Danese* riservi un'ottava intera al Bembo, la 125 del l. II, c. IV (contro un verso e mezzo, da notare le proporzioni, a Pulci e Sannazaro insieme, liquidati in tutto e per tutto con «o dotta copia»): «Ivi era quel poeta excelso Bembo, / c'ha tanto nome e *de più forsi è degno*», perfino con esplicita menzione degli *Asolani*: «un libro da lui fato tenea in grembo / una dona formosa et d'alto ingegno. / Costei coperta d'amoroso nembo / diceva: "Quivi li *Asolani* io tegno", / parendo ad ella che l'opera detta / l'havessi al mondo a molta gloria eretta». ²² Non escluderei che quell'accento a una sottovalutazione del Bembo (degnò di avere "più nome" di quanto ne abbia effettivamente) possa riferirsi a come il Bembo era stato "ospitato" dall'Ariosto nel suo poema. Perché, chiedo scusa se ripeto cose notissime, è un fatto che il Bembo nel primo *Furioso* è presente solo in XXXVIII 83, 8, in condominio col Sadoletto: «Avea la prima [la statua di Elisabetta Gonzaga] a piè del sacro lembo / Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo». Siamo nel bellissimo palazzo sulle rive del Po dove Rinaldo dovrebbe sottoporsi alla prova del «nappo» che rivela l'infedeltà della donna amata (ma Rinaldo giustamente si rifiuterà). Nel palazzo si ammirano statue di donne illustri e famose del tempo dell'Ariosto, ognuna con ai piedi due poeti "cantori" della donna rappresentata, dotati di scritto encomiastico. Ecco che nel 1516, ancora viva Lucrezia Borgia duchessa a Ferrara (morirà nel '19), le tocca la prima statua della serie: e «Li dui che voluto han sopra sé tuorre / tanto eccellente et onorata soma / nomava il scritto: Antonio Tebaldeo / et Ercol Strozza, un Lino et uno Orfeo» (XXXVIII 80, 5-8). La situazione per un lettore informato del 1516 riportava a un passato recente, non all'attualità del presente, cioè proclamava dei valori visti a distanza: perché Tebaldeo dal 1513 si trovava a Roma e lo Strozzi era morto assassinato, per noi misteriosamente, già nel 1508. Di fatto Tebaldeo e lo Strozzi erano stati davvero tra i migliori cantori di Lucrezia, ma non meno di loro lo erano stati proprio il Bembo (nel periodo precedente al trasferimento alla corte urbinata) e anche Niccolò da Correggio, che Ariosto preferisce però collegare, in coppia col ferrarese Timoteo Bendedei, a Beatrice

22. Traggo il testo di Cassio da Narni da Casadei 1988: 162.

d'Este (moglie di Ludovico il Moro, e già morta nel 1497). C'era in questa scelta una coerenza con ciò che lo stesso Bembo aveva scritto e messo a stampa nella lettera di dedica a Lucrezia (datata 1° agosto 1504) dei suoi primi *Asolani*, dove unici direttamente ricordati risultano «gli miei molto et da me amati et dal mondo honorati, et di Vostra Signoria domestici et famigliari, messer Hercole Strozza et messer Antonio Tebaldeo».²³ Sarà stata anche l'autorità di quella rilevata citazione bembesca di Tebaldeo e Strozzi a confermarli nel poema in quel ruolo di “poeti borgiani”. Ripercorriamo velocemente le coppie di poeti che stanno ai piedi delle otto statue nel loro ordine di apparizione: dopo la Borgia, con *Tebaldeo* e *Strozza* (paragonati addirittura ai mitici Lino e Orfeo); seguono: Isabella d'Este, con gli «ugualmente [...] detti» *Gian Iacobi*, *Calandra* e *Bardelone*; Elisabetta Gonzaga, cantata da *Iacobo Sadoletto* e *Pietro Bembo* (di nuovo nomi completi, e che occupano tutto il verso finale dell'ottava 83); Eleonora Gonzaga, con *Uno elegante Castiglione* e *un culto Muzio Aurelio* (Giovanni Muzzarelli); Lucrezia (d'Este) Bentivoglio, con *un Camil* (il Paleotti, a cui sono dedicati 3 versi) e *Guido Postumo* (cui è praticamente dedicata tutta l'ottava 86); Diana d'Este, con *Celio Calcagnin* (4 versi) e *Marco Cavallo* (4 versi); Beatrice d'Este, con *Un signor di Coregio* e *Timoteo, l'onor de Bendedei* (6 versi insieme); ultima, innominata, la Benucci, con un solo cantore, pure innominato, cioè l'Ariosto.²⁴ Insomma, escludendo quest'ultima molto ariostesca *trouvaille*, 14 poeti per 7 donne: quasi tutti lodati, attraverso pur convenzionali iperboli encomiastiche, più diffusamente di Sadoletto e Bembo (nell'ordine), seccamente nominati e punto.²⁵ E siccome è regola della *princeps* che i qui menzionati non ritornino nella rassegna del canto finale di coloro che accolgono il poeta “giunto in porto” (regola non più valida nel '32), ecco che del Bembo non resterà altra traccia che

23. La lettera di dedica (peraltro non presente in tutti gli esemplari della *princeps*) in Bembo (Dilemmi), 77-78: 77.

24. I versi da cui sono tratte le citazioni, oltre a quello già indicato con Bembo e Sadoletto, sono, nella *princeps*, XXXVIII 82, 3-4 (Calandra e Bardellone); 84, 1-2 (Castiglione e Muzzarelli); 85, 6 (Paleotti); 86, 7 (Postumo); 87, 5 (Calcagnini); 88, 1 (Cavallo); 89, 3 e 5 (Correggio e Bendedei); 90, 3 («una gran donna», la Benucci): miei i corsivi.

25. Il nostro senno di poi, unito ai plurisecolari rivolgimenti ideologici e estetici, seria questi nomi in una gerarchia: basti dire, sintomaticamente, che Gian Giacomo Calandra e Gian Giacomo Bardellone non hanno trovato riparo neppure nel *Dizionario Biografico degli Italiani*: mentre per l'Ariosto doveva trattarsi di un catalogo di contemporanei *più o meno* a pari merito.

questa. Il che spiega come nel '32 (non ancora, significativamente, nel '21) la regola venga infranta – oltre che cursoriamente per lo Strozzi (ricompreso nel «duo Strozzi, il padre e 'l figlio», di XXXVII 8, 2, canto aggiunto in C), e più incisivamente per Castiglione (dal semplice «elegante» si propaggina all'indietro qui la famosa definizione «c'è chi, qual lui / vediamo, ha tali i cortigian formati»; ma anche questo, come i due precedenti, non compare nella rassegna finale “del porto” ma in questa particolare aggiunta del c. XXXVII) – venga infranta dunque proprio per Bembo: prima e di nuovo come cantore di donne moderne, anch'egli “recuperato” allo stesso modo dello Strozzi e del Castiglione, nella già citata ottava del c. XXXVII; ma poi e soprattutto con l'inserzione di una nuova apposita ottava (la 15 del finale c. XLVI, corrispondente al c. XL della *princeps*), coi famosi 4 versi (1-4) sempre citati, di riconoscimento del magistero bembesco: «... là veggo Pietro / Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro, / levato fuor del volgare uso tetro; / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro». Tante grazie, verrebbe da dire: non solo nel '25 erano uscite le *Prose della volgar lingua*, ma nel '30, due anni prima del poema definitivo, Bembo aveva dato alle stampe, oltre alle opere latine, sia le *Rime* che gli *Asolani* rivisti: il suo *esempio* era ormai imprescindibile in quanto ora finalmente e facilmente disponibile nell'opera volgare in poesia e in prosa, oltre che nel trattato. Si capisce che il *Furioso* del '32 potesse e dovesse ospitare il Bembo del '25 e del '30, che certo così poteva convivere, sovrastandolo ampiamente, col Bembo urbinato che solo occupa il *Furioso* del '16. Nel quale è per noi evidente, ma non dubito lo fosse anche per lui Bembo, lo squilibrio che lo penalizzava, già in qualche misura rispetto agli altri tredici nominati nel suo contesto, ma più clamorosamente poi nei confronti del Sannazaro, al quale nella rassegna finale veniva dato un rilievo tutto particolare, ben sei versi dell'ottava 9: e su questo così paradigmatico passaggio Sannazaro-Bembo non mi pare un caso che si apra l'introduzione della Matarrese al suo commento (in Ariosto, Matarrese-Praloran: XIII-XIV). Un'ottava che converrà rileggere dall'inizio, visto che nei primi due versi si nomina, insieme al Pio, quel Giovanfrancesco Pico della Mirandola col quale Bembo era fresco di polemica (1512-1513) per il famoso scambio di lettere sull'imitazione che li aveva visti su posizioni opposte: ed ecco che qui lui e il Pio sono glorificati come *sublimi e sopraumani* ingegni: «Veggio sublimi e sopraumani ingegni / di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio. / Colui che con lor viene, e da' più degni / ha tanto onor, mai più non conobbi

io; / ma, se me ne fur dati veri segni, / è l'uom che di veder tanto disio,
 / Iacopo Sanazar, che alle Camene / lasciar fa i monti et abitar l'arene»
 (XL 9). Versi immutati nel '32 (a parte qualche intervento linguistico),
 ma almeno là bilanciati dai versi "bembeschi", che fra l'altro li
 precedono di due ottave. Non trascurerei questo aspetto per così dire
 comparativo, col suo probabile effetto spiacevole su chi si avviava
 invece a diventare una autorità indiscussa nel campo della cultura
 letteraria del tempo. Non si trovava sullo stesso piano del povero
 Machiavelli, che dovette lamentarsi con l'Alamanni, in un passo oggi
 famoso di una lettera del dicembre 1517, per essere stato «lasciato
 indietro come un cane» (questa la più recente lettura) quando l'Ariosto
 aveva pur «ricordato tanti poeti» nella sua opera.²⁶ Bembo non era stato
 lasciato indietro, ma la compagnia col Sadoletto, entrambi presentati
 come cantori di Elisabetta Gonzaga, lo inchiodava solo ed
 esclusivamente alla sua immagine, ormai non più attuale e insomma
 riduttiva, di cortigiano urbinato.

Perché nel servizio gonzaghese urbinato Ariosto accompagnasse il
 Bembo col Sadoletto è stato spiegato con la presenza del Sadoletto tra gli
 interlocutori del dialogo bembesco *De Urbini ducibus*.²⁷ Nel quale però il
 Sadoletto viene quasi rampognato per *non* essere stato a Urbino e *non*
 aver conosciuto e conseguentemente cantato le straordinarie virtù della
 Gonzaga. O qualcosa ci sfugge o l'Ariosto ha equivocato, magari
 volutamente visto che il verso non fu mai modificato. O forse si
 trattava di una forzatura che permettesse di tenere uniti i due amici che
 nel frattempo e da poco, primavera 1513, erano stati nominati segretari
 ai brevi (cioè alla redazione delle lettere latine) dal neoletto papa Leone
 X (e su questa doppia nomina Bembo volle chiudere la narrazione delle
 sue *Historiae Venetae*), e come tali avrebbero avuto a che fare col poema.
 Alla luce di quel verso sembra infatti molto curioso che i nomi di
 Bembo e Sadoletto ricompaiano entrambi appaiati a proposito del
 privilegio papale richiesto dall'Ariosto per il poema. Dorigatti ha
 pubblicato, dal *Vat. lat. 3364*, c. 219, l'autografo bembiano del privilegio
 papale per il poema (20 giugno 1515), puntando in particolare

26. La lettura «cane» invece della tradizionale «cazzo» è ripristinata, dopo una
 fuggevole apparizione in un'edizione delle *Lettere familiari* di Machiavelli del 1883, da
 Tura 2016 : 178 (a 179 una riproduzione fotografica della lettera).

27. Cf. ora l'edizione del dialogo in Bembo (Marchesi).

l'attenzione sulla variante *militum* in luogo di *equitum* della stampa.²⁸ Questo il testo autografo per il passo che interessa (del resto ben noto), che definisce il poema: «cum libros vernaculo sermone et carmine de gestis errantium, quos appellant, militum ludicro more, longo tamen studio et multorum annorum cura vigiliisque confeceris». Si trattava, come sottolinea Dorigatti, di un documento “evasivo” (non veniva indicato il titolo dell’opera, non si sancivano pene per i trasgressori). Nota Dorigatti: «L’evasività del Bembo è difficilmente spiegabile proprio perché l’Ariosto, da buon postulante, onde facilitare il compito del redattore del privilegio, aveva l’accortezza di suggerire egli stesso, nelle sue richieste, le clausole principali che sperava di trovare nel documento. La richiesta inoltrata al Bembo, come pure al Sadoletto, è andata purtroppo perduta, ma lo si deduce dalle suppliche restanti».²⁹ Fatto sta che il poema uscì col privilegio papale firmato dal Sadoletto e un testo diverso da quello del Bembo anche nel passo in questione: «cum libros vernaculo sermone et carmine quos Orlandi furiosi titulo inscripsisti, ludicro more, longo tamen studio et cogitatione, multisque vigiliis confeceris». Conclude lo stesso Dorigatti, dopo aver dato conto del problema cronologico posto dalla datazione del privilegio (27 marzo 1516, a poema quasi finito di stampare), probabilmente da spiegare con la decisione di rimandare la stampa del quaderno *a* all’ultimo momento per aspettare l’arrivo del nuovo privilegio: «Quel che rimane incerto nel nostro caso è in che momento l’Ariosto abbia valutato improponibile il privilegio bembiano e necessaria la sostituzione con altro che offrisse miglior garanzia all’opera che si accingeva a pubblicare, se cioè ne fosse consapevole fin dall’inizio, potendo così pianificare di conseguenza l’ordine dei fogli, o se invece se ne fosse reso conto solo a stampa già avviata».³⁰ Comunque siano andate le cose, è inevitabile per noi osservare che: 1) Bembo non corrispose alla volontà di Ariosto e fornì un privilegio insoddisfacente e perfino “opaco” rispetto alla definizione dell’opera e della materia (Zanato 2006: 419 parla senza tanti complimenti di «velenosa perifrasi»); 2) il Bembo fu “bypassato” come temo si direbbe oggi, e il privilegio, in forma diversa, e soddisfacente per il suo autore, fu stampato a firma di Jacopo Sadoletto; 3) come se

28. Ariosto (Dorigatti): XLVII.

29. *Ibi*: XLVIII. Le suppliche restanti sono leggibili in Ariosto (Stella): 157-158 (al doge di Venezia) e 159-160 (al doge di Genova).

30. Ariosto (Dorigatti): XLIX.

nulla fosse, raccogliendo in volume autonomo nel 1536 (Ariosto era morto nel '33) i brevi latini da lui redatti per papa Leone X, Bembo non si peritò di pubblicare il breve del privilegio per il poema, ora pubblicamente reiterando il “cattivo servizio” al poeta. Il testo infatti non segue quello del Sadoletto, ovviamente, ma riprende quello autografo del Bembo con la significativa sostituzione di «equitum» a «militum»: «cum libros vernaculo sermone et carmine de gestis errantium, quos appellant, equitum ludicro more, longo tamen studio et multorum annorum cura vigiliisque confeceris».³¹ Il *Furioso* veleggiava verso il suo straordinario e meritato successo, Bembo vi era stato omaggiato con versi scolpiti che ne riconoscevano la suprema autorità sull'uso del volgare, gli era stata dedicata una satira con inflessioni giustificatorie e di *captatio* (e lì il verso «... alcuna cura / per l'amicizia nostra vorrei darti» parlava chiaro), Ariosto gli aveva manifestato l'intenzione di andare appositamente a Padova *ad audiendum verbum* in vista dell'edizione del '32, aveva affidato a lui la ricerca di un maestro per l'educazione greca del figlio Virginio:³² non era servito a niente, se la redazione di un breve che si sarebbe potuto agevolmente omettere viene al contrario rivendicata: lui Bembo era l'autore, e quello ne era il vero testo, riduttivo. Non doveva proprio piacergli, il *Furioso*, pervicacemente. Come frutto splendido (è indubbio che Bembo ne capisse il valore) di una linea letteraria avversa, certo, e che pertanto nell'eccellenza stessa di una simile prova trovava una giustificazione intrinseca. Del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara o della continuazione dell'*Innamoramento* di Niccolò degli Agostini, come poi di *La morte del Danese* del già citato Cassio da Narni e degli altri prodotti mediocri o minimi della letteratura cavalleresca Bembo poteva sbarazzarsi con una alzata di spalle. Del *Furioso* di Ariosto, uno col quale aveva condiviso negli anni ferraresi l'ambiente culturale e sociale, e che aveva le carte in regola, insieme a tanti altri ma non ultimo, come poeta latino e anche volgare, era evidente a prima lettura che non ci si poteva sbarazzare così facilmente.

31. *Ibi*: XLVII, n. 16 per i dati bibliografici (sulla base dell'osservazione di Zanato 2006: 419 sarà da correggere in 1536 la data proposta «[1535]»).

32. La satira (di cui si riportano parte del v. 5 e il v. 5-6) in Ariosto (Segre): 54-61 (testo) e 101-106 (commento). La lettera al Bembo del 22 febbraio 1531 con cui gli annuncia il desiderio di «conferire» con lui per «imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere» in Ariosto (Stella): 457.

Ma forse c'era anche dell'altro, come vorrei provare a ipotizzare avviandomi verso la conclusione. L'autore stesso spiegava che la sua opera era impostata *ludicro more*, d'accordo (nella richiesta di privilegio al Doge di Venezia l'Ariosto parla di opera composta «per spasso e recreatione» dei lettori, e che in essa «si tratta di cose piacevoli e delectabeli de arme e de amore» e che vuole «ponerla in luce per solazo e piacere di qualunque vorà e che se delecterà de legerla».³³ Di fatto il lettore attento si trovava davanti, soprattutto negli esordi (ma non solo), una «materia storica», di storia contemporanea per di più, che non era giocosa né trattata giocosamente: semmai, encomiasticamente; ma, lodi a parte, era affrontata con intenzioni serie, non per burla. E all'altezza del '16 anche il primo *Furioso* rifletteva e diffondeva la tradizionale alleanza francese degli Este, che continuava ben salda, mai messa in dubbio (sarà il *Furioso* del '32, come è stato ormai bene illustrato, a dover giocare di equilibrio, nell'Italia di Carlo V, dopo Pavia e il sacco di Roma).³⁴ Questa prospettiva pienamente estense³⁵ confortata, provvisoriamente, dal successo (le famose artiglierie di Alfonso d'Este erano state decisive a favorire la vittoria francese a Ravenna nel 1512 per es.), mi par bene che non potesse piacere al Bembo: *ludicro more* i cavalieri (ma nel breve aveva scritto, forse volutamente equivocando, «soldati») potevano anche andare errando nello spazio favoloso della finzione, ma succedeva che qui l'autore ricorrentemente uscisse da quello spazio e in modo esplicito presentasse orientamenti e giudizi politici su fatti appena trascorsi e ancora brucianti, traggurati da un punto di vista obbligato per un nobile ferrarese legato strettamente alla sorte degli Este («obbligato», peraltro, solo dal momento in cui Ariosto decise che anche questi fatti politici dovevano aver parte nel testo). Il tutto esposto con una posizione che noi diremmo «ariostesca», cioè non faziosa, non settaria, non fanatica: però precisa, filofrancese e antiveneziana e non filopapale. Gli Este, in particolare Alfonso e anche e più Ippolito, ne uscivano esaltati nelle loro azioni, anche belliche, contro i Veneziani.³⁶ Bembo aveva scritto a suo tempo un sonetto,

33. Citazioni da Ariosto (Stella): 157.

34. Cf. in particolare Dorigatti 2016a (ripreso in Dorigatti 2016b).

35. *Un poema estense* è intitolato giustamente il paragrafo iniziale dell'*Introduzione* al commento di Ariosto (Matarrese-Praloran): XIII-XIX.

36. Già in III, 46 troviamo la prima allusione antiveneziana, per il «premio» dato a Ercole I con l'invasione del territorio estense fino al Barco nel 1492, quando invece proprio lui aveva in passato combattuto per Venezia; che poco oltre (49 1-2) sarà

Grave, saggio, cortese, alto signore (in prima redazione *Santo, saggio, cortese, almo signore*) che avrebbe poi raccolto e sempre mantenuto nelle stampe delle sue *Rime* dal 1530 in poi, di esaltazione encomiastica di un Este, Ercole d'Este, duca di Ferrara (morto il 25 gennaio 1505, *terminus ante quem* del sonetto).³⁷ *Quella* era la Ferrara del Bembo, la Ferrara di Ercole Strozzi e di Lucrezia Borgia, andata sposa al figlio di Ercole, Alfonso, e omaggiata, lei non lui, come il Bembo “cortigiano” sapeva e poteva fare a quei tempi, un decennio avanti. Così la datazione alta del sonetto lo rende significativo anche del silenzio che seguirà. Ora infatti la Ferrara di Alfonso era costante oggetto delle mire di Leone X, del papa alla cui corte e servizio Bembo si trovava dal 1513, un papa la cui politica era sempre tendenzialmente antifrancese e certamente antiestense.³⁸ Non che Bembo dovesse condividere in tutto questa politica, ma non poteva tenersi fuori da ogni coinvolgimento. Era una politica conseguente, come tutto in quegli anni, alle “guerre d'Italia”, che per forza di cose implicava anche il confronto con l'antica patria del Bembo, Venezia: che lui aveva lasciato definitivamente, quanto a ogni dovere e ambizione politica, nel 1506 per la corte di Urbino e poi per Roma, ma comunque era sempre incombente per uno che per nascita patrizio veneziano rimaneva. Venezia e la Francia avevano fatto cortocircuito ai danni di Bembo nel dicembre 1514: quando, poco più di un anno prima della pubblicazione del *Furioso* (e pochi mesi prima della redazione bembiana del privilegio poi non messo in opera), era stato mandato da Leone X in missione speciale antifrancese a Venezia per convincere la

definita con l'immagine degli «artigli de l'audace / aligero Leon», mentre in 52, 4 si ritorna sulle «veneziane squadre» nemiche di Alfonso I.

37. Cf. Bembo (Donnini): 57-59 (testo), 1092-1093 (apparato).

38. Fulmineamente sintetico, come sempre, il giudizio di Dionisotti 1961 (: 91): «Uscendo in istampa nel 1516, all'indomani del trionfo di Francesco I e dell'accordo di Bologna fra re e papa, il *Furioso* uscì, per un poeta come Ariosto, al segno di una grande aspettazione. Perché Ariosto era poeta estense, e il trionfo della Francia e il rovesciamento della politica di Giulio II significavano per lui il successo della politica dei suoi signori. Di più egli aveva personali rapporti con la cerchia medicea e non poteva che sperare personali vantaggi da un papa mediceo riconciliato con gli Estensi. Fu, come si sa, un'aspettazione delusa: in Italia, a Ferrara e a Roma. E delusa subito, in quello stesso anno 1516, con l'aggressione medicea su Urbino e via via con la mancata restituzione agli Estensi di Modena e Reggio, con la crescente minaccia su Ferrara, con la incapacità della Francia di andar oltre alla vittoria del 1515, con la graduale ripresa e il consolidamento delle forze avverse fino alla disfatta della Francia e dei suoi alleati nel 1521».

Signoria a recedere dall'alleanza con la Francia. Accolto col sospetto riservato a uno dei tuoi che ti ricompare come messaggero di un'altra parte con una proposta sgradita (se non traditore, quasi), ne era tornato "con le pive nel sacco": missione fallita. Conosciamo l'orazione tenuta dal Bembo in quell'occasione, e ci restano pure accorate e puntigliose lettere di autogiustificazione e di rivendicazione del suo operato appena successive, al papa e al Bibbiena.³⁹ Con questi precedenti è probabile che il primo *Furioso* agli occhi di Bembo dovesse risultare sgradevole anche per questo aspetto. Boiardo, che godeva di un'altra situazione sociale e scriveva in un'altra situazione storica, aveva taciuto, ultima tragica ottava a parte. Mentre ecco che Ariosto dava voce, pubblicamente, alla "parte degli Este". Non era un problema di lingua e stile se non di riflesso (quello stile garantiva una vasta udienza, non solo estense, non particolarmente ostacolata da quella lingua già nell'assetto del '16), ma esattamente di contenuto politico. Perché qui non si trattava di Boccaccio o di Dante, che avevano scritto due secoli prima opere dal cui contenuto si poteva prescindere (come di lì a poco avrebbero spiegato le *Prose*), ma appunto di fatti storici appena trascorsi e ancora in atto nelle loro conseguenze e che nelle loro potenzialità di evoluzione gettavano ombre sul futuro. Non mi sembra un caso che della battaglia della Polesella del dicembre 1509, che aveva visto la sconfitta veneziana a opera soprattutto di Ippolito d'Este e dunque permaneva così centrale nelle rievocazioni storiche del *Furioso* (il necessario encomio nei confronti di Ippolito non comportava di per sé la menzione del fatto d'arme per ben cinque volte), ci si sbarazzi invece in poche righe nella tardissima storia veneziana redatta dal Bembo negli anni Quaranta, latina e poi autovolgarizzata, e pubblicata postuma.⁴⁰ Ormai era storia remota, perfino ininfluyente rispetto a quello che era

39. L'orazione, *Proposta di M. Pietro Bembo al Principe M. Leonardo Loredano et alla Signoria di Vinegia per nome di Papa Leon Decimo*, in Bembo (Marti): 593-615. Le lettere a Leone X, in particolare quelle dell'11, 15, 18 e 19 dicembre 1514, in Bembo (Travi): 91-92, 94, 95-98; quelle al Bibbiena, dell'11 e 23 dicembre 1514 (indirizzate anche a Giulio de' Medici) e del 1° gennaio 1515, *ibid.*: 93, 99, 100-101.

40. La battaglia è rievocata nella *princeps* dell'*Orlando furioso* in III 57, 5-8, XIII 2, XXXIII 2, 5-8, XXXVI 1-5 (addirittura cinque ottave), XL 70. Su questa replicata presenza si sofferma Scianatico 2005: 229. Il reticente resoconto delle *Historiae Venetae* del Bembo si può leggere ora nell'edizione inglese, con testo latino a fronte, in Bembo (Ulery), vol. 3: 70-73 (per la versione italiana cf. *Della Istoria Viniziana di M. Pietro Bembo*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1809, vol. II: 200).

successo dopo in Italia, ma per Venezia restava un episodio coerente, e di ulteriore sconfitta subita da parte degli Este, nel quadro dell'*annus horribilis* 1509 segnato dalla rotta di Agnadello e dal ridimensionamento definitivo delle ambizioni veneziane sull'Italia settentrionale. Bembo magari stava ormai *super partes*, ma certo non era la stessa parte dell'Ariosto e del suo poema nel '16.

Più in generale, oltre alla politica in quei decenni molte cose erano cambiate. Ancora nel '16 l'Ariosto poteva considerare il Bembo come *uno* tra i pochi di cui era giusto tenere conto. Nel '32 non più, la sua preminenza in fatto di volgare era tale da obbligarlo a dargli un assoluto rilievo. Bembo invece poteva permettersi tanto nel '16 quanto in seguito, anche dopo il *Furioso* definitivo (molto diverso politicamente) e la morte di Ariosto, di ignorarlo di fatto, anzi di sminuirlo. Chissà se sospettava che la forza leggiadra dell'opera sarebbe stata tale da rovesciare le carte, meritatamente, presso i posteri. Così oggi gli studiosi di Ariosto danno la giusta parte anche al Bembo, ma è l'Ariosto che comunemente si continua, con felicità, a leggere: soave vendetta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Ariosto *Lettere* (Stella) = Ludovico Ariosto, *Lettere*, a c. di Angelo Stella, in *Tutte le opere*, vol. III. *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984.
- Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Ariosto *Satire* (Segre) = Ludovico Ariosto, *Satire*, ed. critica e commentata a c. di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- Bembo (Dilemmi) = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a c. di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Bembo (Donnini) = Pietro Bembo, *Le Rime*, a c. di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Bembo (Gnocchi) = Pietro Bembo, *Stanze*, edizione critica a c. di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- Bembo (Marchesi) = Pietro Bembo, *I Duchi di Urbino. De urbini Ducibus liber*, edizione critica, traduzione e commento a c. di Valentina Marchesi, Bologna, Emil di Odoya, 2010.
- Bembo (Marti) = Pietro Bembo, *Opere in volgare*, a c. di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961.
- Bembo (Travi) = Pietro Bembo, *Lettere*, ed. critica a c. di Ernesto Travi, vol. II (1508-1528), Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1990.
- Bembo (Ulery) = Pietro Bembo, *History of Venice*, ed. and transl. by Robert W. Ulery Jr., Cambridge (Mass.) – London, The I Tatti Renaissance Library – Harvard University Press, 2009, 3 voll.
- Bembo (Vela) = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps* del 1525 riscontrata con l'autografo *Vaticano latino 3210*, ed. critica a c. di Claudio Vela, Bologna, CLUEB, 2001.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Boco 1997-2005 = Maria Augusta Boco, *Varianti fonomorfologiche del «Furioso»*, Perugia, Guerra, I vol. 1997, II vol. 2001, III vol. 2005.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2000 = Maria Cristina Cabani, *Le «Rime» e il «Furioso»*, in Claudia Berra (a c. di), *Fra Satire e Rime ariostesche. Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 14-16 ottobre 1999*, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi, 2000: 393-427.
- Casadei 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.
- Debenedetti 1930 = Santorre Debenedetti, *Quisquilie grammaticali ariostesche* (1930), in Id., *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli, 1986: 211-216.
- Debenedetti 1933 = Santorre Debenedetti, *Per la data di un «baratto» ariostesco* (1933), in Id., *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli, 1986: 217-221.
- Dionisotti 1935 = Carlo Dionisotti, *Notizie ariostesche* (1935), in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana. I. 1935-1962*, a c. di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008: 1-5.
- Dionisotti 1961 = Carlo Dionisotti, *Appunti sui «Cinque canti» e sugli studi ariosteschi* (1961), in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a c. di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003: 81-93.
- Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie. Atti del convegno, Ferrara, 12-15 dicembre 2007*, Firenze, Olschki, 2011: 1-44.
- Dorigatti 2016a = Marco Dorigatti, *Ludovico Ariosto e il suo tempo, da Alfonso I a Carlo V*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a c. 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 Libreria, 2016: 17-25.
- Dorigatti 2016b = Marco Dorigatti, *Ludovico Ariosto, il poema e la storia*, in Guido Beltramini, Adolfo Tura (a c. di), *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, Ferrara, Fondazione Ferrara arte, 2016: 332-339.
- Gnocchi 1999 = Alessandro Gnocchi, *Tommaso Giustinian, Ludovico Ariosto e la Compagnia degli Amici*, «SFI», 57 (1999): 277-293.

- Scianatico 2005 = Giovanna Scianatico, *Le «moderne cose». Storia contemporanea nel «Furioso»*, in Tina Matarrese, Cristina Montagnani (a c. di), *Il Principe e la storia*. Atti del Convegno, Scandiano 18-20 settembre 2003, Novara, Interlinea, 2005: 223-238.
- Segre 1976 = Cesare Segre, *Storia testuale e linguistica delle «Satire»* (1976), in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998: 147-161.
- Segre 2000 = Cesare Segre, *Bembo e Ariosto*, in Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada (a c. di) «*Prose della volgar lingua*» di *Pietro Bembo*. Atti del Convegno, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi, 2000 [ma 2001]: 1-7.
- Stella 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in Cesare Segre (a c. di) *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, Milano, Feltrinelli, 1976: 49-64 (corrisponde a Stella 1999).
- Stella 1999 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica del «Furioso»*, in Id., *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Firenze, Cesati, 1999: 21-34.
- Tissoni Benvenuti 2016 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Canto VI*, in Gabriele Bucchi, Franco Tomasi (a c. di), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 215-234.
- Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 1994 («Storia della lingua italiana», a c. di Francesco Bruni).
- Tura 2016 = Adolfo Tura, scheda *Niccolò Machiavelli, Lettera a Lodovico Alamanni, 17 dicembre 1517*, in Guido Beltramini, Adolfo Tura (a c. di), *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Catalogo della mostra, Ferrara 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017, Ferrara, Fondazione Ferrara arte, 2016: 178-179.
- Vitale 2012 = Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'«Orlando furioso»*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012.
- Zampese 2012 = Cristina Zampese, *Presenze intertestuali nelle «Rime» di Ariosto*, in Ead., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Zanato 2006 = Tiziano Zanato, *Pietro Bembo*, in Giovanni Da Pozzo (a c. di), *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, t. I. *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova, Piccin Nuova Libreria – Vallardi, 2006: 335-344.
- Zanette 1960 = Emilio Zanette, *I silenzi di Pietro Bembo*, «Nuova Antologia», 95 (1960): 305-322.

SUL PLURISTILISMO DEL «FURIOSO» DEL 1516

Tina Matarrese
Università di Ferrara

1.

Scrivendo Giuseppe Verdi «riguardo all'effetto teatrale»: «Trovo che la nostra opera [italiana] pecca di soverchia monotonia, e tanto che rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari* etc. etc. Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza *varietà*. È una *corda* sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci»;¹ significativo questo giudizio sulla *varietà* del poema ariostesco da parte di chi aveva mirato nelle sue opere alla mescolanza degli stili, a unire comico e tragico. E la metafora del mutar *corda* è utilizzata dall'Ariosto per spiegare la sua ricerca di *varietà* dell'espressione con l'immagine del «buono / sonator sopra il suo instrumento arguto, / che spesso *muta corda*, e *varia suono*, ricercando ora il grave, ora l'acuto» (OF VIII 29). È vero, come ha osservato Marco Praloran, che «lo stile e la lingua ariosteschi fondati sulla grande tradizione lirica italiana e soprattutto sul modello petrarchesco, sono sostanzialmente immuni da quella varietà di stili in cui Auerbach esemplifica la forza nella rappresentazione della realtà»;² ma è anche vero che il *Furioso* non manca di realismo, consistente, continuava Marco Praloran, nella rappresentazione dell'evento da punti di vista diversi, nella «rappresentazione tutt'altro che lineare dell'agire dell'uomo, una rappresentazione fondata su scarti e scambi di punto di vista [...] per lo più per immagini che colgono i personaggi in situazioni di "instabilità"».³

1. Lettera ad Antonio Somma del 22 aprile 1853 (Verdi Rescigno: 285; corsivo mio).

2. Praloran 2009: 309-323.

3. *Ibid.* 321-322.

Sono le diverse sfaccettature degli eventi e dei personaggi a interessare Ariosto, cioè il multiforme del reale, col suo “alto” e “basso”, la sua commistione di serio e scherzoso, intimamente legata alla ironia della finzione sapientemente infusa nella narrazione:⁴ quella commistione di eroico e comico, di «Omero e Menandro»,⁵ che comporta il *mutar corda* sull’arco della narrazione, il variare i toni all’interno di un discorso linguisticamente omogeneo.

Una tale omogeneità è più del *Furioso* del ’32, che non del *Furioso* del 1516,⁶ caratterizzato da una varietà non solo tonale ma anche linguistica, risentendo più da vicino dei modi più schietti e popolareggianti del poema boiardo nella sua costruzione di uno stile canterino “illustre”, che fa dell’*Inamoramento de Orlando* l’esempio per eccellenza di una letteratura cortigiana di ambito padano.⁷ La lingua «cortigiana» esercita ancora qualche influenza sul primo *Furioso* nel rilasciarvi alcune punte connotate più localmente e altre latineggianti,⁸ anche se l’opera, la cui composizione prende gli anni 1505-1516, mostra di appartenere ormai a un altro universo culturale rispetto al poema boiardo, e di saper cogliere la direzione della letteratura volgare verso quel classicismo fiorentino che si sta autorevolmente imponendo attraverso le edizioni aldine di Dante e Petrarca e la pubblicazione dell’*Arcadia* e degli *Asolani* (rispettivamente 1504 e 1505).

2.

Con il primo *Furioso* si è dunque in una fase ancora fluida, in cui all’uso cortigiano si può addebitare la presenza di forme vicine al dialetto come

4. Rivoletti 2014 e Jossa 2016: 177-197.

5. Come scriveva Castiglione riferendosi, è da supporre, al carattere misto del poema: osservazione che si trova in una prima redazione del *Cortegiano*, dove si dice di «messer Ludovico Ariosto, che in un solo ci dà Omero e Menandro»: cf. Quondam 2000: 566; sul passo, poi espunto nella edizione definitiva del testo, cf. anche Rivoletti 2014: XVIII e Cabani 2016: 169n.

6. Testi di riferimento Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre), Ariosto *OF* (Dorigatti), Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran), da quest’ultima edizione sono riprese le citazioni dalla prima edizione del *Furioso*. Come da prassi consolidata si indica con A, B e C rispettivamente la prima, la seconda e la terza edizione del poema.

7. Su questo Matarrese 2004: 53 ss.

8. Sulla lingua cortigiana vedi Drusi 1995, Giovanardi 1998 e la sintesi di Tesi 2011.

canton ‘angoli’, *giara* ‘ghiaia’, *mota* ‘rialzo’, *naranci* ‘aranci’, *orna* ‘bigoncia’, *slungar* (veneto *slongar*) ‘allontanare’, *slisciare*, italianizzazione del veneto *slissar* ‘strisciare’: si tratta di dialettalismi con funzione referenziale e che saranno sostituiti in C. Qualche caso più marcato può essere *stroppiare* ‘tappare’ (ferr. *strupar*, *stropar*): A XVI 89, 5 «La turba per veder si preme e stroppia» > B C XVIII «La turba per veder s’urta, si preme». In genere però si tratta per quanto riguarda il lessico di varianti fonetiche del tipo *biastemiar*, *intrar*, *curto*, *insogno*, *persutti* (peraltro conservato in C), ecc.,⁹ e di altre forme, generalmente settentrionali, come *battizar*, *strassinare*, *settro*, *semitara*. Maggior risalto hanno semmai certi iperdittongamenti veneto-emiliani come *tuor*, *tuore* ‘togliere’, ma con poche occorrenze rispetto alle tante di *tôrre*, oppure *guota* alternante con *gota*: residui insomma dell’uso locale non sufficienti per attribuire al testo del ’16 la definizione di lingua padana. Un fenomeno che si lega alla pronuncia regionale, ed è a mio avviso irriflesso, è la frequenza di parole apocopate dopo *r* e *l* (*destrier*, *caval*), che caratterizza il veneto e che regolarmente è corretto in C portando la parola alla forma piena se seguita da altra iniziante per vocale, con effetto di maggior legato per sinalefe. C’è poi la componente genericamente lombarda che trova riscontro in fenomeni comuni agli usi scritti di fine Quattro e inizi Cinquecento anche centro-meridionali, compreso il toscano contemporaneo (ad esclusione, s’intende, di Firenze), come *-ar-* per *-er-* in sede atona (*camara*, *camarier*, *carastia*, *boscarecci*, *fantaria* e nel futuro e condizionale dei verbi di I classe); o i costanti *serà*, *seria* e il frequente *arà*, *aria*. E pure comune alla *koinè* meridionale, la palatale in *giaccio* ‘ghiaccio’ e nelle forme del verbo *agiacciare*, estesa anche a *giande*, *cingie* ‘cinghie’, *cingial*, non di rado conservata nell’ultima edizione.

Analoghe conclusioni si possono trarre dai fenomeni morfologici, in particolare le uscite verbali.¹⁰ Insomma molti di quei fenomeni che si differenziano dal fiorentino letterario si potrebbero definire panitaliani e di pertinenza della lingua cortigiana; ma l’alternanza e l’oscillazione delle forme vede in genere prevalere la variante che poi sarà di C, cioè fiorentino-italiana: si privilegiano insomma forme tendenti a distanziarsi dalla *koinè*. E spesso le scelte dell’Ariosto «concordano generalmente

9. Per i riferimenti testuali si rinvia all’*Indice delle parole e dei fenomeni linguistici annotati* di Ariosto OF (Matarrese–Praloran): 1387-1395.

10. Per una descrizione completa dei fenomeni vedi Vitale 2012 e Matarrese 2013.

con quella che sarà l'evoluzione della lingua italiana, anticipando l'uso e la norma delle *Prose*.¹¹ E certo è un peccato che non ci siano rimaste testimonianze autografe della prima edizione, che sarebbero state utili per conoscere in che misura già a questa altezza il passaggio in tipografia ha modificato alcune scelte, se si considera che i pochi frammenti autografi dell'ultima edizione mostrano come fino all'ultimo, fino alla copia in pulito, la lingua mantenga qualche tratto dialettale.¹² Ma segnali di "ravvedimento" riguardo all'elaborazione di A sono rimasti in alcune varianti di stato segnalate da Dorigatti nella sua edizione critica del poema.¹³

Più consistente sembra invece la presenza del latinismo, tratto caratterizzante dell'uso cortigiano: nella fonetica frequenti sono forme come *artifice*, *pontifice* ecc., da addebitare comunque ad abitudini grafiche latine, che andranno in genere scomparendo nella successiva revisione. Per quanto riguarda il lessico il latinismo più marcato si limita a *clavi* 'timoni', *crebri*, *inulto*, *proceri* 'alti', *tuta* 'sicura', che verranno eliminati già in B, mentre forme come *clade*, *ausa*, *clauastro* sono mantenute in C se in rima: per esempio *còme* 'pettina', 'abbellisce', in un caso è eliminato (I 76, 2), in un altro mantenuto perché in rima (XXVII 27, 4; C XXIX); così come i latinismi danteschi *delubri*, *colubri*, *rubri* (III 26; XIII 63) rimangono in C, dove se ne introdurrà qualche altro, per esempio *cacume* (XXIX 35). Ancora ritroviamo in C i cultismi funzionali ai registri più elevati, come nell'elogio cortigiano a celebrazione della famiglia estense nel canto XIII: *certame*, *live*, *tuba*; e i termini latineggianti usati dal monaco che scorta Isabella e difende dalle *avances* di Rodomonte con l'immagine del nocchiero e del cibo spirituale, a richiamare la letteratura didattico-religiosa: *incauta* 'inesperta', *governo* 'timone', *nauta*, *lauta* (XXVIII 101).

Un caso interessante di latinismo è quello della «*pinifera campagna*»; l'espressione si inserisce nel ricordo della battaglia di Ravenna, vinta dai Francesi contro l'esercito ispano-pontificio, grazie all'azione di Alfonso I, e seguita dal terribile saccheggio:

Costui serà, col senno e con la lancia
ch'avrà, *ne la pinifera campagna*,
gloria d'aver l'essercito di Francia

11. Stella 1976: 22.

12. Vedi Debenedetti 1937.

13. Cf. Ariosto OF (Dorigatti).

vincitor fatto contra Iulio e Spagna.
A III 55, 1-4

Dietro al *pinifera* c'è la pineta romagnola ben familiare al poeta, e la sua visione sembra inserirsi nel clima più "domestico" della prima edizione, rispetto alla prospettiva successiva che sostituisce «la pinifera campagna» col più neutro e italiano «campi di Romagna», cui si accompagna anche una più scorrevole disposizione delle parole:

Costui sarà, col senno e con la lancia,
ch'avrà l'onor, *nei campi di Romagna*,
d'aver dato all'esercito di Francia
la gran vittoria contra Iulio e Spagna.
B C

C'è poi il latinismo nell'ottava che descrive Ercole I mentre impreca per il piede azzoppatosi (*sciancato*) durante la battaglia della Molinella presso Budrio (1467), in cui aveva combattuto nell'esercito veneziano, "ricambiato" in seguito, commenta il narratore, dai Veneziani con l'invasione del territorio estense fino al Barco:

Ercole or vien, e nel venire *impropera*
con questo passo debile e *sciancato*,
el piede che gli ha guasto per far l'opera
onde sia un grande essercito salvato;
ma non perch'esso indi a pochi anni *copera*
di tende il Barco, e voglia tôrgli il stato:
A III 46

Al latinismo *impropera* e a quello insieme arcaico *copera* si accompagna una sintassi complessa, pertanto C cambia conquistando un periodare più lineare e trasparente e liberandosi anche delle rime sdruciole, ma recuperando espressività attraverso le rime derivate ed equivoche (*rinfaccia* : *faccia*); scompare pure *sciancato*, voce che non manca nella *Commedia* dantesca, ma che viene eliminata forse per evitare una troppo cruda immagine di Ercole d'Este:

Ercole or vien, ch'al suo vicin rinfaccia,
col piè mezzo arso e con quei debol passi,
come a Budrio col petto e con la faccia
il campo volto in fuga gli fermassi;
non perché in premio poi guerra gli faccia

né, per cacciarlo, fin nel Barco passi.

C

Il latinismo può servire a elevare il tono del racconto in emulazione con Boiardo, con cui Ariosto è in continuo dialogo. Un esempio è quello della «verginella» «simile alla rosa», la cui immagine con quello che segue ha agganci, si sa, con Catullo (LXII 39-47 «Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis»);¹⁴ ma lo spunto sembra provenire dall'*Inamoramento de Orlando*, dalle prime battute del poema, dove Orlando, venuto a sapere che Rinaldo sta rincorrendo la fanciulla, si rammarica per le sorti della «vergene bella»: «Ahi sventurato! Se forsi Ranaldo / trova nel bosco la vergene bella / (che lo conosco io comme l'è ribaldo!) / giamai di man non gli usserà polcella» (*Inam.* I ii 25, 1-4)¹⁵. Nel *Furioso*, dove è Sacripante a rimpiangere di non essere arrivato in tempo a “cogliere il frutto”, la situazione della “vergene”, quasi una replica a Boiardo, dà luogo alla similitudine che rende la nuova prospettiva di Angelica, non più la pericolosa saracena dell'*Inamoramento*, ma la fanciulla perseguitata, in perenne fuga. Una risposta “alta”, non esente da ironia, e che nella prima redazione conserva qualcosa della sua fonte, il *chiuso orto*, calco dal lat. *hortus conclusus* e sulla scia del catulliano «in saeptis [...] hortis»:

La verginella è simile alla rosa
che 'n [in B] un chiuso orto in la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina;
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.

A B I 42

La verginella è simile alla rosa
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina
[...]

C

14. Oltre ai commenti al poema vedi Mengaldo 2016: 139-141.

15. Il testo di riferimento è quello di Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani).

L'ultima redazione nel correggere la preposizione *in la* della *koinè* si libera anche del latinismo, sostituendolo col più vero e ritmicamente più fluido *bel giardin* e una intertestualità più allusiva. La soluzione è più in linea con il resto dell'ottava, che procede sganciandosi dalla fonte e secondo i modi della lirica volgare: sintagmi aggettivo sostantivo («l'aura soave e l'alba rugiadosa [...] giovani vaghi e donne inamorate»), dittologie («sola e sicura»), le strutture a due membri («né gregge né pastor», «l'acqua, la terra», «e seni e tempie»), distribuite simmetricamente lungo la strofa, denotando una grande libertà dalla fonte, non l'*imitatio* della retorica umanistica, ma una emulazione in piena libertà.¹⁶

Latinismi dunque, quelli del primo *Furioso*, sporadici e che non valgono ad apparentare la lingua di A al modello di lingua propriamente «cortigiana», alla quale si potrebbe forse estendere quella opinione negativa, o per lo meno non positiva, che Ariosto ha dell'ambiente di corte. E non sarà un caso che Castiglione non compaia nella rassegna di letterati dell'esordio dell'ultimo canto dell'edizione '32, dove spicca invece Bembo; e non vi compare non solo forse per ragioni di rapporti non amichevoli tra i due, ma anche, come ipotizza Cristina Cabani, per una non condivisione delle scelte linguistiche di Castiglione:¹⁷ non condivisione, è da supporre, reciproca, che cioè il silenzio di Castiglione su Ariosto dipenda anche da riserve linguistiche, benché il *Furioso* del '16, quello che avrebbe potuto conoscere Castiglione, conservi qualcosa di “lombardo” e non abbia usato quelle famigerate «parole del Boccaccio che più non s'usano in Thoscana», non abbia parlato «troppo toscano» col rischio di farsi «conoscere [...] per non thoscano».¹⁸ Se invece in quella rassegna nelle tre redazioni è dato spazio all'Equicola, e nella prima in modi amichevolmente comici, è perché l'uso cortigiano da lui teorizzato e praticato, era troppo in continuità con quelle *koinè* quattrocentesche ormai superate e pertanto “innocue” per quanto riguarda la soluzione della questione della lingua. Dunque un romanzo padano, il primo *Furioso*, dai tratti che riflettono le prospettive di una cultura cortigiana già volta verso un modello “comune” sovraregionale.

16. Cf. Mengaldo 2016: 139.

17. Cabani 2016: 168-174.

18. Nella *Dedica* del *Libro del Cortegiano* in Castiglione (Quondam): 17.

3.

L'ibridismo del primo *Furioso* sarà pertanto da ascrivere per un verso ad abitudini umanistiche per quanto riguarda il latinismo, per l'altro a una padanità in certa misura residua e in parte legata a una dimensione ancora domestica o "provinciale" e ai suoi modelli canterini e boiardeschi. A variare la gamma tonale del racconto è semmai una certa componente realistica destinata a smorzarsi nella revisione. Si può dare il caso di una affermazione troppo esplicita come quella contenuta nelle parole con cui Ricciardetto spiega a Fiordispina il suo comportamento quanto al poter 'soddisfare al suo desiderio', che C (e già B) attenua in modi più cortigiani e reticenti con l'eufemistico 'intiepidire l'ardore':

*S'io avessi conosciuto al tuo desire
di poter satisfar con mia dimora,
in tuo servizio vivere e morire
voluto avrei, né starti absente un'ora;*
A XXIII 57

*Se 'l vostro ardor, madonna, intiepidire
potuto avessi col mio far dimora,
vivere in vostro servizio e morire
voluto avrei, né starne senza un'ora;*
C XXV 59

Un fenomeno analogo si riscontra nel discorso di Ariodante quando parla dei suoi rapporti con Ginevra, improntati a non cercare «de l'amor d'essa aver segno più espresso», cioè più esplicito:

*né più vorrei, se non quanto da Dio
per connubio legitimo è concesso;
oltra che fôra invan, non che fatica,
ottenner più da lei, tanto è pudica.*
A V 35

Il passaggio in C attenua l'espressione oltre a eliminare la dura cesura del v. 7 con «e saria invano il domandar più inanzi; / che di bontà so come ogn'altra avanzi». Ci si spinge ben oltre nella novella del giudice mantovano Anselmo: nella sequenza di Argia che «in braccio e in preda a l'amator si diede» (A B XXXIX 111), l'ottava che segue nel primo *Furioso* si dilunga sui particolari del rapporto sessuale con «E tanto se gli

diede, et egli tanto / de superchio ne tolse e notte e giorno», che «ne cadde infermo» (A B XXXIX 112): una sequenza audace e troppo sconveniente per i toni più soffusi dell'ultimo *Furioso* e quindi cassata, sostituita dalla tradizionale metafora erotica del frutto: «Adonio lungamente frutto colse / de la sua bella donna» (C XLIII 116).

E ancora si veda nella descrizione di Alcina il preciso particolare fisico («in mezo è stretta, e rilevata a' fianchi»), cancellato nella versione di B e C a favore di una forma eufemistica più consona al sottile erotismo che caratterizza l'episodio:

Non potria l'altre parti veder Argo:
non che di fuor però il giudicio manchi,
ch'in mezo è stretta, e rilevata a' fianchi.
 A VII 14

Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che corrisponde
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.
 B C

Anche l'attesa di Ruggiero nella sequenza che segue, ha in A caratteri realistici, sostituiti in seguito da una immagine più lirica:

e tacita n'andò per via secreta
 dove *Ruggier, con palpitante core,*
aspettata l'avea forse quattro ore.
 A VII 26

e tacita n'andò per via secreta
 dove *a Ruggiero avean timore e speme*
gran pezzo intorno al cor pugnato insieme.
 B C

Ma in questo caso il mutamento sarà anche stato indotto dall'esigenza di eliminare la brusca cesura del v. 7 e dalla rima facile *core : ore* della clausola, la quale ha altre occorrenze nel poema, ma distribuita nella sestina che ne diluisce la corritività. Nel caso invece dell'accoppiamento amoroso che segue tra Ruggiero e Alcina, in cui Ruggiero «salta del letto, e in braccio la raccoglie, / né può tanto aspettar ch'ella si spoglie» (VII 27), la scena richiama il congiungimento di Brandimarte e Fiordelisa nell'*Inamoramento de Orlando*, dove è il cavaliere che nella foga

amorosa non si toglie l'armatura: «che quella abraza e non pote aspetare, / ma ancor di maglia e dele gambe armato / con essa in braccio se colcò su il prato» (I xix 60) e ne riprende anche la conclusione:

Non così strettamente edera preme
 pianta ove intorno abbarbicata s'abbia,
come si stringon li dui amanti insieme,
 cogliendo de lo spirto in su le labbia
 suave fior, qual non produce seme
 indo o sabeo ne l'odorata sabbia.
Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca;
che spesso avean più d'una lingua in bocca.

C VII 29

Stavan *si stretti quei dui amanti insieme*
 che l'aria non potrebe tra lor gire,
 e l'un al'altro sì forte si preme
 che non vi saria forza al dipartire;
 come ciascun sospira e ciascun geme
 de alta dolceza non saprebe io dire:
lor lo dican per me, poi che a lor toca,
che ciascadun avea due lingue in boca.

Inam. I xix 61

La naturalezza della scenetta boiardesca è nel *Furioso*, in tutte le sue redazioni al di là di alcune varianti, letterariamente filtrata dalla similitudine di matrice dantesca («Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì» *Inf.* XXV 58-59) e dall'immagine preziosa del «suave fior»; ma sono conservati i particolari realistici in virtù di un accostamento a cui è sottintesa l'ironia suscitata dal confronto del rapporto tra Ruggiero e Alcina con quello dolcemente sereno della coppia simbolo dell'amore fedele come quella di Brandimarte e Fiordiligi.

Interessante che le allusioni all'atto sessuale siano comunque improntate a un soave realismo e non finiscano mai nel comico che si riscontra invece nella novella raccontata dall'oste a Rodomonte in tutte le redazioni, con immagini quali il “cavalcare”, “il toccar di sproni” e “far giocar di schiene la giumenta”, il “non andare a staffetta” (A B XXVI; C XXVIII 43, 64), provenienti dalla poesia burlesca e dai canti carnascialeschi oltre che dal *Decameron*: una scelta consona al genere della novella. Così come indenni dal comico i riferimenti all'atto sessuale nella vicenda di Ricciardetto e Fiordispina così

«spregiudicatamente sensuale» (Bigi) e filtrata e stilizzata attraverso una serie di precisi ricordi letterari.¹⁹

Altro caso di immagine realistica è quella di Orlando, che, rimasto senza forze dopo essersi abbandonato a sfogare la sua pazzia, vediamo in A perdere il fiato. L'ultima redazione cambia il distico, forse anche qui per evitare la rima facile *tetto* : *petto*, che ritorna in pochi altri casi, ma sempre distesa nella sestina:

La turba già s'andava ritirando,
vedendo ogni suo colpo uscir fallace.
Si trasse al fine Orlando sotto un tetto,
ch'a pena il fiato aver potea dal petto.

A B XXII 11

La turba già s'andava ritirando,
vedendo ogni suo colpo uscir fallace.
Orlando, poi che più nessun l'attende,
verso un borgo di case il camin prende.

C XXIV 11

Ritornando all'episodio di Ginevra, Lurcanio che impedisce al fratello Ariodante di uccidersi, esce in una violenta imprecazione contro le donne di sapore dantesco, e che sarà sostituita già in B da una immagine più vaga, pure dantesca nella rima (*Inf.* XXIV 149-151):

“Ah misero fratel, fratel insano
(gridò), perch'hai perduto l'intelletto,
che una femina a morte trar ti deggia?
Che maledetta sia tutta lor greggia!”

A V 53

[...]
ch'una femina a morte trar ti debbia?
Ch'ir possan tutte come al vento nebbia.

B C

A volte il realismo è dato dalla parola più colloquiale, come nel luogo seguente:

Dove giacea Corebo al fin ritorno,
che fatto appresso avea 'l terren sì rosso,
che poco più che vi faceva soggiorno

19. Su questo si rinvia a Ariosto *OF* (Bigi): n. a XXV 8.

gli seria stato di bisogno un fosso
e *li (gli B) becchini* più per sotterrarlo,
che li medici e il letto per sanarlo.

A B XXII 24

dove la parola *becchini* è sostituita in C da *i preti e i frati*, una dittologia in simmetrica corrispondenza con quella del verso seguente a dare compattezza ritmica al distico:

Dove giacea Corebo al fin ritorno,
che fatto appresso avea il terren sì rosso,
che poco più che vi facea soggiorno
gli saria stato di bisogno il fosso
e *i preti e i frati* più per sotterrarlo,
ch'ì medici e che 'l letto per sanarlo.

C XXIV 24

Altra volta la punta espressivistica è legata alla immagine più concreta come quella della «trota» che «boccheggia», anche qui sostituita da una dittologia a scandire il ritmo della descrizione:

Come *trota boccheggia* in piccol fiume
ch'abbia con calce il montanar turbato,

A B IX 98

Quale *o trota o scaglion* va giù pel fiume
c'ha con calcina il montanar turbato,

C X 110

In altri casi la variazione tonale in direzione realistica è data dalla locuzione idiomatica, come nel luogo dove Mandricardo alla ricerca di Orlando s'imbatte nella bella Doralice in viaggio per andare sposa a Rodomonte. Se ne incapriccia e impossessa facendo fuori la sua scorta. Doralice dapprima piange, ma poi cede alle blandizie di Mandricardo, che riesce a ottenerne le grazie, come ci fa intendere divertito il narratore:

Che si facesse poi la notte al scuro
tra Doralice e il figlio d'Agricane,
io non l'ardisco a dir troppo sicuro,
ch'io non li vidi e non vi avea le mane:
ma v'era indicio che d'accordo furo;
che con ridente faccia la dimane

si levò Doralice, e grazie rese
al pastor che le fu tanto cortese.

A XII 63

L'espressione idiomatica *non vi avea le mane* 'non ero presente' oltre che rendere più prosaica la situazione ha il difetto di *mane*, dialettale e della *koinè*. La revisione nell'eliminare la forma la sostituisce con un discorso più allusivo, ma anche ammiccante al lettore nell'affidargli il giudizio sulla faccenda e prospettargli quel che segue, spostando l'attenzione da Doralice e dalla sua «ridente faccia», alla «allegria» di entrambi; e quanto alla gratitudine di Doralice verso il pastore, annota Galilei in una sua postilla al poema, «contiene virtualmente la reconciliazione con Mandricardo, ed il giubilo che sentiva per le dolcezze passate».²⁰

Quel che fosse di poi fatto all'oscuro
tra Doralice e il figlio d'Agricane,
a punto raccontar non m'assicuro;
sì ch'al giudicio di ciascun rimane.
Creder si può che ben d'accordo furo;
che si levâr più allegri la dimane,
e Doralice ringraziò il pastore,
che nel suo albergo l'avea fatto onore.

C XIV 63

C'è poi il caso della sequenza del crudele gigante Caligorante in cui si imbatte Astolfo, dove il forte realismo dell'immagine, rinforzato dalla rima dantesca *buccia : succia* (*Inf.* XIX 29-33) non viene ammorbidito da C, ma semmai letterariamente elaborato attraverso un più ampio filtro dantesco (*Inf.* VI 18 «graffia li spirti ed iscoia ed isquarta»), e più retoricamente strutturato attraverso la simmetrica disposizione binaria delle frasi; una correzione, come le precedenti, rispondente a esigenze ritmiche nella strutturazione del discorso:

Non abbia o cavalliero o viandante
potersi indi partir vivo, speranza:
che 'l gigante crudel gli tra' la buccia,
sel mangia crudo, e sorbe il sangue e succia.

A B XIII 24

20. Galilei (Chiari): p. 485.

Non abbia cavallier né viandante
di partirsi da lui, vivo, speranza:
ch'altri il crudel ne scanna, altri ne scuioia,
molti ne squarta, e vivo alcun ne 'ngoia.

C XV 43

Arriviamo infine allo scontro tra Bradamante e Marfisa finito in zuffa: essendosi tra le due donne interposto Ruggiero che ha tolto loro «di mano [...] il pugnale», esse finiscono per prendersi *con piedi e mane*, in un concreto corpo a corpo delle due contendenti, che C (e già B), dovendo evitare la forma *mane*, risolve diversamente con *a pugni e a calci*:

Poi che ferro non han più da far male,
con prieghi e con minaccie s'interpone:
ma per ciò questa o quella non rimane,
e fa ciò che far può con piedi e mane.

A XXXIII 54

Poi che ferro non han più da far male,
con prieghi e con minaccie s'interpone:
ma tutto è invan; che la battaglia fanno
a pugni e a calci, poi ch'altro non hanno.

B C XXXVI 50

Una *battaglia* certo non conforme all'orizzonte delle attese del genere, uno scontro poco cavalleresco, che la revisione non fa che perfezionare con l'introduzione di una espressione più vera e calzante in quanto dell'uso come quella di «a pugni e a calci»: una situazione che non può non far sorridere il lettore, cioè lo spettatore, evocato con il richiamo allo *spettacolo* («Non credo che spettacolo mirasse / Atene o Roma o luogo altro del mondo, / che così a' riguardanti diletasse» 53, 3): un sorriso che ci fa percepire la presenza divertita del narratore, il quale completa la teatralità della sequenza facendo intervenire il terremoto con la voce di Atlante che esce dal suo sepolcro e come il *deus ex machina* della commedia classica e classicheggiante, svela i rapporti di parentela tra Ruggiero e Marfisa, preannunciando il lieto fine del dramma.

Per concludere sulla maggiore escursione della prima redazione legata a scelte linguistiche di registro colloquiale, consideriamo quest'ultimo caso: siamo nel luogo in cui Rodomonte cade nel tranello

che gli ha teso Isabella, la quale decisa a darsi la morte pur di non cedere alle sue profferte amorose, prepara un unguento sostenendo che rende vulnerabile chi se ne unge, e induce Rodomonte, non padrone delle proprie azioni in quanto in balia del vino, a farne prova su di lei che se n'è unta. Rodomonte, credendole, le taglia il capo:

Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,
il qual pel vin che tutta notte sorse
si ritrovava più cotto che crudo.

A B XXVII 25

Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,
incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.

C XXIX 25

Nel contesto di massima tensione della scena l'espressione idiomatica *più cotto che crudo* con la sua valenza comico-realistica comporta una prosaicità poco consona alla situazione e al mondo poetico e ideale della tradizione cavalleresca. La revisione introducendo la motivazione del vino con il *forse* lascia il lettore in dubbio attenuandone l'impatto; ma l'aggiunta di «incontra a cui non vale elmo né scudo» nel riecheggiare Petrarca, «quel colpo ove non valse elmo né scudo» (dove colpo è quello inferto da Amore), conferisce una sottile nota comico-parodica alla condizione del povero Rodomonte. La ripresa inoltre di *incauto* per anadiplosi secondo una collaudata tecnica canterina assicura una fluidità al racconto infondendogli un tono di familiarità: un esempio di come l'ultima redazione faccia pacificamente convivere l'elemento umile con quello eletto. Concludendo si può dire che dalla plurivocità, appartenendo l'espressione *più cotto che crudo* al linguaggio del personaggio, si passa alla intertestualità, modalità che è componente importante nella lettura dell'*Orlando furioso* per cogliere quella pluridimensionalità che è specifica di un testo rinascimentale e nelle cui maglie passa anche l'ironia ariostesca:²¹ una ironia indice di quella adesione e insieme distanza dal mondo dei paladini, che rappresenta

21. Cf. *Intertestualità* in Cabani 2016: 10.

uno dei principi fondamentali del poema, legandosi intimamente alla sua caratteristica commistione di serio e di scherzoso.²²

22. Rivoletti 2014: 8.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *OF* (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L' innamoramento de Orlando*, ed. critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Castiglione (Quondam) = Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano. 1. La prima edizione*, a c. di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.
- Galilei (Chiari) = Galileo Galilei, *Scritti letterari*, a c. di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970.
- Verdi (Rescigno) = Giuseppe Verdi, *Lettere*, a c. di Eduardo Rescigno, Torino, Einaudi, 2012.

LETTERATURA SECONDARIA

- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Casadei 2011 = Alberto Casadei, *Precettistica e libertà nella poetica ariostesca*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 239-261.
- Debenedetti 1937 = *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, a cura di Santorre Debenedetti (1937). Premessa di Cesare Segre, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- Drusi 1995 = Riccardo Drusi, *La lingua "cortigiana romana". Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*, Venezia, Il Cardo, 1995.

- Giovanardi 1998 = Claudio Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Jossa 2016 = Stefano Jossa, voce *Ironia* in Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016: 177-197.
- Matarrese 2004 = *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi*, Novara, Interlinea, 2004.
- Matarrese 2013 = Tina Matarrese, recensione a Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'«Orlando furioso» del 1516*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012, «Lettere italiane», 65/2 (2013): 287-293.
- Mengaldo 2016 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Canto I*, in Gabriele Bucchi, Franco Tomasi (a c. di), *Lettura dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 125-143.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *La tradizione cavalleresca in Italia e «Mimesis»*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a c. di), «Mimesis». *L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, Bressanone-Insbruck, 5-8 luglio 2007, Padova, Esedra editrice, 2009: 309-323.
- Quondam 2000 = Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Rivoletti 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Stella 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto* (1976), in Id., *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Firenze, Cesati, 1999: 21-34.
- Tesi 2011 = Riccardo Tesi, *Lingua cortigiana*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011: 313-316.
- Vitale 2012 = Maurizio Vitale, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'«Orlando furioso»*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012.

L'ESEMPLARE «CAVALIERI» DELL'«ORLANDO FURIOSO» DEL 1516: STORIA DI UN CIMELIO

Neil Harris
Università degli Studi di Udine

1. LA STORIA

La *princeps* dell'*Orlando furioso*, a seconda di quanto dice il *colophon*, esce a Ferrara il martedì 22 aprile 1516.¹ Ad onor del vero, il libro non era finito né del tutto perfezionato, perché, come dimostra la rotazione dei titoli correnti, mancava ancora il primo fascicolo con il privilegio di stampa papale, che era stato messo da parte e venne stampato per ultimo.² Tale data segna una curiosa coincidenza cronologica, per gli amanti di tali cose: secondo il calendario, a distanza di cento anni ed un giorno muoiono sia Cervantes che Shakespeare. I calendari sono però insidiosi, perché questi due grandissimi scrittori muoiono bensì entrambi il 23 aprile 1616, ma non periscono nello stesso giorno: Cervantes infatti scompare nel calendario gregoriano, mentre Shakespeare respira per l'ultima volta in quello giuliano, corrispondente per noi al 3 maggio. Quindi soltanto il bardo inglese muore a distanza di cento anni e un giorno dal completamento del primo *Orlando furioso*.

1. In questo lavoro faccio riferimento costante all'edizione critica del primo *Orlando furioso*, procurata da Marco Dorigatti nel 2006, a cui sono grato per l'aiuto e i consigli. Esprimo la mia gratitudine a Francesca Biffi, Margherita Palumbo, e Filippo Rotundo della Libreria PrPh Books di New York, ed anche a Fabrizio Govi della omonima libreria, che mi hanno cordialmente invitato ad interessarmi all'esemplare Cavalieri e sono stati generosi con il loro tempo e le loro risorse. Sono riconoscente all'attuale proprietario del cimelio, che ha incoraggiato un approfondimento ulteriore dell'indagine e consentito la riproduzione delle immagini. Ringrazio inoltre Shanti Graheli che ha visionato per me l'*unicum* della copia del Catalogo Cigerza a New York.

2. Harris 2018.

Tale prima edizione del poema ariostesco è stata descritta da un grande libraio antiquario come un tulipano nero della bibliografia, e certamente lo è sul piano del desiderio. Ma sarebbe anche un libro raro? Per il pubblico dei nostri giorni, abituato a sentir parlare di tirature come l'ultimo *Harry Potter* in 12.000.000 esemplari soltanto negli Stati Uniti, scoprire che tale impressione sopravvive in una dozzina di copie sembra una cifra minima. Per il bibliografo, soprattutto colui che si occupa di edizioni cavalleresche del Rinascimento, dodici esemplari sono già una quantità cospicua.

Nel contesto dei romanzi cavallereschi del Quattrocento e del primo Cinquecento, il primo *Orlando furioso* perciò non è un libro raro. Anzi, e il dato è curioso, nei termini di questo genere letterario, si tratta dell'edizione che, a partire dall'introduzione della stampa fino al 1516, distacca le rivali per quanto riguarda la sopravvivenza degli esemplari. Oltre alla probabilità, o piuttosto certezza, che una percentuale significativa delle edizioni cavalleresche del Quattrocento e del primo Cinquecento non ci è giunta affatto, fino alla data di pubblicazione della *princeps* ariostesca un centinaio di edizioni sono testimoniate da un *unicum*, una quarantina da due soli esemplari, e nessuna supera la soglia dei dieci esemplari che potrebbe, anche simbolicamente, rappresentare l'1% di un'ipotetica tiratura.³ Sul fronte opposto un libro ammirato ed elogiato, ma non letto, come l'*Hypnerotomachia Poliphili*, nell'edizione aldina del 1499, rimane oggi in più di 300 esemplari, e la cronaca di

3. La percezione secondo la quale una quantità importante di edizioni rinascimentali è scomparsa, e la necessità di tenerne conto nella relativa discussione bibliografica, è per certi versi recente e le indagini in materia, con lo scopo di fornire un calcolo approssimativo di quanto si sia perduto, si sono incentrate in modo particolare sul romanzo cavalleresco italiano del Quattro e Cinquecento, partendo dal caso emblematico dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo. La discussione ha avuto inizio con il nucleo di 31 titoli elencati da Marin Sanudo nel 1528 circa, conservato in un manoscritto marciano, si veda Harris 1993b; i cui dati sono aggiornati ed estesi al caso del *Morgante* e del *Ciriffo Calvaneo* in Harris 2006. Il peso esercitato sul calcolo delle perdite dalle raccolte miscellanee del passato, che spesso conservano assieme più *unica*, viene delineato in Harris 2007b. Una fonte documentaria che conferma come numerose edizioni quattrocentesche si siano interamente perse è il *Zornale* del libraio veneziano Francesco de Madiis, si veda Dondi-Harris 2016. Per i fattori numerosi e complessi che governano la distruzione o la sopravvivenza dei libri in chiave più generale, si veda Harris 2007a, nonché la recente raccolta di saggi Bruni-Pettegree 2016.

Norimberga di Hartmann Schedel, con una doppia edizione, una in latino e una in tedesco, si numera in più di mille esemplari.⁴

Il dato sembra sorprendente. Non solo, ma la *princeps* mantiene facilmente questo primato fino alla terza ed ultima edizione ferrarese del 1532, che oggi è documentata in 27 esemplari, e che a sua volta non viene superato fino alla *princeps* del rifacimento dell'*Orlando innamorato* per opera di Francesco Berni nel 1541-1542,⁵ mentre la prima edizione dell'*Orlando furioso* a conquistare la vetta delle trenta copie rimaste è l'aldina del 1545. Il gioco qui si costruisce con infinitesimali, perché nella moltiplicazione degli esemplari rappresentata da un'impressione rinascimentale, spesso nell'ordine di un migliaio di copie, e nel caso della *princeps* ariostesca probabilmente qualche centinaio di più⁶, la differenza fra la sopravvivenza dell'1% della tiratura (10 copie) e quella dell'0,1% (1 copia) equivale allo spostamento di una virgola. Il dato anomalo semmai significa che ci fosse da parte dei primi lettori del poema un'attenzione particolare nei confronti delle edizioni ferraresi, che meritavano una cura speciale per garantire la loro sopravvivenza.

4. Needham 2004: 36: «Of course, survival histories vary tremendously from one edition to another. On the one hand, Koberger's Latin Nuremberg Chronicle survives in well over one thousand copies; on the other, it is easy to compile lists of hundreds – and in fact, thousands – of incunables known either from just one copy, or even from fragments of a single copy. I wonder, in fact, how many incunabulists realize, or have fully absorbed the fundamental fact of survival, that *a single copy is by far the commonest survival state for incunable editions*. That is, more editions are known from a single copy than from two copies; more from two copies than three copies; and so on. As the number of copies gets larger, the number of editions surviving in that many copies gets smaller. By this way of looking at things, the Nuremberg Chronicle is, among its other superlatives, the “rarest” of incunables: unexampled in its high rate of survival».

5. Harris 1988: I, 141-148. Stampata originariamente a Milano da Francesco Calvo nel 1539, l'uscita venne sospesa per l'inimicizia di Pietro Aretino nei confronti del Berni; la pubblicazione avvenne successivamente con una doppia emissione fra Venezia e Milano datata rispettivamente 1541 e 1542. Sommando i due nuclei, oggi si conoscono più di sessanta esemplari.

⁶ La discussione relativa alla tiratura del primo *Orlando furioso* si è incentrata sulla richiesta in nome del cardinale Ippolito d'Este, sebbene la lettera del 17 settembre 1515 sia scritta di mano dell'Ariosto, per ottenere il libero transito di mille risme di carta attraverso il territorio di Mantova. Tale quantità di carta, destinata per intero alla *princeps*, avrebbe significato 7.500 copie; tuttavia nel passaporto rilasciato a Bartolomeo da Brescia, che andò a Mantova per ritirare il materiale, la quantità è diventata 200 risme, ossia il 20%. Tenendo conto di bozze e di possibili sprechi, la cifra più plausibile è perciò intorno le 1.300 copie, come suggerisce Fahy 1989: 103.

La mappa della distribuzione degli esemplari della prima edizione dell'*Orlando furioso* ha una lunga tradizione, con la maggior parte nelle stesse collezioni da più di un secolo. A parte il numero alto – sempre relativamente parlando – delle copie in circolazione, la preziosità del testimone ha fatto sì che a partire dal primo Ottocento questi cimeli siano stati cercati per le grandi raccolte private e poi istituzionali. Nel 1829 il marchese Gaetano Melzi (1786-1851) fa menzione di quattro esemplari: «nella Spenceriana, nel Reale di Parigi, nel nostro, ed un altro venduto testè in Inghilterra»;⁷ due anni più tardi l'*exul felix*, Antonio Panizzi (1797-1879), ai primi passi di una carriera straordinaria che lo avrebbe portato alla direzione del British Museum, nelle *Bibliographical notices* che accompagnavano la sua doppia edizione di Boiardo e Ariosto, segnalò anche le copie di Thomas Grenville a Londra e di Henry Quin a Dublino.⁸ Nel 1838, nella seconda edizione della bibliografia dei romanzi di cavalleria, Melzi portò l'elenco degli esemplari documentati a sette, aggiungendo quelli nelle collezioni pubbliche di Dresda e di Ferrara.⁹ Nel 1861 il libraio Ulisse Guidi ripeté la lista con qualche

7. Melzi 1829: 60-62.

8. Panizzi 1831. Si tratta di un estratto, tirato in 24 copie, che unisce l'apparato bibliografico del Boiardo (vol. V) e dell'Ariosto (vol. IX) della grande edizione collettiva dei due poeti. Per il fatto che i quattro volumi dell'Ariosto uscirono soltanto nel 1834 i fogli già stampati furono conservati per tre anni prima di essere collocati alla fine dell'ultimo volume (si veda Harris 1988: I, 285). La raccolta di Henry George Quin (1760-1805) fu lasciata alla biblioteca del Trinity College, Dublino, dopo la morte del collezionista per suicidio. Il nucleo è piccolo, ma molto prezioso. Panizzi dichiara di aver visto l'esemplare di persona, dicendo: «I have seen one other copy, in Mr. QUIN's collection, now in Trinity College, Dublin, and although remarkably fine, it is much inferior to Mr. GRENVILLE's» (p. 3 dell'estratto; per la copia si veda Dorigatti 2006: LXXII-LXXV). Non è noto quando Panizzi ebbe occasione di visitare Dublino, ma presumibilmente era negli anni del soggiorno a Liverpool, prima di essere chiamato a coprire la cattedra di italiano a University College, Londra, nel 1828. Panizzi è il primo a segnalare, sempre presso la collezione Quin, la presenza dell'esemplare dublinese dell'edizione del 1521, che diventa motivo di uno sfogo polemico: «This copy forms part of the collection of Mr. Quin, which he bequeathed to the library of Trinity College, Dublin, where I examined it as well as I could during the short period I was allowed, consistently with the absurd, illiberal, and worse than monkish conditions, which that gentleman attached to his bequest, and which are unworthy of a scholar and a man of education, as he must have been» (p. 5 dell'estratto).

9. Melzi 1838: 102: «Un esemplare è nella nostra collezione, un secondo nella Biblioteca Reale a Parigi, ed è lo stesso che fu inviato a Francesco I. La Spenceriana e la Grenvilliana ne hanno uno ambedue. Un quinto è a Dublino nel collegio della

differenza di ordine, aggiungendo la notizia di una copia imperfetta conservata presso la famiglia dei marchesi Bovi di Bologna, informazione che non ha mai ottenuto conferma.¹⁰ Più o meno la stessa versione compare nell'ultima, postuma, edizione della bibliografia di Melzi, rifatta *ex novo*, non senza polemiche, dal libraio Paolo Antonio Tosi nel 1865.¹¹ Tenendo conto di qualche spostamento relativo alle collezioni private che sono confluite *en bloc* nelle grandi raccolte istituzionali, come quella di Thomas Grenville (1755-1846) lasciata in eredità alla biblioteca del British Museum (poi, dal 1973, trasformata in British Library) e quella dei conti Spencer di Althorp acquistata nel 1892 per la John Rylands Library di Manchester, e poi di qualche modifica di nomenclatura, come la Biblioteca imperiale di Parigi nel frattempo trasformata nella Bibliothèque Nationale de France con sede a Tolbiac e la Biblioteca pubblica di Ferrara, che dal 1801 detiene le ossa del poeta, nel 1933 ribattezzata Biblioteca Ariostea, la distribuzione di queste copie è sostanzialmente uguale oggi, con eccezione soltanto della copia Melziana, la cui attuale ubicazione è ignota.¹² Merita ammirazione semmai la capacità di questi bibliografi pionieristici, in un'epoca senza cataloghi elettronici e neppure con repertori consistenti a stampa, e in cui la spedizione di una lettera altrove in Europa era un processo costoso e lento, di reperire informazioni così numerose ed importanti.

Passando ora al Novecento, i noti, ma spesso imprecisi, *Annali delle edizioni ariostee*, redatti in fretta e furia da Giuseppe Agnelli e Giuseppe Ravegnani per il quarto centenario della morte del poeta (opera in verità del secondo, in base agli appunti del primo), replicano l'elenco di Melzi-Tosi, con la sola aggiunta della copia della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nel 1985 il primo volume provvisorio del censimento delle edizioni italiane del XVI secolo (*Edit16*) aggiorna il quadro con la segnalazione di esemplari anche a Rovigo e a Treviso; entrano nel computo poi due esemplari migrati oltre Atlantico alla Pierpont Morgan

Trinità, lasciatovi dal signor Quin, un sesto nella R. libreria di Dresda, ed un settimo nella pubblica Biblioteca di Ferrara. Il signor Van-Praet (*Catalogue des livres sur vélin*, II, 109) e il signor Brunet (*Nouv. Rech.*) fanno menzione di un esemplare su pergamena, senza indicare ove si conservi».

10. Guidi 1861: 5: «e finalmente presso la nobile famiglia Bovi di Bologna esiste un esemplare con mancanze, le quali sono supplite con 21 carte dell'edizione del 1530». Si veda Dorigatti 2006: CVII.

11. Melzi-Tosi 1865: 24. Sull'episodio, si veda Beer 1987: 260-261.

12. Si veda la n. 40 di seguito.

Library di New York (acquistato nel 1972) e alla Houghton Library dell'Harvard University. L'ultima scoperta, per così dire, è stata la copia nello splendido castello di Chantilly del duca d'Aumâle, descritta per la verità nel catalogo a stampa di Leopold Delisle del 1905, ma sfuggita fino a tempi molto più recenti. La presenza da data precoce di tanti esemplari in raccolte istituzionali ha avuto la conseguenza naturale che le copie rimaste in collezioni private siano poche e quindi la comparsa sul mercato antiquario di un esemplare della *princeps* dell'*Orlando furioso* è oggi un evento raro.

La pubblicazione un decennio fa da parte di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, di un autorevole testo critico del primo *Orlando furioso* ha restituito una versione più allegra, più solare, meno accademica del grande capolavoro ariostesco. Nell'ampio apparato critico è stata ricostruita in modo esauriente la storia di queste dodici copie. Non solo: lo stesso apparato raccoglie tutte le informazioni disponibili relative ad altre sette copie 'estravaganti', che vanno da notizie assai incerte, anche perché in un caso risalgono al Seicento, alle vicende di esemplari esaurientemente documentati attraverso i cataloghi di biblioteche private o di aste pubbliche. Al primo posto in tale lista si trova la cosiddetta copia Cavalieri, la cui esistenza materiale era confermata anche dalla fotografia della pagina finale del testo pubblicata in un catalogo del 1955. Salvo qualche tragico incidente, esistevano buone speranze che prima o poi questa copia sarebbe riemersa; nel 2016, ad esattamente cinque secoli dalla pubblicazione, ciò è puntualmente avvenuto presso la Libreria PrPh Books di New York, che, tramite un intermediario, l'ha acquistata da un collezionista che ha voluto mantenere l'anonimato.

A chi scrive è stata chiesta una perizia in merito agli aspetti discussi esaurientemente in questo articolo. La disamina ha consentito una verifica della descrizione compilata con acume e precisione da Dorigatti, tratta dai diversi cataloghi del passato, senza però mai vedere l'originale, e inoltre la risoluzione di alcuni enigmi che da sempre accompagnano questa copia famosa, in particolare per quanto riguarda la splendida legatura in stile rinascimentale e le prime due carte perdute e rimpiazzate in facsimile. È stato possibile inoltre controllare le varianti di tiratura individuate da Dorigatti nella collazione degli altri esemplari.

Per quanto segue mi sono avvalso ampiamente non solo dei materiali presentati da Dorigatti, con le opportune modifiche e correzioni, ma anche dell'eccellente ricerca di Margherita Palumbo per

conto della Libreria PrPh Books, confluita in un bel catalogo della stessa casa d'asta, che però – com'è la sorte perenne delle pubblicazioni di antiquariato – sarà di difficile reperimento negli anni futuri.¹³ Nella ricostruzione molto puntuale della Palumbo, la prima segnalazione relativa a questo esemplare si trova in uno dei molti cataloghi emessi dal grande libraio antiquario di Londra, Bernard Quaritch nel 1884-1885.¹⁴ Il prezzo di £ 400 è cospicuo, dovuto forse al fatto che non viene fatta menzione delle carte in facsimile né della dubbia autenticità della legatura, anche se chiaramente queste cose si potevano spiegare a voce. L'acquirente era un gentiluomo irlandese, erede di una dinastia di birrai, William Horatio Crawford (1815-1888): pur possedendo il volume soltanto per una manciata di anni, egli inserì sul primo risguardo il proprio *ex-libris* calcografico, con il nome della residenza, Lakelands, una magnifica dimora, oggi demolita, fuori la città di Cork [Fig. 4]. Crawford aveva una passione per l'orticoltura, creando a Lakelands un giardino famoso all'epoca, e fu il primo in Europa a coltivare con successo una varietà di magnolia proveniente dall'Himalaya. Era noto inoltre per il mecenatismo a favore delle arti, in particolare a sostegno dell'allora Cork School of Design, precursore dell'odierna Crawford Art Gallery, oggi la principale galleria del luogo.¹⁵ Dopo la morte di Crawford, il cimelio fece ritorno a Londra, insieme al resto della

13. PrPh Books 2016. Il catalogo può essere visionato sul sito della Libreria PrPh Books; nessuna copia, invece, risulta nella rete SBN. La riluttanza delle biblioteche a considerare i cataloghi librari una risorsa bibliografica importante e a renderli disponibili attraverso la catalogazione ostacola purtroppo molte indagini.

14. Quaritch 1884: n° 26257: «ARIOSTO. ORLANDO FURIOSO DI LUDOVICO ARIOSTO DA FERRARA, sm. 4to. First Edition, *large copy in the early Maiolesque morocco binding, the sides covered with ornament, a geometrical interlaced pattern of grand style in painted compartments (scarlet, green, blue, and silver) forming the groundwork, and all the open spaces filled in with gold dots, except the centre compartments in which, within a frame of gold ornament which includes the fleur-de-lis and figures of birds, appear the inscriptions "Orlando Furioso," and "Lydovico Ariosto M.D.XVI,"* | £ 400. Ferrara, 1516». La descrizione è stata composta in un carattere più grande, con lo scopo di attrarre l'occhio dell'acquirente, e a giudicare dalle voci che seguono, che includono l'edizione Zoppino del 1524 offerta al prezzo di £ 120, Quaritch era entrato in possesso di una collezione ariostesca importante. La circostanza che i titoli non erano stati inclusi nel catalogo di due anni prima dedicato appositamente al romanzo suggerisce inoltre che l'acquisto fosse recente, si veda Quaritch 1882: n° 942, che fa parte di una lista di una ventina di edizioni ariostesche alle pp. 670-671.

15. Manca uno studio sulla figura di William Horatio Crawford. Per la storia dell'ascesa commerciale della famiglia, si vedano Ó Drisceoil-Ó Drisceoil 2015.

biblioteca, per essere messo all'asta nel 1891: nella descrizione non solo non compare alcuna menzione delle carte in facsimile, ma la paternità del rivestimento viene assegnata prestigiosamente (e senz'altro fantasiosamente) ad Étienne Roffet, uno dei grandi nomi della storia della legatoria francese, che detenne l'ufficio di legatore del re dal 1537 al 1548.¹⁶ Una copia annotata del catalogo di asta informa che l'acquirente era di nuovo Quaritch, forse per conto di un collezionista. A distanza di soltanto tre anni infatti il volume ricompare a Parigi, nel catalogo di un grande bibliofilo napoletano residente nella capitale francese, Benedetto Maglione (1841-1892).¹⁷ Nella pur sintetica descrizione per la prima volta vengono segnalate le due carte in facsimile all'inizio del libro, ed anche il fatto, non privo di conseguenza per il valore del cimelio, che la legatura è una moderna imitazione in stile rinascimentale.

Con il tramite della famosa libreria di Damascène Morgand a Parigi (secondo la testimonianza successiva del catalogo Cigerza del 1923), il cimelio arriva nella raccolta di Giuseppe Cavalieri (1834-1918), bibliofilo ferrarese, il cui *ex-libris* è stato posto sulla prima carta di guardia. Si tratta di una tappa importante, non solo per la statura del collezionista, ma anche per il catalogo del 1908 redatto da Tammaro De Marinis (1878-1969), che per lunghi anni ha avuto un posto d'onore sullo scaffale di lavoro di numerosi bibliotecari e librai. Come era consuetudine all'epoca,

16. Sotheby 1891: n° 162: «Ariosto (L.) Orlando Furioso, in ottava rima, First and Rarest Edition, headlines of folios 220 and 221 cut into, old olive morocco, covered with gold tooling within painted compartments, by Roffet dit le Fauchaux, a splendid specimen of his binding, in a case. Small 4to. Ferrara, G. Mazocco, 1516. One of the rarest of Italian books. Sir A. Panizzi could only discover the existence of 8 copies, all but 2 in public libraries. Brunet thinks a copy would bring 2,000 francs, and even more at the present time». Il riferimento a Panizzi, che viene replicato in cataloghi successivi, è erroneo; semmai si tratta della bibliografia di Guidi. Utilmente la voce è la prima a menzionare la piccola teca rivestita in marocchino marrone, con cui l'esemplare viene accompagnato da più di un secolo. Nell'identificazione di questa provenienza Dorigatti, che ha avuto a disposizione soltanto la parola «Crawford» riportata nei successivi cataloghi di asta, ha proposto una soluzione differente.

17. Paul 1894: 191, n° 422: «Orlando Furioso di Ludovico Ariosto [...] in-4 de 262 ff. ch[iffrés] à 2 col[onnes] et 1 f[euillet] non ch[iffré] pour l'errata, mar[oquin] brun, dos et plats dor, et ornés de riches comp[artments] dor, et mosaïques de mar[oquin] noir, vert, rouge, bleu et argent, tr[anches] dor[és]. Première et rarissime édition de ce célèbre poème [...] Exemplaire revêtu d'une jolie imitation de reliure mosaïqué du XVI^e siècle; les deux premiers ff. sont très habilement refaits en facsimilé; petits raccommodages; manque le dernier f[euillet] blanc».

il catalogo di una collezione italiana per opera di un bibliografo italiano viene redatto in lingua francese. Pur insistendo sulla rarità dell'edizione, De Marinis parla di una magnifica legatura imitata dall'antico e precisa che le prime due carte sono state rifatte in facsimile, menzionando anche la presenza dell'*ex-libris* di Crawford.¹⁸ In seguito alla scomparsa di Cavalieri nell'ultimo anno della Prima Guerra mondiale, dopo alcune disposizioni testamentarie, la vedova cedette la parte rimanente della biblioteca, inclusi gli esemplari dell'*Orlando furioso* del 1516 e del 1532, alla Libreria antiquaria Hoepli di Milano. Così il cimelio compare in un altro catalogo prestigioso, con il titolo *Cento libri famosi*, del 1922. Nella descrizione, in cui la legatura viene localizzata a Venezia e al XVII secolo, non si trova alcuna menzione delle carte rifatte in facsimile, mentre compare anche la dicitura «venduto»: prassi non rara nei cataloghi antiquari dell'epoca, composti in piombo, in cui la voce viene pubblicata anche dopo la vendita del pezzo come testimonianza del passaggio.¹⁹ L'acquirente è una figura di collezionista pressoché sconosciuto, l'ingegnere Giovanni Cigerza (1880-1966), che dal 1918 al 1922 risulta, insieme al socio, l'industriale e collezionista d'arte di origine sudamericana Achillito Chiesa (1881-1951), proprietario della ditta Cigerza & Chiesa che a Tortona fabbricava trebbie e imballatrici per l'agricoltura²⁰. I pochi documenti reperiti danno il profilo di un

18. De Marinis 1908: n° 83: «Magnifique reliure imitée de l'ancien en mar[oquein] brun, dos et plats dor[és] et ornés de riches compart[iments] dor[és] et mosaïques de mar[oquein] noir, vert, rouge, bleu et argent, tranches dor[és]. 262 ff. ch[iffrés], 1 f[euillet] pour l'errata, 1 f[euillet] bl[anc] (manque). Car. ronds à 2 cols. le v[ers]o du titre bl[anc]; f[euillet] ch[iffré] 2, r[ect]o le privilège, au v[ers]o un bois repr[ésentant] une ruche et des abeilles. Première édition, d'une rareté [sic] insigne. *Guidi*, pp. 3-5. Les premiers ff. refaits en fac-similé. | Ex-libris Crawford».

19. Hoepli 1922: n° 42: «Ariosto, Ludovico. | Orlando Furioso [...] cc. 262 num. e 1 non num. per l'*errata*; caratt. rotondo a 2 coll., 4 stanze per ogni colonna intera [...] L'ultima c. bianca manca. Venduto. | Prima rarissima edizione: essa non contiene che 40 canti, come tutte le edizioni anteriori al 1532. [...] Nessuno dei grandi antiquari italiani e stranieri, per le mani dei quali sono passati i cimeli bibliografici di più squisita rarità, e le edizioni più insigni, ha avuto l'edizione originale dell'Ariosto [...] Esemplare proveniente dalla Bibl. Cavalieri; bella conservazione; legatura veneziana del sec. XVII, riccamente mosaicata».

20. Secondo i documenti dell'anagrafe di Piacenza, Giovanni Cigerza, figlio di Silvio Cigerza e di Maria Saracco, nasce a Piacenza il 13 febbraio 1880 e muore a Roma il 23 febbraio 1966. Ringrazio Brunetta Santi dell'Archivio storico del Comune di Tortona e Nicoletta Pattarini dell'Ufficio anagrafe del Comune di Piacenza per la

industriale importante, con una disponibilità finanziaria cospicua. Nella primavera del 1923 tuttavia Cigerza mette la propria biblioteca all'asta tramite la libreria antiquaria di Alessandro Castagnari a Roma:²¹ le ragioni di questa scelta non sono note. Il catalogo relativo oggi è estremamente raro (soltanto un esemplare è stato individuato presso la Butler Library della Columbia University) e la notizia di questo proprietario, riportata da Dorigatti, finora è dovuta a una menzione nella *Rivista delle biblioteche e degli archivi*. È sfuggito, invece, il resoconto dell'asta fornito da Leo S. Olschki nelle pagine de *La Bibliofilia*:

Vendita Cigerza. – Ha avuto luogo a Roma il 12-13 e 14 marzo. Il catalogo, redatto senza alcuna pretesa bibliografica, comprendeva oltre 400 numeri. Le opere erano di carattere disparato, ma stampate tutte in Italia e per la massima parte nel sec. XV e XVI; i nuclei principali erano costituiti da libri figurati milanesi e da romanzi cavallereschi. La maggiore rarità era rappresentata da un esemplare dell'*Orlando Furioso* del 1516, che, nonostante avesse il frontispizio in facsimile, non poteva non attirare l'appetito e la curiosità di bibliofili e librai. | Posto in vendita a 5000 lire il libro raggiunse la cifra di 16.000 lire, per le quali se lo ricomperò lo stesso proprietario.²²

La strategia di un proprietario che ricompra il proprio cimelio ad un'asta non è peregrina nel mondo dell'antiquariato, poiché la presenza di un volume prestigioso – non a caso la copia dell'*Orlando furioso* ha un posto di rilievo nelle segnalazioni contemporanee dell'evento – serve ad attrarre acquirenti per gli altri libri. In tal modo il volume rimase in possesso di Cigerza e le sue vicende successive rimangono ignote fino al 1955, quando il volume di nuovo compare in vendita presso la Libreria Hoepli di Milano. O forse no? In verità un'ipotesi c'è, ossia la scritta in matita sulla seconda carta di guardia: «Es. proveniente dalla Biblioteca Cavalieri (vedi *ex-libris*) facsimilate le due prime carte», seguito da una sigla che Margherita Palumbo ha sciolto – credo giustamente – come «TdM», cioè Tammaro De Marinis [Fig. 5].²³ Ovviamente il libro era

loro collaborazione. Esprimo riconoscenza inoltre al sig. Fausto Miotti di Tortona per le informazioni comunicate a riguardo della figura di Cigerza.

21. Castagnari 1923. Per la figura di Alessandro Castagnari (1881-1940), libraio specializzato piuttosto nell'ambito delle stampe antiche, si veda Benedettucci 2015.

22. «La Bibliofilia», 24 (1922-1923): 382-383.

23. Castagnari 1923, pp. [34-35], n° 208, con una riproduzione del frontespizio in facsimile alla Tav. I. A causa della rarità di questo catalogo, riportiamo per intero la notizia relativa all'esemplare: «Ariosto Ludovico. - Orlando Furioso di Ludovico

stato fra le mani di De Marinis cinquant'anni prima per la redazione del catalogo Cavalieri del 1908, ma quest'annotazione appartiene a un momento differente. Anzi uno sgorbio in matita, che si trova nell'angolo esterno dell'ultimo risguardo, forse può essere decifrato come: «Coll[azionato] Perf[etto] dM [cioè De Marinis]»; e tale scritta sicuramente risale al primo incontro fra il libraio e il cimelio. La frase sulla carta di guardia, invece, cita la provenienza come una cosa del passato e poi menziona come prova l'*ex-libris*, che sarebbe stato ridondante qualora il libro facesse ancora parte della collezione Cavalieri. È lecito quindi ipotizzare che dopo Cigerza il cimelio sia entrato in possesso di De Marinis e che sia stato lui a metterlo in vendita tramite Hoepli. D'altra parte, quando nel 1924 egli chiuse la propria libreria antiquaria a Firenze, l'attività venne ceduta proprio alla Hoepli, che ne fece un'asta importante nel 1925. Un'altra particolarità che non è stata spiegata è la presenza sul primo risguardo, e sulla teca di cuoio che contiene il libro, della cifra «6023», in matita di una mano moderna.²⁴ Molto probabilmente si tratta di un numero di inventario

Ariosto da Ferrara. Impresso in Ferrara per Maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno ad XXII de Aprile 1516, in-4°. Prima edizione. Fu iniziata nel 1515 sotto gli auspici di Ippolito I che mandò espressamente a Salò Bartolomeo da Brescia a cercarvi la carta ed ottenne da Francesco Gonzaga il libero transito di essa per le terre del Marchesato. Come tutte le edizioni anteriori a quella del 1532 contiene 40 canti. Un insospettabile elogio del valore venale di questa edizione faceva il Baruffaldi in un cataloghetto divenuto anch'esso raro. *Catalogo di tutte le edizioni dell'Orlando Furioso*, Ferrara 1786, in-12° nel quale si legge: «Gli esemplari sono così rari a trovarsi interi che si potrebbero pagare più di qualunque altra sontuosissima edizione». E veramente durò grande fatica il Panizzi per accertare l'esistenza di otto esemplari e nessuno se ne è veduto in vendita ai giorni nostri dopo quello della Biblioteca Sunderland, venduto per 7500 franchi nel 1886, ed il presente appartenuto alla Biblioteca Maglione acquistata dal Morgand nel 1894 e poi dal Cavalieri. Nessuno dei grandi antiquari Italiani e Stranieri, per le mani dei quali in quest'ultimi anni specialmente sono passati i cimeli bibliografici di più grande rarità e le edizioni più insigni, ha posseduta l'edizione originale dell'Ariosto. Bellissimo esemplare salvo il frontispizio che è in fac-simile. Leg. in pelle genere Grolier. Legatura moderna».

24. La teca, che accompagna il cimelio per lo meno a partire dal 1891, forse non fu fabbricata per questo libro. È in un cuoio marocchino marrone, con una grande etichetta recante un testo a stampa in rosso: «NEC MARIS ALTVM | NEC VISCERA TERRAE | TAM PRETIOSA EFFVNDVNT | AVRI MARGARITARVMQVE GENERA | QVAE DIGNA SINT | O LIBER | TIBI CONFICERE VESTEM». La provenienza del testo non è stata identificata.

oppure di un catalogo di libreria o di asta che finora non è stato identificato.

L'ultima comparsa del volume nel Novecento è in un altro catalogo Hoepli del 1955, in cui la legatura viene descritta come in stile Grolier e sono indicate le due carte in facsimile.²⁵ Dove finisce il cimelio? e dov'è stato nei sessant'anni fra il catalogo Hoepli e la ricomparsa da una fonte anonima nel 2016? L'ipotesi avanzata da Margherita Palumbo nel catalogo PrPh Books è che sia arrivato nella collezione di Renzo Bonfiglioli a Ferrara. Dopo anni di silenzio, la vicenda, per molti versi oscura, della raccolta Bonfiglioli è diventata oggetto di attenzione, anche per la ricomparsa di una parte significativa della collezione presso la Beinecke Library di Yale University.²⁶ Gli interessi bibliofili di Renzo Bonfiglioli (1904-1963) seguivano due tematiche ferraresi: le edizioni dell'Ariosto e quelle del libraio-editore-stampatore rinascimentale Niccolò Zoppino, originario della città estense; a questi nuclei si aggiunse una parte più generale comunque di notevole valore. La descrizione dell'esemplare Bonfiglioli della *princeps* del 1516, raccolta da Dorigatti dalla testimonianza orale del figlio, Geri Bonfiglioli (1935-2006), artefice della dispersione surrettizia della collezione, è come segue:

Di quell'esemplare si conserva memoria di alcune caratteristiche distintive: aveva una legatura settecentesca in marocchino rosso scuro, di stile assai sobrio; il taglio delle pagine spruzzato in oro, il titolo impresso, anch'esso in oro, sul dorso, e all'interno il libro era pulito,

25. Hoepli 1955: n° 68: «Sompteuse [sic!] reliure style Grolier mosaïquée en maroquin rouge, vert et noir sur fond marron pointillé d'or; fleurs de lys aux angles; au centre des plats le titre et le nom de l'auteur entourés d'une décoration aux petits fers. Dentelle intérieure. Etui en maroquin. Les deux premiers feuillets de cet exemplaire sont en facsimilé ... Celui-ci est le célèbre exemplaire Cavalieri, autrefois Manzoni et Crawford». Sul possesso dell'esemplare anche da parte del famoso collezionista Giacomo Manzoni (1816-89), sul quale si veda Dorigatti 2006: CXIX, non rimane alcuna traccia di ciò nella copia e nessuna descrizione si trova nel catalogo della collezione del 1892. Ritengo perciò che si tratti di una confusione con la copia Cavalieri dell'*Orlando furioso* del 1532.

26. Petrella 2016. Sulla figura di Niccolò Zoppino, si veda Baldacchini 2011, che però ignora il nucleo di titoli zoppiniani a Yale, il quale contiene diversi *unica*, come viene rilevato da chi scrive nella recensione apparsa in «The Library», s. 7, 14 (2013): 213-217. Alla Beinecke Library tuttavia non è arrivata la parte ariostesca della collezione, la cui sorte, con eccezione di quattro esemplari notificati e ceduti alla Biblioteca Ariostea negli anni novanta, rimane sconosciuta.

senza postille o note di possesso. Probabilmente mancava dell'ultima carta bianca, e di certo una delle prime, forse la a2, contenente i privilegi di stampa, o la a3, con l'incipit del poema, era rifatta in facsimile, cosa che inizialmente aveva fatto titubare Bonfiglioli che, come i maggiori collezionisti, ricercava sempre copie perfette, ma poi se ne era abilmente servito per strappare un prezzo a lui più vantaggioso. Negli ultimi tempi disponeva di un catalogo dattiloscritto e si era fatto fare da una tipografia locale un proprio *ex libris*, un monogramma con le iniziali RB (dove la prima, invertita, andava a sovrapporsi all'asta verticale della seconda): esso fu applicato all'intera raccolta, Ariosto compreso.²⁷

Qui ovviamente ci sono elementi che collimano con l'esemplare Cavaliere ed altri che se ne discostano. Occorre tenere conto delle imprecisioni di un ricordo a distanza di tempo da parte di chi non era un intenditore di libri antichi e forse neanche un osservatore particolarmente affidabile. Di elementi coincidenti ci sono la legatura non coeva in marocchino, in cui il rosso è un elemento dominante (ma quella Cavaliere certamente non è di stile sobrio); il titolo impresso in oro (nell'esemplare Cavaliere sui piatti, in quello Bonfiglioli sul dorso), e l'assenza di postille. Inoltre c'è la testimonianza, oltre alla perdita dell'ultima carta bianca (che tuttavia vale per la quasi totalità degli esemplari), di carte mancanti all'inizio rifatte in facsimile (nell'esemplare Cavaliere sono a1 e a2; secondo la testimonianza relativa alla copia Bonfiglioli sarebbero, invece, a2 oppure a3). È significativa poi l'assenza di un riferimento a una provenienza, visto che la copia Cavaliere esibisce due *ex-libris* importanti, mentre non ha quello di Bonfiglioli (qui tuttavia l'affermazione di Geri Bonfiglioli risulta inesatta, perché nell'insieme dei libri giunti a Yale sono diversi quelli che non esibiscono l'*ex-libris* del padre).

L'altra difficoltà consiste nella data di acquisto dell'esemplare Bonfiglioli: secondo la testimonianza del figlio riportata da Dorigatti, esso risaliva a un'epoca fra il 1953 e il 1955 per il tramite del libraio antiquario bolognese Luigi Banzi (1904-1966).²⁸ Molto recentemente

27. Dorigatti 2006: CXXIII.

28. Anche nel caso di Luigi Banzi non risultavano nei soliti repertori informazioni biografiche sicure. Egli nacque a Finale Emilia il 28 febbraio 1904 e si trasferì a Bologna nel 1939, aprendo negli anni Quaranta una libreria in Via Borgonuovo 10, specializzata soprattutto nel commercio di autografi. All'inizio degli anni Sessanta, per malattia, cedette il negozio al collaboratore Mario Tamburello, che continuò l'attività fino agli anni Settanta, mentre Banzi scomparve a Bologna il 7 aprile

poi Giancarlo Petrella ha segnalato il catalogo della mostra londinese *The Italian book* del 1953, in cui compaiono sei prestiti provenienti dalla collezione del bibliofilo ferrarese, fra i quali l'*Orlando furioso* del 1516, descritto come «bound in the 19th century in imitation of a 16th-century binding. | Lent by Dr. Renzo Bonfiglioli, Ferrara». ²⁹ Pur sintetica, la descrizione rende bene le fattezze dell'esemplare Cavalieri, e senz'altro corregge in meglio l'attribuzione al Settecento suggerita da Geri Bonfiglioli; la discrasia fra questa data sicura per il possesso del volume da parte di Renzo Bonfiglioli e la data del catalogo Hoepli tuttavia induce Petrella a concludere che «è verisimile che non sia affatto the Bonfiglioli's [sic!] copy». ³⁰

La questione è un ginepraio. Da un lato le testimonianze relative alla data di acquisto sembrano escludere che gli esemplari Cavalieri e Bonfiglioli coincidano; dall'altro è implausibile che ci siano due cimeli così rari, entrambi rivestiti costosamente in marocchino dominato dal colore rosso, in stile rinascimentale ma dell'800, e con carte in facsimile all'inizio. È sufficiente dire che queste caratteristiche non sono comuni fra gli altri esemplari della *princeps* del 1516 e quindi il grado di coincidenza tra i due oggetti pare molto alto. ³¹

Senza arrampicarsi sugli specchi ad una altezza vertiginosa alla ricerca di una spiegazione, la comparsa della copia Cavalieri nel catalogo Hoepli del 1955, anche nel caso fosse già posseduta da Bonfiglioli, non

1966 e fu sepolto nel paese natale di Finale Emilia. Ringrazio per il loro aiuto in questa indagine Gianni Banzi, Galileo Dallolio, e Patrizia Bertuzzi dell'Ufficio Certificazione storica del Comune di Bologna.

29. Davis 1953: 57, n. 152. Non compare alcun riferimento alle carte in facsimile.

30. Petrella 2017: 15.

31. Secondo le descrizioni molto puntuali di Dorigatti, l'esemplare di Manchester, proveniente dalla collezione di Althorp, ha il frontespizio in facsimile (Dorigatti 2006: LXXXV). Un dettaglio curioso tuttavia va segnalato: fra gli esemplari dispersi risulta quello della Biblioteca Landau di Firenze, descritto in un catalogo di antiquariato del 1949 come: «Legatura moderna stile Grolier: sui piatti fondo punteggiato d'oro, cornice geometrica di strisce colorate intrecciate, al centro un fregio di piccoli ferri d'oro su fondo scuro racchiudente il titolo e la data; dorso a nervi con fondo punteggiato d'oro, fregi di strisce colorate e di piccoli ferri; bordura interna di punti dorati. Esemplare con 23 carte in fac-simile» (*ibi*: CXIV). A parte la differenza nel totale e nella distribuzione delle carte in facsimile, la descrizione dell'esemplare e soprattutto della legatura corrisponde perfettamente all'esemplare Cavalieri. Quindi, per lo meno sul piano ipotetico, ci sarebbero tre esemplari del primo *Orlando furioso* con carte facsimile, legature mosaicate dell'800 in stile rinascimentale, ancora in collezioni private.

è una cosa impossibile, e forse neppure tanto strana. Il mondo del collezionismo e dell'antiquariato ha i propri giochi di prestigio e le proprie bizzarrie. È prassi nota dei librai consentire ad un cliente favorito di tenere un volume in visione, mentre si tratta sul prezzo oppure il pagamento viene fatto a rate (nel ricordo di Geri Bonfiglioli, c'è il fatto che Banzi agiva come intermediario per un «collezionista milanese», mentre il capoluogo lombardo era sede della Libreria Hoepli). Esiste anche la possibilità che la libreria antiquaria, pur avendo ceduto il pezzo, volesse mostrare che un cimelio molto prestigioso era passato per il negozio. Di fronte a un insieme di dati così contraddittorio, risolvibile solo con l'eventuale ritrovamento della copia Bonfiglioli (nel caso fosse veramente diversa), l'unica conclusione è che non c'è alcuna conclusione. Nello stato attuale delle conoscenze, tutte le ipotesi sono valide.

Una parola finale spetta all'ubicazione attuale della copia Cavalieri. Dopo una presentazione a New York nell'ottobre 2016 nell'ambito del convegno *Ariosto after 500 years. A celebration*, essa ha fatto ritorno in patria ed è stata acquistata da un collezionista italiano.

Il suo futuro probabilmente continuerà ad essere avventuroso.

2. L'ESEMPLARE

A questo punto occorre fare ciò che non è mai stato fatto con questo esemplare, ossia un'analisi approfondita dell'oggetto materiale. Come la sintesi della sua storia qui ha evidenziato, la prima comparsa dello stesso risale al 1884 a Londra: nei 140 anni successivi sono stati espressi pareri contrastanti sulla legatura e sulla provenienza della stessa, in qualche caso forse con scopo di lucro. Ritorno perciò al momento in cui, in seguito alla richiesta di una perizia, nel settembre 2016 ho visionato l'esemplare per la prima volta, senza alcun preavviso che si trattava della copia Cavalieri.

La prima impressione inevitabilmente è di un oggetto squisito. Esibisce un rivestimento in marocchino color marrone sul fondo elaborato con strisce cerate di nero, di rosso e d'azzurro, e soprattutto puntellato in ogni parte in oro. La fitta presenza sui piatti e sul dorso del *fleur-de-lys* è spia dell'intenzione di suggerire un'origine francese (e d'altra parte un catalogo del passato ha attribuito la legatura a Roffet nel Cinquecento). Anche i tagli sono splendidamente dorati.

La seconda reazione, invece, è che l'oggetto è troppo bello per essere autentico, mentre le contraddizioni non tardano ad emergere. La legatura è in ottima condizione; le carte di guardia, al contrario, sono macchiate per infiltrazioni d'acqua in diversi punti, ma le infiltrazioni non sono state le stesse. Le due carte iniziali in facsimile sono testimoni di un trattamento rude in passato, che ha portato alla perdita delle carte originali. Analoghe sofferenze sono visibili sulla prima carta originale, c. a3, in cui due guasti sono stati restaurati con grande abilità, seppure con la perdita di piccole quantità di testo. Altre carte all'interno del libro, in particolare a3-4 ed E4-5, esibiscono antiche riparazioni con il restauro di piccole quantità di testo in facsimile.

Un errore molto significativo risulta altrove nella struttura del libro: la carta r1, erroneamente numerata '135', e la carta r7, erroneamente numerata '129', sono state invertite. Lo sbaglio originale, presente in tutti gli esemplari della *princeps*, fu causato da uno scambio dei due numeri sull'asse diagonale della forma di stampa.³² Per 'correggere' tuttavia l'errore, è stato necessario smontare tutto il libro ed alterare quasi con violenza l'ordine naturale delle carte. Tale intervento è incompatibile con la sopravvivenza di una legatura rinascimentale originale.

Il modello assunto per la legatura è fin troppo evidente, come d'altronde risulta dalla precedente discussione critica. Lo stile sia dell'intreccio di strisce di marocco colorato (in inglese definito *strapwork*), che di puntellare la superficie d'oro, caratterizza una moda di rivestimento praticata soprattutto a Parigi durante gli anni centrali del Cinquecento. Esempi giustamente famosi furono realizzati per conto di Jean Grolier e Thomas Mahieu; il nucleo più vicino e forse più direttamente assunto a modello è quello eseguito per l'inglese Thomas Wotton.³³ Un confronto con questi archetipi rivela tuttavia qualche incongruenza, soprattutto per quanto riguarda gli scritti dorati sui piatti: su quello anteriore «ORLANDO | FVRIOSO | DI» e su quello posteriore «LVDOVICO | ARIOSTO | M.D.XVI.» [Figg. 1-2]. Sebbene venga rispettato il grafema più importante ('V' per 'U' nelle vocali maiuscole), la continuità testuale fra i due piatti è inconsueta rispetto alle usanze rinascimentali. Negli stilemi autentici, nel caso ci sia, il titolo al massimo si trova sul piatto anteriore; quello posteriore,

32. Harris 2018.

33. Foot 1978.

invece, nel caso di Grolier, il più delle volte viene occupato dai motti del collezionista. Anche l'inclusione dell'anno di stampa, in cui manca il puntino prima della 'M' che sarebbe stato d'obbligo in uno scritto di questo periodo, rappresenta un'anomalia, come d'altronde la decorazione estesa al dorso [Fig. 3], che nelle legature rinascimentali autentiche non viene praticata oppure viene aggiunta in epoca successiva.

La bellezza e il prestigio di queste legature inevitabilmente portarono ad imitazioni in epoca più recente, talvolta con un intento esplicito di frode, come nel caso notorio di quelle fabbricate, spesso con provenienze prestigiose, dal restauratore Théodore Hagué (1823-1891) a danno del collezionista inglese John Blacker (1823-1896).³⁴ Anzi il tramite fra Hagué e Blacker era il libraio antiquario londinese Bernard Quaritch, presso il cui negozio compare per la prima volta nel 1884 la copia Cavalieri dell'*Orlando furioso*. Una possibilità che va considerata quindi è che la provenienza della legatura sia proprio quella. Una ricostruzione completa della vicenda ancora manca, come d'altronde un catalogo di tutte le legature attribuite o attribuibili al falsario belga. Una discrepanza fra i falsi noti di Hagué e la legatura della copia Cavalieri tuttavia sta nel fatto che egli notoriamente inventava provenienze prestigiose, che nel caso di questo *Orlando furioso* manca. L'altro motivo per propendere piuttosto per un'origine italiana della legatura sta nei risguardi e nelle carte di guardia.

Per lunga tradizione gli studiosi delle legature prestano una scarsa attenzione a tali elementi, nonostante le notizie preziose che talvolta forniscono. Complessivamente nella copia Cavalieri si tratta di cinque pezzi di carta, tutti provenienti da fogli differenti: all'inizio il risguardo (R) e la terza carta di guardia (III), e al loro interno la prima e la seconda carte di guardia (I.II); alla fine, invece, quattro carte di guardia (I'.IV' e II'.III') in un fascicolo a parte, e il risguardo finale (R').³⁵ Come sempre, una ricerca sulle filigrane e sugli altri tratti fisici di antichi fogli di carta tiene conto necessariamente di limiti abbastanza severi. In questo caso particolare, i fogli sono unici (senza esempio, cioè, della

34. Foot 1997; Foot *et alii* 2004; Foot 2012. Non ho trovato un riscontro fra i punzoni decorativi della copia Cavalieri, in particolare i *fleur-de-lys*, e quelli delle legature attribuite a Hagué che sono riuscito a visionare in riproduzione.

35. Nella descrizione delle carte di guardia seguo la prassi codicologica di applicare numeri romani, che separano quelle finali, rispetto a quelle iniziali, per l'aggiunta di un apostrofo.

filigrana del foglio ‘gemello’), nessun foglio è completo e, a causa del formato in-4°, anche le filigrane si vedono in modo parziale ed imperfetto. L’analisi tuttavia rivela un palese ordine cronologico.

Il pezzo più antico è R.III, in cui si vede la base di un albero con tre radici in un ovale [Fig. 9]. Esplorando i principali repertori di filigrane, inclusi quelli allo stato dell’arte disponibili in rete,³⁶ l’esempio più simile corrisponde a Briquet n° 771, associato a un documento romano del 1487. Si tratta in ogni caso di una tipologia poco comune, prettamente italiana, e diffusa fra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo.

Seconda, in ordine di tempo, è la coppia I'.IV', in cui è visibile il busto di un uomo con un bastone e un cappello, il tutto compreso in un cerchio [Fig. 10]. Come riconosce Briquet, si tratta della rappresentazione di un pellegrino, e qui gli esempi e le tipologie sono più numerosi, anche se tutti italiani. Quello più simile risulta essere Briquet n° 7568, per un documento vergato a Marigliano nel 1532,³⁷ mentre un altro disegno, questa volta nell’immenso repertorio di Gerhard Piccard sul sito dell’Archivio di Stato di Stoccarda, proviene da un documento redatto a Roma nel 1536.³⁸

Terzo è la coppia di carte II'.III'. Seppure la mancanza di una filigrana o di una contromarca renda più difficile la datazione, la presenza di una scritta con la data «1561», su cui ritorneremo in seguito, nonché le caratteristiche fisiche delle vergelle e dei filoni, suggeriscono una data di poco posteriore alla metà del Cinquecento.

Quarto è la coppia di carte I.II. Qui è visibile la filigrana di un giglio semplice, in un cerchio, con una lettera ‘B’ sopra [Figg. 11a-b]. Con ogni probabilità la lettera maiuscola identifica una cartiera, ma purtroppo non sappiamo quale. Sempre Briquet, n° 7118, riscontra

36. La ricerca si è svolta in particolare sul sito *Bernstein. The memory of paper*, che unisce più cataloghi online di filigrane, nonché il riversamento in forma digitale di repertori tradizionali come Briquet (4 voll., 1907) e Piccard (17 voll., 1964-1997). Per un’analisi di queste risorse, rinvio a Harris 2017.

37. Nella stessa voce, come è sua prassi, Briquet include un riferimento secondario a una filigrana con data 1549 nella collezione formata a Fabriano da Aurelio Zonghi, si veda Zonghi 1884: n. CXIX, che tuttavia non include la riproduzione delle filigrane, che fu introdotta soltanto nella ristampa curata da E.J. Labarre del 1953.

38. Si veda la risorsa elettronica *Wasserzeichen Piccard* sul sito dell’Archivio di Stato di Stoccarda, n° 21425.

questa tipologia in un documento scritto a Salerno nel 1597; un altro esempio, n° 7119, ma con un fiore più complesso, fu utilizzato nella stessa città nel 1600. A mio avviso, la filigrana qui appartiene alla prima metà del Seicento, un periodo meno coperto dai repertori.

Ultimo è il risguardo finale (R'), che purtroppo è incollato all'interno del piatto. Si tratta comunque di un pezzo antico di carta vergata, senza traccia di una filigrana, mentre alcune tracce d'inchiostro fanno pensare che l'altra faccia fosse coperta di scrittura.

Tutte le carte di guardia esibiscono macchie, o altri guasti, in particolare un vistoso foro nella parte inferiore di II', non condiviso con altre carte o con il resto dell'esemplare. In particolare, la c. II'v reca una riga di scrittura, girata di 90°, in cui si legge: «emptus Patauij 1561 die sabbati octava mensis januarij [?] 178 lit 13 par.».³⁹ Sulla stessa carta è visibile la controstampa di una scrittura, con un grande «69», che manca invece sulla c. III'r. È palese quindi che tale pezzo faceva parte di un altro documento, un registro in formato in-folio, che, per la quasi assenza di scrittura, fu recuperata per farne due carte nel formato in-4°.

La sintesi di queste informazioni non lascia molti dubbi. In una legatura autentica è lecito aspettarsi che le carte di guardia siano omogenee e coeve al rivestimento; e perciò, visto il resto, ci si sarebbe dovuto aspettare carta francese della metà del XVI secolo. Qui invece i quattro pezzi che si possono datare, anche con un buon grado di approssimazione, coprono un arco di quasi un secolo e mezzo, e sono tutti italiani, in palese contraddizione con il modello rinascimentale parigino. La disomogeneità delle filigrane dimostra come, per dare una sembianza di antichità, le carte siano state recuperate da altri documenti. L'associazione con Padova è particolarmente suggestiva, per il fatto che un vecchio documento contabile probabilmente rimane nel luogo in cui è stato redatto, fino al momento del recupero. Il nostro legatore perciò forse va identificato con il «bravissimo Durer di Padova», nel 1865 menzionato dal libraio milanese Paolo Antonio Tosi come il restauratore di un cimelio ancora più prezioso, l'*unicum* della più antica edizione rimasta dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, all'epoca posseduto dal marchese Gaetano Melzi.⁴⁰

39. La scrittura è indubbiamente autentica. Tuttavia va segnalato che nel 1561 il giorno 8 gennaio cadde di mercoledì.

40. Per questa figura, nota soltanto da questa menzione fugace, si veda Harris 1986. I piccoli restauri delle carte danneggiate della copia Cavaliere, molto esperti,

Come la legatura e le carte di guardia, le due carte a1 e a2 riprodotte in facsimile e coeve alla legatura sono di notevole interesse, anche per la prassi di completare o perfezionare cimeli di cospicuo valore all'inizio dell'Ottocento.⁴¹ Anche qui diversi indizi suggeriscono che si tratti di un lavoro fatto in Italia all'incirca due secoli fa. Le carte sono vergate e prive di filigrana: con ogni probabilità sono sempre pezzi antichi appositamente recuperati. La parte testuale è stata composta e impressa con caratteri tipografici, mentre il componente illustrativo, ossia la marca alla c. a1r e l'impresa del poeta alla c. a2v, è stato disegnato a mano. Buone imitazioni sì, ma non sufficienti per reggere il confronto con l'originale. L'uso di caratteri tipografici ottocenteschi, per quanto simili, mostra che non esiste alcun intento di ingannare; molto semplicemente si tratta di un restauro. Chi si è dato il compito di imitare il testo originale con caratteri tipografici il più possibile simili all'originale naturalmente ne ha imitato la disposizione e il contenuto, soprattutto per quanto riguarda il privilegio papale alla c. a2r. E qui forse conviene speculare sulla provenienza di tali dati, in un'epoca in cui non ci sono riproduzioni fotografiche e le copie dell'originale, come abbiamo notato, sono comunque poco accessibili. A parte la possibilità di un esemplare in una collezione privata (per es. la Melziana), l'unica copia italiana integra delle carte iniziali in una collezione pubblica è

sono compatibili con il metodo di questo restauratore. Nel catalogo della Libreria PrPh Books, Margherita Palumbo ha suggerito che anche la copia Cavalieri risalisse alla collezione Melzi, che dichiara di possedere una copia fin dalla prima edizione della sua bibliografia nel 1829 (si veda la nota 7 sopra). Credo tuttavia che Melzi avrebbe segnalato la presenza di carte in facsimile, di cui non si fa menzione. Il suo esemplare lascia poi una traccia, per la circostanza di far parte di una lista di quattro manoscritti e 152 libri a stampa nel giugno 1930 notificati dalla Soprintendenza di Firenze, mentre sono in possesso di Tammara De Marinis, con l'*Orlando furioso* al n° 22. È seguito dalla copia melziana dell'edizione veneziana, *sine nomine*, del 1526, la cui ubicazione odierna è pure ignota. In un momento successivo, probabilmente negli anni Sessanta, De Marinis informò la Soprintendenza che i libri erano stati ceduti alla Fondazione Cini di Venezia: in verità ne era arrivata solo una piccola parte; alcuni titoli si riconoscono nel Fondo Castiglioni della Biblioteca Braidense, anche questo di provenienza melziana, mentre altri si trovano in biblioteche estere come la Rosenbach Foundation di Philadelphia, confermando la notoria disinvoltura di De Marinis nei rapporti con gli organi di tutela. Quindi la copia Melziana della *princeps* ariostesca deve ancora ricomparire. Per la storia della dispersione della raccolta di Melzi, si veda Cristiano 2003, che riproduce la lista dei libri notificati pubblicata nel 1943.

41. Oltre al caso già menzionato di Durer, il nome più famoso è quello di John Harris, padre e figlio, per i quali si veda Harris 1993.

quella di Ferrara, proveniente dal lascito del cardinale Angelo Maria Durini del 1796, a favore della Biblioteca di Brera, che nel 1802 fu ceduta a Ferrara in cambio di altri cimeli.⁴² È plausibile quindi che il compositore si sia rifatto a una copia manoscritta, commettendo perciò qualche garbuglio testuale. Tanto per cominciare, evidentemente ha ricevuto l'istruzione di riportare la 's' con la cosiddetta 's lunga', presente di norma nelle casse tipografiche fino alla seconda metà del Settecento. Egli però non ha recepito, o non gli è stato spiegato, che, qualora si tratti dell'ultima lettera della parola, la 's' deve essere normale, e quindi compie un errore curioso, che ha paragone soltanto in alcuni dei primi incunaboli. Poi in alcuni punti del testo del privilegio, egli non ha saputo leggere la scritta oppure il testo mancava nell'antigrafo, e quindi ha riempito lo spazio un po' alla buona e con scarso rispetto per la lingua latina, per es.: le prime tre parole «Dilecte fili salutem» si trasformano in «Dilecte salī salutām», e nella r. 11 «et mandamus ne quis te uiuente eos tuos libros imprimere» diventano «et concedamus ne quis te impressoribus tuos libros imprimere» [Fig. 7].⁴³ Il perché di questi strani errori tuttavia rimane misterioso e difficile a spiegare. Per quanto riguarda il periodo della 'confezione', ho riscontrato analoghe carte in facsimile nell'esemplare dell'*Hypnerotomachia Poliphili* presso il Carré d'Art di Nîmes, anche qui con motivi per attribuire l'operazione ai primi anni dell'Ottocento.⁴⁴

In sintesi perciò la magnifica legatura della copia Cavalieri va attribuita ad un artigiano italiano, forse di Padova, all'inizio dell'Ottocento, che ha recuperato carte antiche per le guardie e che ha fatto anche fare le due carte in facsimile. Ciò non toglie nulla al valore e fascino del cimelio.

3. LE VARIANTI

Come ultima operazione è necessario verificare le varianti interne della copia Cavalieri rispetto all'elenco fornito da Dorigatti, che ha collazionato i dodici esemplari a lui noti con il metodo delle fotocopie

42. Dorigatti 2006: LXXV-LXXIX. Le copie rispettivamente di Firenze, Rovigo, e Treviso sono tutte prive, invece, delle prime due carte.

43. Per l'originale, si veda Dorigatti 2006: 3.

44. Inc. 48. Le carte in facsimile sono π1.4 e F1.4.

su lucido. In questa sede ci limitiamo a segnalare la lezione della copia Cavalieri, con l'indicazione dello stato o degli stati della forma e, fra parentesi, il numero degli esemplari che condividono tale lezione.⁴⁵ Nella colonna finale si riporta brevemente la variante rappresentata dall'altro stato o dagli altri stati. Per ogni altra informazione, inclusa l'interpretazione critica, si rinvia all'apparato di Dorigatti.

45. Le 287 varianti di tiratura identificate nell'*Orlando furioso* del 1532 rivelano un fenomeno curioso di sincronia di correzione fra le forme dello stesso foglio. Nei 37 fogli su 62, in cui entrambe le forme sono state corrette in corso di stampa, molte volte la correzione è simultanea (o quasi). La regolarità della procedura ha come spiegazione la probabilità che la grande tiratura fosse divisa in lotti, forse addirittura quattro, e che ciascun lotto fosse impresso sia in bianca che in volta, prima di procedere al successivo, si veda Fahy 1989, 160-165; Harris 1999, 166-167. Nella *princeps* del 1516 le varianti interne reperite sono meno e quindi soltanto 14 fogli su 66 sono stati corretti in entrambe le forme durante la tiratura. Nondimeno una qualche sincronia è apparente: nel foglio d interno, una copia (Fe) ha una piccola svista in entrambe le forme che non condivide con altri esemplari; ancora più convincente è il foglio h interno, in cui gli stessi cinque esemplari sono stati corretti in entrambe le forme nello stesso momento. In alcuni altri fogli – per es. n interno, H esterno, K interno – le fasi di correzione differiscono di poco, mentre in altri – per es. ux interni – l'ordine delle correzioni pare in contrasto. Esiste perciò una sufficienza di evidenza per pensare che la tipografia di Giovanni Mazocco fosse in grado di allestire due forme insieme e talvolta praticasse una divisione della tiratura in due o più lotti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ariosto OF (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Baldacchini 2011 = Lorenzo Baldacchini, *Alle origini dell'editoria volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011.
- Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Benedettucci 2015 = Fabio Benedettucci, *Sulle tracce di Alessandro Castagnari, libraio e antiquario a Roma tra le due guerre*, «Bollettino dei Musei comunali di Roma» n.s. 29 (2015): 111-126.
- Bruni-Pettegree 2016 = Flavia Bruni, Andrew Pettegree (ed. by), *Lost books. Reconstructing the print world of pre-industrial Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- Castagnari 1923 = *Catalogo di una sceltissima raccolta di libri antichi ed a figure del secolo XV al XIX spettanti al sig. ing. Giovanni Cigerza che sarà venduta all'asta pubblica presso la ditta A. Castagnari, via Babuino 57, Roma, nei giorni 12-13-14 marzo 1923 alle ore 15,30 precise*, Roma, Tip. Garroni, 1923.
- Cristiano 2003 = Flavia Cristiano, *La biblioteca di Gaetano Melzi, ovvero una storia esemplare*, «Bibliotheca» 2 (2003): 57-94.
- Davis 1953 = J. Irving Davis (org.), *The Italian book 1465-1900. Catalogue of an exhibition held at the National Book League ... and the Italian Institute. January to March 1953*, London, National Book League, 1953.
- De Marinis 1908 = Tammaro De Marinis, *Catalogue des livres composant la Bibliothèque de M. Giuseppe Cavalieri à Ferrara*, Florence, Librairie Ancienne T. De Marinis & co., 1908.
- Dondi-Harris 2016 = Cristina Dondi, Neil Harris, *I romanzi cavallereschi nel «Zornale» di Francesco de Madiis (1484-88): profilo merceologico di un genere*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016: 251-299.
- Fahy 1989 = Conor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989.
- Foot 1978 = Mirjam M. Foot, *Thomas Wotton and his binders*, in Ead., *The Henry Davis gift. A collection of bookbindings. Volume I. Studies in the history of bookbinding*, London, The British Library, 1978: 139-155.
- Foot 1997 = Mirjam M. Foot, *Double agent: M. Caulin and M. Hagué*, «The book collector» 46 (1997): 139-150.

- Foot 2012 = Mirjam M. Foot, *Binder, faker and artist*, «The Library» s. 7 13 (2012): 133-146.
- Foot *et al.* 2004 = Mirjam M. Foot, Carmen Blacker, Nicholas Poole-Wilson, *Collector, dealer and forger: a fragment of Nineteenth-century binding history*, in Mirjam M. Foot (ed. by), *Eloquent witnesses: bookbindings and their history*, London, The Bibliographical Society, 2004: 264-280.
- Guidi 1861 = Ulisse Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'«Orlando furioso» e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna, Tipografia in Via Poggiale, n. 715, 1861.
- Harris 1986 = Neil Harris, *The unicum of the second edition of Boiardo's «Orlando Innamorato» and a forgery of the last century*, «Rivista di letteratura italiana», 4 (1986): 519-536.
- Harris 1988-1991 = Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Modena, Panini, 1988-1991, 2 voll.
- Harris 1993a = Neil Harris, *The Ripoli «Decameron», Guglielmo Libri and the 'incomparabile' Harris*, in Denis V. Reidy (ed. by), *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, London, The British Library, 1993: 323-333.
- Harris 1993b = Neil Harris, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, «La Bibliofilia» 95 (1993): 1-37, 101-145; 96 (1994): 15-42.
- Harris 1999 = Neil Harris, *Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'«Orlando furioso» del 1532*, in Neil Harris (a c. di), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fahy. Udine, 24-25-26 febbraio 1997, Udine, Forum, 1999: 139-204.
- Harris 2006 = Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci*, in Marco Villorosi (a c. di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*. Atti del convegno, Firenze, 8-9 maggio 2003, Roma, Bulzoni, 2006: 89-159, edito con lievi modifiche anche in «Rinascimento» s. II vol. 45 (2005 [ma 2006]): 179-245.
- Harris 2007a = Neil Harris, *La sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavandaia*, «Ecdotica» 4 (2007): 24-65.
- Harris 2007b = Neil Harris, *Statistiche e sopravvivenze di antichi romanzi di cavalleria*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007: 383-411.
- Harris 2013 = Neil Harris, rec. a Baldacchini 2011, «The Library» 14/2 (2013): 213-217.
- Harris 2017 = Neil Harris, *Paper and watermarks as bibliographical evidence*, seconda edizione del testo elettronico disponibile sul sito dell'Institut d'Histoire du Livre di Lione, 2017.

- Harris 2018 = Neil Harris, *L'«Orlando furioso» del 1516 in tipografia*, in Alessandra Villa (a c. di), *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità = Le «Roland furieux» de 1516 entre rupture et continuité*. Atti del convegno: Toulouse, Université de Toulouse Jean Jaurès-Musée Paul Dupuy, 17-18 marzo 2016, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2018 : 185-237.
- Hoepli 1922 = *Cento libri preziosi. Manoscritti miniati. Incunaboli. Libri figurati dei secoli XVI-XVII e XVIII. Esempjari unici. Descritti e illustrati da fac-simili in nero ed in colore*, Milano, Libreria antiquaria U. Hoepli, 1922.
- Hoepli 1955 = *Manuscrits & autographes. Incunables. Livres illustrés. Livres précieux. Reliures*, Milano, Libreria antiquaria Hoepli, 1955.
- Melzi 1829 = (s. autore, ma Gaetano Melzi), *Bibliografia dei romanzi e dei poemi romanzeschi d'Italia. Appendice all'opera del dottore Giulio Ferrario*, in Giulio Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, tipografia dell'autore, 1828-29, IV: 60-62.
- Melzi 1838 = (s. autore, ma Gaetano Melzi), *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, seconda edizione corretta ed accresciuta, Milano, P.A. Tosi, 1838.
- Melzi-Tosi 1865 = Gaetano Melzi, Paolo Antonio Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani: opera pubblicata nel 1829 da G. Melzi, rifatta nella edizione del 1838 da P.A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche*, Milano, G. Daelli e C., 1865.
- Needham 2004 = Paul Needham, *The late use of incunables and the paths of book survival*, «Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte» 29 (2004): 35-59.
- Ó Drisceoil-Ó Drisceoil 2015= Donal Ó Drisceoil-Diarmuid Ó Drisceoil, *Beamish & Crawford. The history of an Irish brewery*, Cork, Collins, 2015.
- Olschki 1922-1923 = Leo Samuele Olschki, *Vendita Cigizca*, «La Bibliofilia» 24 (1922-1923): 382-383.
- Panizzi 1831 = Antonio Panizzi, *Bibliographical notices of some early editions of the «Orlando innamorato» and «Furioso»*, London, William Pickering, 1831.
- Paul 1894 = *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Benedetto Maglione de Naples. Première partie*, Paris, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, libraires de la Bibliothèque Nationale, 1894.
- Petrella 2016 = Giancarlo Petrella, «*La chasse au bonheur*». *I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli e altri episodi di storia del collezionismo italiano del Novecento*, Firenze, Olschki, 2016.
- Petrella 2017 = Giancarlo Petrella, *Avventure di libri. L'Ariosto Cavalieri. Storia di un esemplare che si credeva perduto*, «La Biblioteca di Via Senato - Milano» 9/79 (2017): 4-15.
- PrPh Books 2016 = «*Orlando furioso*». *Five exceptional copies, including the editio princeps*, New York, PrPh Books, 2016.
- Quaritch 1882 = *Catalogue of romances of chivalry; novels, tales, allegorical romances; apologues, fables, national legends; popular ballads, epic and historical poems;*

- grotesque stories; dances of death; the literature of imagination and fiction from the age of Homer to the Seventeenth century*, London, Bernard Quaritch, 1882.
- Quaritch 1884 = *Catalogue comprising the best works in French, German, Italian, Spanish & Portuguese literature*, London, 1884-1885.
- Sotheby 1891 = *The Lakelands Library. Catalogue of the rare and valuable books, manuscripts & engravings, of the late W. H. Cranford, Esq. Lakelands, Co. Cork. which will be sold by auction, by messrs. Sotheby, Wilkinson & Hodge ... On Thursday, the 12th of March, 1891, and eleven following days*, London, Sotheby, Wilkinson, & Hodge, 1891.
- Zonghi 1884 = *Le antiche carte fabrianesi alla Esposizione Generale Italiana di Torino. Memoria del can. Aurelio Zonghi*, Fano, Tipografia Sonciniana, 1884 (rist. *Zonghi's watermarks. The watermarks collected by A. & A. Zonghi as traced from the original papers by C. Canavari*, Hilversum, The Paper Publications Society, 1953).

Illustrazioni

- Fig. 1. Copia Cavalieri, legatura: piatto anteriore.
- Fig. 2. Copia Cavalieri, legatura: piatto posteriore.
- Fig. 3. Copia Cavalieri, legatura: dorso.
- Fig. 4. Copia Cavalieri, risguardo anteriore.
- Fig. 5. Copia Cavalieri, seconda carta di guardia.
- Fig. 6. Copia Cavalieri, frontespizio in facsimile.
- Fig. 7. Copia Cavalieri, c. a2r in facsimile.
- Fig. 8. Copia Cavalieri, xilografia in facsimile
- Fig. 9. Copia Cavalieri, carta di guardia, filigrana di un albero in un cerchio.
- Fig. 10. Copia Cavalieri, carta di guardia, filigrana di un pellegrino.
- Fig. 11a. Copia Cavalieri, carta di guardia, filigrana di un giglio in un cerchio con la lettera 'B' sopra.
- Fig. 11b. Copia Cavalieri, carta di guardia, filigrana di un giglio in un cerchio con la lettera 'B' sopra.

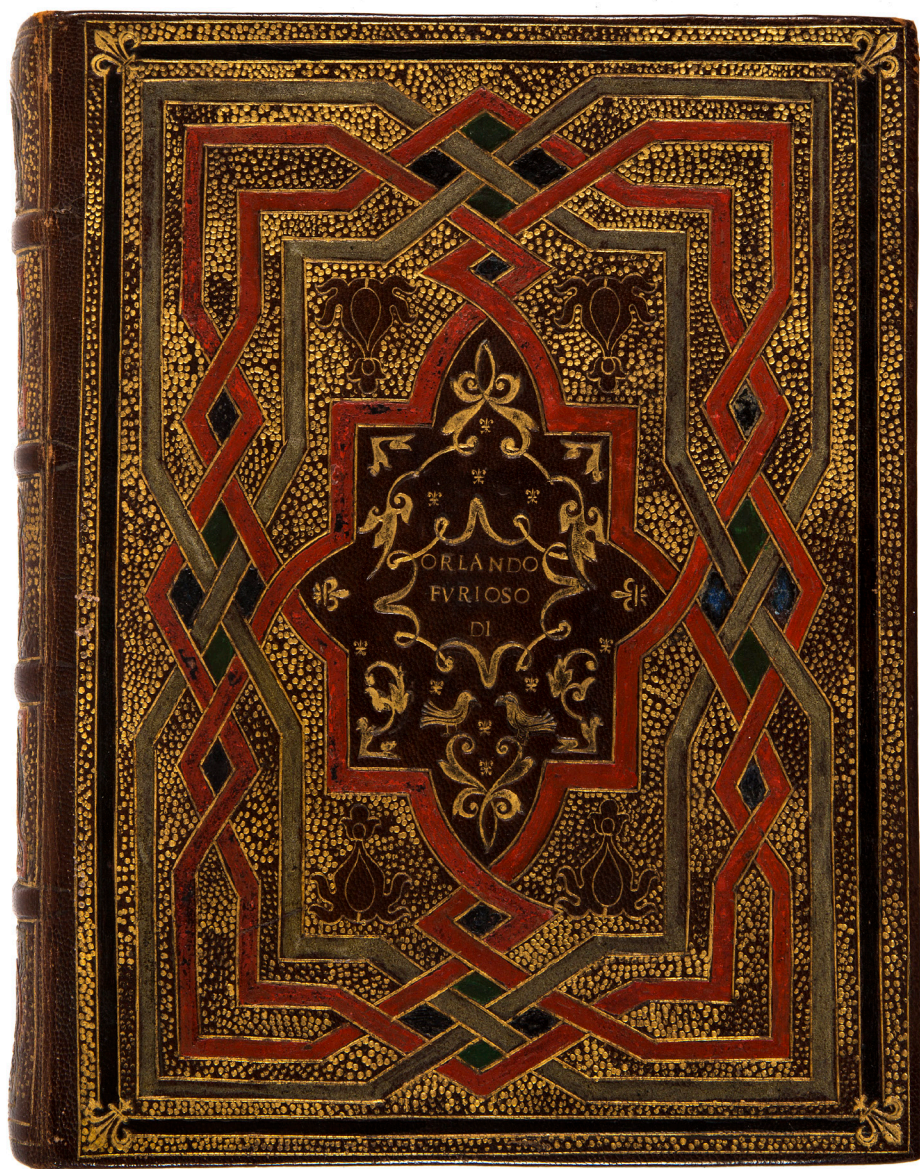


Figura 1

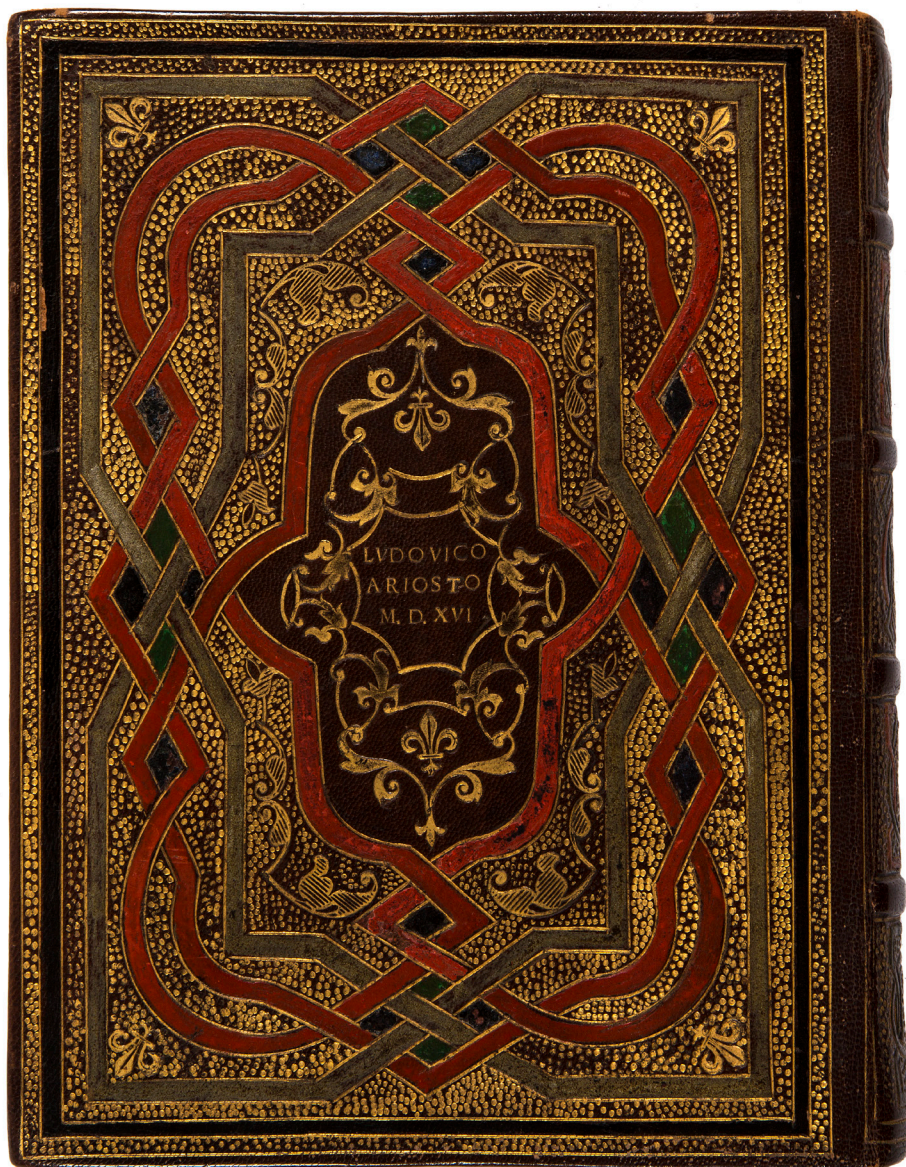


Figura 2



Figura 3



Figura 4

Es. provenienti
dalla Biblioteca
Cavalieri (vedi ex-libris)

ffu

Figura 5

ORLANDO FVRIOSO DI
LVDOVICO ARIO,
STO DA FER-
RARA.



Con gratia e preuilegio

Figura 6

Leo papa Decimus

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Singularis tua et pernetus erga non familiam nostram observantia, egregiaque bonarum artium et literarum doctrina, atque in studiis melioribus, preteritumque poeticis elegantibus ac preclarum ingenium, siue prope suo a nobis exposere uidentur, ut quae tibi usui futura sunt, iusta praeserri et honesta parenti ea tibi liberaliter et gratiose concedamus. Quamobrem cum libros uernaculo terminis et carmine quos Orlandi furiosi titulo inscripsisti, ludicio more, longo tamen studio et cogitatione, multisque ingliis confeceris, eosque conductis abs te impressoribus ac librariis edere cupias. Cum ut cura diligentiaque tua emendatior ex eant, tum ut si quis fructus ea de causa percipi potest ad te porrinus, qui conficiendi poematis laborem prebulsisti, ad alienos deferatur. Volumus et concedamus ne quis te impressoribus tuos libros imprimere aut imprimi facere aut impressos uendicare uendicare tradere ullis in locis audeat sine tuum iussu et concessione. Qui contra mandatum hoc nostrum fecerit admiserit. Uniuersae deus ecclesiae toto orbe terrarum expressimur excommunicatusque esto nec uisum librorum omnium amissione ac ducatorum centum (quorum quinquaginta fabrice duorum apostolorum Petri et Pauli de urbe, reliqui quinquaginta tibi et accusatoribus executoribusque pro rata ascribantur) penitus plectatur. Mandantes propterea uniuersis et singulis Venerabilibus fratribus Archiepiscopis et episcopis eorumque in spina libris Vicariis generalibus et aliis ad quos spectat in uirtute sancte obedientiae praemissa ut seruari omnino faciant. Contrariis non obstantibus quibuscumque. Dat. Roma apud sanctum Petrum sub annulo piscatoris, die XXVII. Martii. M.D.XVI. pontificatus nostri. Anno Quarto

Iacobus Sadoletus

a tergo

Dilecto filio Ludouico de Ariostis Ferrarensi,

Similmente il Christianissimo Re di Francia, et la Illustrissima Signoria de Venetiani et alcune altre potentie proibiscono che ne le lor terre a nessuno sia licito stampare, ne far stampare, ne uendere, ne far uendere questa opera senza expressa licentia del suo authore, sotto le grauissime pene che ne le amplior preuilegi si contengono.

Figura 7



Figura 8

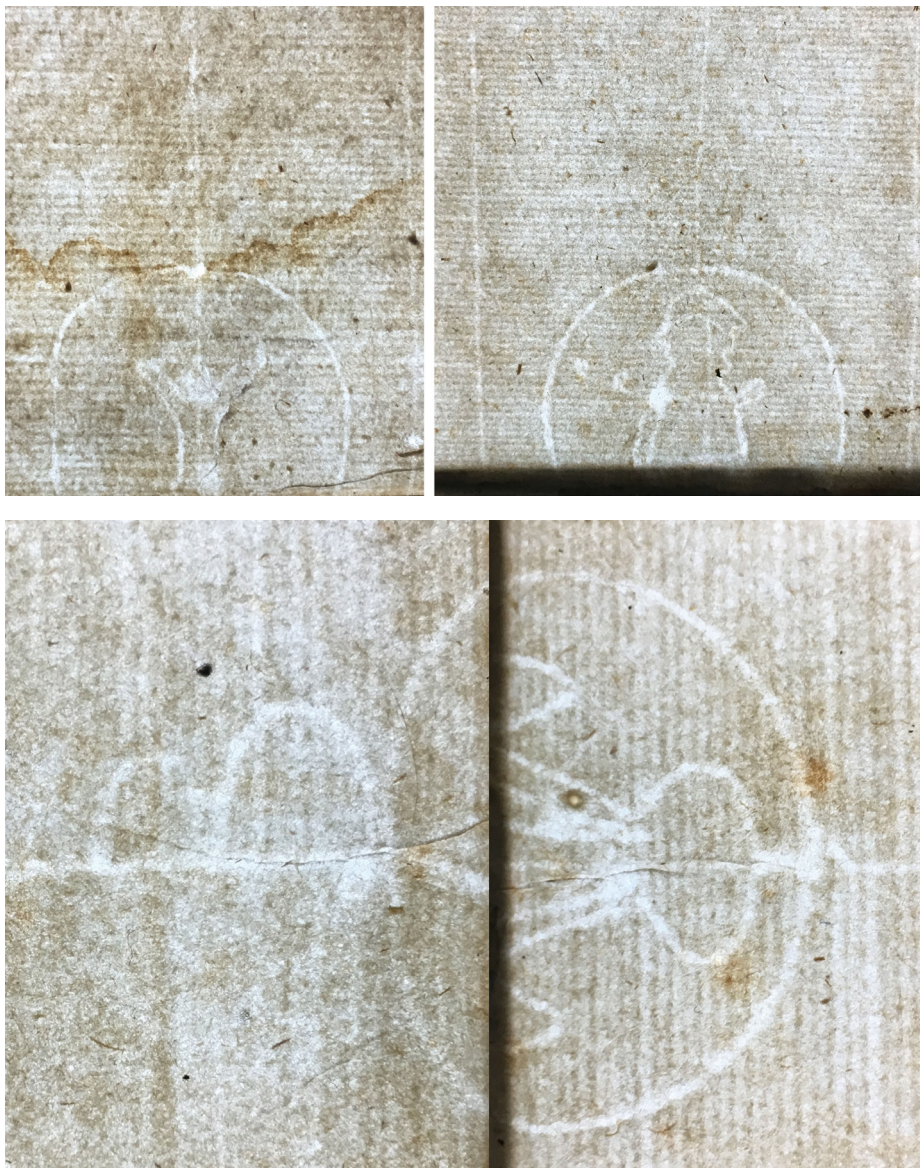


Figure 9-11b

TAVOLA

1	a7 <i>r</i>	I 64,8	un miglio	stato 1 (+10)	stati 2-3: nn miglio
2	a8 <i>v</i>	II 6,2	credeti	stati 1-2 (+11)	stato 3: credete
3		II 10,3	gro ffo		stato 3: d offo
4	a3 <i>r</i>	titolo	HIPPOIYTO	stato 1 (+5)	stato 2: HIPPOLYTO
5 ¹	a3 <i>v</i>	I 5,1	gran	stati 1-3 (+11)	stato ? : alcun

¹ La correzione delle due forme del foglio interno del fascicolo a, che, a causa della circostanza che il fascicolo a fosse messo da parte, fu fra gli ultimi fogli ad andare in stampa, presenta dati in apparenza contraddittori. Come regola generale in una edizione antica, l'ordine della stampa in bianca, che in questo caso corrispondeva alla forma esterna (si veda Harris 2018), viene replicato nella stampa in volta, per il fatto che la pila dei fogli impressi su un lato viene girata e messa con la faccia bianca verso l'alto. Nel foglio interno b, l'ordine indicato dalla correzione della forma esterna viene replicato nella forma interna per quanto riguarda la variante 7; viene contraddetto, invece, dalla variante 6 relativamente all'esemplare R che è una riproduzione in facsimile, e qui mi sembra meglio presumere che sia stato il facsimilista a correggere la direzione dell'accento. La vera *crux* però è rappresentata dalla variante 5, che nell'esemplare di Harvard (Ca) presenta la lezione «alcun» invece di «gran». Tale esemplare è stato danneggiato e il passo in questione è stato oggetto di un intervento di restauro. Dorigatti 2006: CXXXIII-CXXXIV sottopone la questione a una valutazione scrupolosa, ma tendenzialmente considera la variante autentica, anche se ammette che l'ordine degli stati della forma ci obbliga a credere che fosse inserita e poi quasi subito rimossa a metà tiratura circa. A mio avviso i meccanismi della tipografia rendono questa interpretazione poco credibile, cosicché la variante va considerata invenzione del restauratore.

6	I 6,7	cofi'	stati 1-2 (+10)	stato 3: cofi'
7	a5 ^ν	de li	stato 1 (+2)	stati 2-3: de l
8	b1 ^r	diffe	stato 1 (+10)	stato 2: (diffe)
9	b4 ^ν	fedə	stati 2-4 (+10)	stato 1: fede
10	b5 ^r	DE	stati 1-3 (+5)	stato 4: DI
11	III 5,2	fulfe	stati 3-4 (+8)	stati 1-2: fnlfe
12	c8 ^r	QVINTO	stato 2 (+8)	stato 1: QVARTO
13 ²	c3 ^ν	qnafi	stati 1-3, 4b (+8)	stato 4a: quafi
14	IV 28,2	l ...piē ... difpetto	stati 3-4 (+8)	stati 1-2: il ... pien ... difpet

² La forma interna del foglio interno c, che comprende le varianti 13-22, presenta una situazione intricata, si veda la sintesi di Dorigatti 2006: CXXV-CXXVII. A differenza della sua analisi, che contiene qualche ambiguità, ritengo che gli stati effettivi siano cinque, con gli ultimi due però da considerare 'paritari' (perciò 4a e 4b). Il primo, consistente nella variante n° 20, è rappresentato esclusivamente dall'esemplare di Manchester (M); seguono il secondo stato rappresentato da quattro esemplari (Ca Ch Du L); il terzo stato rappresentato da tre esemplari (Dr P T, a cui si aggiunge ora la copia Cavalieri); e poi gli ultimi due stati, che offrono una problematica molto particolare. Invece di una progressione lineare nella correzione delle varianti, gli interventi differiscono in un nucleo di esemplari rispetto ad un altro: per le varianti 13, 15, 22, nella metà della forma rappresentata dalle carte 3^ν e 6^r, l'ultimo stato si trova negli esemplari: Fe Fi N R (stato 4a); per le varianti 17, 18, 21, nella metà della forma rappresentata dalle cc. 4^r e 5^ν, l'ultimo stato si trova negli esemplari Fe Fi M N (stato 4b). Al momento non esiste una spiegazione convincente del fenomeno.

15		IV 30,4	<i>Athlante</i>	stati 1-3, 4b (+8)	stato 4a: <i>Atlante</i>
16	c4 ^r	IV 35,3	<i>uietarli</i>	stati 3-4 (+8)	stati 1-2: <i>uiearli</i>
17		IV 37,2	<i>Athlante</i>	stati 1-3, 4a (+8)	stato 4b: <i>Atlante</i>
18		IV 38,1	<i>Athlante</i>	stati 1-3, 4a (+8)	stato 4b: <i>Atlante</i>
19	c5 ^v	IV 60,4	la	stati 3-4 (+8)	stati 1-2: a
20		IV 61,3	<i>fimil</i>	stati 2-4 (+11)	stato 1: <i>fimrl</i>
21		IV 61,8	<i>Athlantee</i>	stati 1-3, 4a (+8)	stato 4b: <i>Atlantee</i>
22	c6 ^r	IV 71,1	<i>fpale</i>	stati 1-3, 4b (+8)	stato 4a: <i>fpalle</i>
23	c6 ^v	VI 34,7	<i>Ponente</i>	stato 2 (+11)	stato 1: <i>Pouente</i>
24	c4 ^r	V 88,5	<i>diſiofo</i>	stato 2 (+11)	stato 1: <i>diiofo</i>
25 ³	e1 ^v	VII 4,3	<i>labbia</i>	stato 2 (+9)	stato 1: <i>labbia</i>
26	e2 ^r	VII 15,8	uelo	stato 1 (+11)	stato 2: nelo

³ Per la forma interna del foglio interno e ci potrebbero essere tre stati, ma, per il fatto che nel caso della variante 25 si tratta forse solo di movimento all'interno della forma, per cui uno spazio si è aperto all'interno della parola, limitiamo l'indicazione a due.

27	e4 ^v	VII 55,2	fiano	stato 1 (+6)	stato 2: fieno
28	f1 ^r	VIII 39,8	piāto	stati 2-4 (+11)	stato 1: piā o
29		VIII 43,1	Agricane	stati 3-4 (+9)	stati 1-2: Agramante
30	f7 ^r	IX 47,6	uoleffe	stati 1-2, 4 (+11)	stato 3: noleffe
31	f7 ^v	IX 55,3	uorra`	stato 2 (+1)	stato 1: norra`
32	f6 ^v	IX 35,2	fuoni	stato 2 (+11)	stato 1: fuoui
33	f5 ^v	IX 26,2	uider Ruggiero	stato 2 (+8)	stato 1: uidero Ruggier
34	h1 ^r	XI 2,3	le	stati 2-3 (+10)	stato 1: le'
35	h7 ^r	XII 21,1	uenir	stato 3 (+11)	stati 1-2: uenir
36		XII 21,6	la	stati 2-3 (+10)	stato 1: la`
37	h3 ^r	XI 36,4	fua	stato 1 (+4)	stato 2: fola
38		XI 39,1	Nalcene		stato 2: Nalcono
39	h4 ^v	XI 62,7	po		stato 2: poi

40	h5 _r	XI 64,4	Panonia	stato 2: Pānonia
41		XI 67,3	che uedoa	stato 2: uedoua
42	h6 _v	XII 6,3	gioua	stato 2: gioia
43		XII 12,6	Siuiglie	stato 2: Siuiglia
44	h6 _r	XII 5,4	hauefte	stato 2: haueffe
45	i1 _r	XII 51,1	uide	stato 1: uede
46	i7 _v	XIII 20,6	de	stato 1: d
47	i3 _v	XII 90,7	Sōno	stato 1: fonno
48	i6 _r	XII 127,7	ftata	stato 1: ftato
49		XII 129,3	cerca	stato 1: cer cha
50 ⁴	k1 _r	XIII 39,8	a	stato 1: la ; stato 4: a
51	k7 _r	XIV 49,3	la	stato 1: e` la

⁴ In questa variante lo stato 4 si distingue per la chiusura dello spazio lasciato dalla caduta di un carattere.

52		XIV 55,5	Ifolier	stato 4 (+7)	stati 1-3: Ifoliero
53	k6 ^v	XIV 40,4	di uoler prima	stato 2 (+5)	stato 1: d effer il primo
54	l7 ^r	XV 86,7	finifce	stato 1 (+11)	stato 2: finiffe
55	l1 ^v	XV 1,5	atrociffimi	stato 2 (+10)	stato 1: atrociffimi
56	l2 ^r	XV 7,5	fpauētata?		stato 1: fpauētata
57		XV 7,6	contēpli?		stato 1: contēpli
58		XV 7,8	quefta?		stato 1: quefta
59	l5 ^r	XV 60,2	fent	stato 1 (+9)	stato 2: fente
60	m1 ^v XV 130,2		al	stato 2 (+4)	stato 1: ad
61	n3 ^r	XVI 147,6	chauea dītorno	stato 3 (+1)	stati 1-2: ch hauea ĩtorno
62	n5 ^r	XVI 177,1	un Tedefco	stati 2-3 (+5)	stato 1: ū Thedefco
63	n6 ^r	XVII 1,1	chi	stato 2 (+4)	stato 1: che
64		XVII 2,1	Se		stato 1: Si

65	o2 ^v	XVII 70,6	pon	stato 1 (+4)	stato 2: puō
66	o8 ^r	XVIII 53,1	Puon mēte	stato 1 (+6)	stato 2: Pon mente
67		XVIII 57,7	nuoue		stato 2: noue
68	r8 ^v	XXI 134,1	rabbia.in	stato 1 (+10)	stato 2: rabbia,in
69	r4 ^r	XXI 59,4	contra	stato 1 (+5)	stato 2: contro
70	s7 ^r	XXII 98,2	impaurir	stato 2 (+10)	stato 1: impanrir
71	t2 ^v	XXIII 34,7	Myrrha	stato 2 (+10)	stato 1: myrrha
72	t1 ^v	XXIII 20,5	la mia forella forfe ftata fia	stato 2 (+6)	stato 1: ueduto hai forfē una forella mia
73	u7 ^v	XXV 17,7	di	stato 2 (+11)	stato 1: de
74	u4 ^v	XXIV 103,3	Laphricā	stato 1 (+4)	stato 2: l aphricā
75	u5 ^r	XXIV 110,2	(dicea)		stato 2: dicea,
76		XXIV 113,1	Cingiar		stato 2: Cingial
77		XXIV 114,7	ambo le mano		stato 2: ambe le mani

78	XXIV 115,7	drizzo`		stato 2: drizza
79	u6 ^o	al		stato 2: a
80	u3 ^o	fapeua	stato 2 (+11)	stato 1: fapea
81	x5 ^r	ī	stato 2 (+11)	stato 1: e
82	x3 ^o	la	stato 1 (+4)	stati 2-3: e la
83	x4 ^r	artiglio	stati 1-2 (+8)	stato 3: artigli
84	x6 ^r	mefcia	stato 1 (+4)	stati 2-3: mefcie
85	y1 ^r	lo fa	stato 2 (+10)	stato 1: lofa
86	y4 ^r	che tutti lafciaŕemoui	stato 2 (+11)	stato 1: ui lafciaŕemo fo` tutti
87	z1 ^o	uia	stato 2 (+5)	stato 1: uie
88	z7 ^o	Oime ... oime ... creduto		stato 1: Ohime ... ohime ... credu-
89	z8 ^r	effi		stato 1: eff
90	A4 ^o	fignor	stato 2 (+11)	stato 1: figuor

91	B2 ^v	XXX 55,5	zuffa	stato 2 (+9)	stato 1: ciuffa
92	B7 ^r	XXXI 23,1	affediōne		stato 1: affe ddi ōne
93	D1 ^v	XXXIII 17,1	Et	stato 1 (+3)	stato 2: Ella
94		XXXIII 17,6	uēne ella		stato 2: ne uēne
95	D2 ^r	XXXIII 31,4	piu		stato 2: pur
96	D7 ^v	XXXIV 28,5	piedə		stato 2: piede
97	D3 ^v	XXXIII 51,6	fitto ne	stato 2 (+11)	stato 1: ne
98	E2 ^v	XXXIV 77,7	cō lui	stato 2 (+11)	stato 1: feco
99		XXXIV 79,8	Vgier		stato 1: ugier
100	E7 ^r	XXXV 56,8	il		stato 1: in
101	G7 ^r	XXXVIII 29,1	hau rebbe	stato 1 (+3)	stato 2: haurebbe
102		XXXVIII 29,3	fpētaneamente		stato 2: fpōtaneamente
103	G4 ^r	XXXVII 88,4	porto `gia'	stato 1 (+4)	stato 2: porto' gia`

104	H1 <i>r</i>	XXXVIII 62,4	coftui	stato 1 (+8)	stato 2: costui?
105	H7 <i>r</i>	XXXIX 58,8	plu		stato 2: piu
106	H2 <i>r</i>	XXXVIII 77,5	ridutto	stato 2 (+5)	stato 1: ridutte e
107	H4 <i>v</i>	XXXIX 16,3	antic	stato 1 (+4)	stato 2: antic che
108	I6 <i>r</i>	XXXIX 171,8	fofferi`	stato 1 (+6)	stato 2: f offeri`
109	K6 <i>v</i>	XL 106,3	ful	stato 2 (+9)	stato 1: il ful
110		XL 106,7	fu leuollo		stato 1: suleuollo
111	K3 <i>v</i>	XL 60,1	V e` che ne l	stato 2 (+7)	stato 1: E` ui ch in

IL PRIMO «FURIOSO» TRA STORIA E MONDI POSSIBILI

Alberto Casadei
Università di Pisa

1.

Le molte iniziative legate al quinto centenario della *princeps* del *Furioso* hanno portato importanti acquisizioni, di cui è ormai indispensabile tener conto nella prospettiva di una nuova lettura d'insieme del capolavoro ariostesco nel suo primo stadio compiuto.¹ Il commento a cura del compianto Marco Praloran e di Tina Matarrese è finalmente venuto a integrare non solo le edizioni critiche e gli interventi specifici (cf. n. 1), ma anche le interpretazioni complessive dell'opera, permettendo di caratterizzare meglio il ruolo e la funzione del poema nel contesto delle corti, quella ferrarese *in primis* ma anche quelle padane e italiane in genere. E sul versante della 'storia' dentro e intorno al *Furioso* si sono di nuovo interrogati critici di varie generazioni e con approcci che vanno dal documentario-archivistico al narratologico-stilistico.²

1. Dopo l'edizione critica Ariosto *OF* (Dorigatti), abbiamo ora il commento Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran), con ampia bibliografia. Sulle caratteristiche di un'esegesi principalmente incentrata sulla prima edizione, cf. Cabani 2013. Nel presente contributo riprenderò alcune analisi già pubblicate nel mio volume Casadei 2016b, specie: 113-139, ma con tagli e aggiornamenti. Nel testo, farò riferimento a: Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre): per il testo definitivo del 1532 (= C), e per l'indicazione delle varianti delle edizioni del 1516 (= A) e del 1521 (= B), salvo diversa indicazione; Ariosto *Lettere* (Stella).

2. Su questi punti, si possono vedere tre voci del nuovo *Lessico critico dell'«Orlando furioso»* (Izzo 2016a), quelle di Dennis Looney sulla *Corte* (Looney 2016) e di Albert R. Ascoli sui *Proemi* (Ascoli 2016), nonché quella, di chi scrive, sulla *Storia* (Casadei

Personalmente ho avuto modo di ricordare che, sulla scorta del diagramma che si potrà disegnare, andrà riletta l'intera 'finzione della corte' che costituisce il *frame* nel quale tutto il racconto deve necessariamente essere collocato. Questa costruzione di uno spazio intermedio, quindi di un primo livello di finzione che però assorbe molto addirittura dalla cronaca e dalla situazione esistenziale dell'autore reale, garantisce la possibilità di un'interazione problematica e non solo di un'immedesimazione a-critica, magari identificabile con lo «spasso» pur ricercato per ovvi motivi commerciali. Questi aspetti sono ben riconoscibili nell'operazione di riscrittura intertestuale, già fondamentale nell'elaborazione del primo *Furioso*, e ora indagata con sistematicità, oltre che per singoli esempi, da Maria Cristina Cabani.³ Ma al di là di questo livello, per non screditare le componenti 'serie' del capolavoro ariostesco (i contenuti drammatici filtrati dall'ironia in apparenza distanziante, e tuttavia non distaccata), è opportuno impiegare il concetto di *mondo possibile*, da tempo entrato nel circuito degli studi letterari grazie a studiosi quali Thomas G. Pavel, Lubomir Doležel, Marie-Laure Ryan, nonché Umberto Eco, Cesare Segre e altri: esso può permettere di considerare l'*inventio* ariostesca nel suo insieme. In effetti le vicende cavalleresche del *Furioso* si svolgono come in uno scenario di secondo grado, rispetto al primo della rappresentazione del narratore-nella-corte, e questo continuo gioco prospettico richiede al lettore lo sforzo di cogliere i vari livelli della scrittura, da quello francamente comico a quello meditativo a quello sottilmente umoristico-ironico. Sul versante 'storico', di continuo si entra e si esce dalle vicende reali, evocate ma anche reinterpretate *nella* finzione, dato che la loro drammaticità deve conciliarsi, in questo mondo possibile, con la voce armonica ed euritmica che il narratore attribuisce a sé stesso: e il lettore ben presto si accorge che non sarebbe corretto né il considerare solo le dissonanze, né il farsi ammaliare dalle consonanze.⁴

2016a), con bibliografia selezionata. Spunti inediti si ricavano dalle ricognizioni di Maldina 2016 (da segnalare, anche per quanto si dirà più avanti, le pp. 165-185 dedicate a Giulio II). Da ultimo Campeggiani 2017, pur concentrandosi sul periodo successivo al primo *Furioso*, affronta anche varie questioni attinenti alle fasi compositive sino al 1516.

3. Si veda Cabani 2016, specie pp. 9-44.

4. Su questi aspetti rinvio a Casadei 2016b, specie pp. 15-33, dove è reperibile altra bibliografia. A integrazione, si veda la voce di Annalisa Izzo, *Racconti* (Izzo 2016b), nonché le riflessioni sulla 'voce' del narratore ariostesco di Villoresi 2016.

Sin dal 1516 il *Furioso* si presenta quindi all'insegna della problematicità interpretativa e proprio questo non permette di impiegare chiavi di lettura che siano *passe-partout*, com'è a lungo stata la categoria dell'*armonia* crociana.⁵ Sono ormai chiari i presupposti che spinsero Croce ad assolutizzare questa scelta, scartando idee critiche riferibili all'opera come 'organismo' che avrebbero prodotto risultati più accettabili sul piano storico-culturale: occorre allora distinguere attentamente fra un effettivo ideale di *armonizzazione*, che certo pervade la fase del Rinascimento italiano individuabile soprattutto nei primi venti-trenta anni del XVI secolo, e uno di superamento metastorico della grezza materia del contenuto, tale da riportare l'operazione artistica, e in specie quella ariostesca, a un'Espressione pura, quintessenza perfetta dell'intuizione creativa. Semmai, ricollocando questi aspetti su un piano poetico-cognitivo, potremmo sostenere che la componente più forte, nell'ambito dell'*inventio* ariostesca, è quella volta a spingere l'immaginario del lettore sino ad accettare che il fluire inarrestabile delle vicende, reso ancora più fluido dalla compiuta eutritmia delle ottave, possa essere governato e ricomposto, grazie a un *entrelacement* raffinatissimo. Tutto ciò, contrariamente a quanto voleva forse lo stesso Croce, conduce a rappresentare la contraddizione, ovvero la costante *instabilità* del vivere umano, ma ciò assume, per il lettore che accoglie il mondo possibile ariostesco in tutte le sue sfaccettature, una valenza etica, sia pure di un'etica ironico-umoristica. In altri termini, il *Furioso* sin dalla sua prima versione si presenta come *utile* oltre che *dolce*, e questo aspetto non va ridotto a un residuo inerte bensì riassorbito in un'interpretazione unitaria, che trovi i suoi presupposti in due elementi cardinali della poetica ariostesca, il *serio ludere* di matrice luciano-albertiana e la costruzione di un racconto che di continuo problematizza una lettura semplificata e appagante delle vicende fittizie o storiche o storico-fittizie.⁶

5. Sulla quale si veda ora l'ottima voce di Sangirardi 2016. Ma sull'interpretazione del 'mondo possibile' ariostesco in contrasto con l'astrazione crociana aveva proposto numerosi spunti un precursore quale Robert Durling, di cui ora Ida Campeggiani ha tradotto e curato il fondamentale Durling 2017.

6. Su questi ultimi punti si veda, oltre al ricco contributo di Rivoletti 2014, la sintesi proposta da S. Zatti nel suo *reading* Zatti 2016, specie pp. 111-136. Sui rapporti di Ariosto con il filone luciano, nuovi contributi arriveranno dagli Atti delle giornate di studio su *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e del Cinquecento*, Pisa 5-6 ottobre

2.

Entrando più all'interno del laboratorio ariostesco sino al 1516, si può tentare qualche precisazione sui rapporti fra la prima e la terza redazione, a volte soggetti a elementi di valutazione estetica impliciti o espliciti. L'edizione di Dorigatti prima e ora il commento Matarrese-Praloran (cf. n. 1) hanno portato a compimento un percorso iniziato con vari scritti di Caretti, Dionisotti e Segre tra anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, e proseguito con numerose ricerche di variantistica, specificamente sulle prime due redazioni, pubblicate negli anni Ottanta e Novanta. Sotto traccia è spesso aleggiata l'ipotesi secondo la quale il primo *Furioso*, meno attento alle regole grammaticali e meno incline a tratti pessimistici, sarebbe addirittura da preferire al terzo. Tuttavia, come mi è già capitato di notare, se è lecito sovrapporre un gusto decisamente anticlassicista nella preferenza accordata alle asimmetrie, ai vocaboli espressivistici, alla ruvidezza boiardesco-popolareggiante che ancora rimane in un discreto numero di passi del 1516,⁷ non possiamo però sovrapporre un *nostro* ideale letterario a quello che chiaramente informava già la prima versione del capolavoro ariostesco, e cioè quello di una poesia che da un lato doveva *miscere utile dulci*, e dall'altro doveva essere il frutto di un lungo *labor limae*, in implicita ma consapevole e non passiva aderenza alla precettistica oraziana, e quindi di un particolare tipo di classicismo non conservatore, applicato per la prima volta anche a un poema cavalleresco.

Di fatto, anche se si predilige la versione del 1516, non si può negare che l'opera correttorica di Ariosto è stata sempre volta a un lavoro su quanto già scritto, ossia, nella sua prospettiva, a un miglioramento e mai a uno sconvolgimento; nel '32, inoltre, le aggiunte potevano dotare il *Furioso* di ulteriori toni epici, tragici, elegiaci, stilisticamente spesso più elevati e risentiti rispetto al 'tono medio' del '16-'21, in corrispondenza a profonde modifiche storico-politiche e storico-culturali, ma senza cancellare le principali prerogative che

2017, coordinate da I. Fantappiè e M. Riccucci. Ma parecchi spunti si ricavano già da Curti 2016, specie pp. 84-97 e da Acocella 2016.

7. Cf. Casadei 2001: 46-72, e Casadei 2016b: 119 ss., anche per i riferimenti successivi.

caratterizzavano già la prima e, per i pochi passi cambiati, la seconda edizione.

In questa prospettiva lo studio delle varianti, inquadrato semmai in una più larga dimensione di critica genetica, resta imprescindibile per una corretta valutazione delle tendenze correttorie riscontrabili fra il '16 e il '32, senza con questo voler considerare, ora e nella *nostra* prospettiva, la terza redazione come superiore o perfettamente compiuta: del resto, l'infinita perfettibilità del testo è un assunto che già Contini riprendeva da Valéry per evitare di dare valore unicamente alle ultime redazioni note. Tuttavia, a livello interpretativo, non è corretto cassare le motivazioni che, in una qualunque fase di revisione, hanno spinto Ariosto a considerare non più accettabili alcune sue scelte precedenti. Contro qualsiasi idealizzazione delle varianti, spesso si tratta di assestamenti necessari per mere ragioni grammaticali, in molti casi morfologico-sintattiche, ben più raramente lessicali, oppure di modifiche generate da scelte *in progress*, specie a livello ritmico-metrico, o addirittura idiosincrasie, che rispondevano appunto alla sopra citata esigenza di simmetria e armonizzazione, sebbene adesso esse ci sembrano addirittura troppo vincolanti.

Prendiamo il caso del celeberrimo *incipit*, che in AB suonava: «*Di donne e cavallier li (gli B) antiqui amori*». È vero che l'aggettivo, peraltro formulare, conferiva all'intero attacco un *quid* di boiardismo *d'antan*.⁸ Ma non è per eliminare questa peraltro sottilissima patina che Ariosto interviene; e d'altronde, appena 21 ottave dopo, lascia tranquillamente l'esclamazione «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!», attacco di una stanza nella quale l'apparente adesione al mito dell'antichità viene subito stemperata dall'ironia (basta l'accostamento indebito di grandi ideali e di ragioni plebee ai vv. 2-4: «Eran rivali, eran di fé diversi / e si sentian degli aspri colpi iniqui / per tutta la persona anco dolersi.»): perché sin dal 1516 l'autore del *Furioso* è, come notava già Schiller, un poeta moderno e *sentimentale*. L'elemento 'negativo' che ha spinto alla correzione va più banalmente cercato nella necessità di eliminare l'asimmetria nell'uso della preposizione *di* nella dittologia iniziale, così

8. Sui rapporti *Innamorato-Furioso*, in particolare riguardo ai contatti fra il proemio di AB e l'*incipit* di O.I., II XXII (che in alcune edizioni risultava il I canto del III libro), è intervenuto lo stesso Marco Dorigatti: si veda Dorigatti 2009, specie pp. 49 ss. Nel saggio tuttavia si enfatizzano sin troppo il motivo encomiastico e la storia di Ruggiero a scapito del tema eponimo e a tutta la parte di intreccio che porterà alla pazzia di Orlando.

come dimostrano casi del tutto analoghi già a partire dal v. 5 della stessa ottava, dove «*Tratti da l'ire e giovenil furori*» di AB diventa «seguendo l'ire e i giovenil furori» di C.⁹ Individuata la causa generatrice della modifica,¹⁰ ci si può spingere a ipotizzare che, almeno nel caso in questione, in pochi oserebbero sostenere che la prima versione dell'*incipit*, trattenuta e leggermente manierata, sia da considerare superiore a quella fluidissima del '32: quest'ultima comporta un innegabile acquisto ritmico grazie alla creazione di un elenco in asindeto, così tipicamente ariostesco, al cui interno è poi possibile individuare sottili chiasmi, sulla base di un raffinato quanto 'riadattato' riferimento al XIV del *Purgatorio* (vv. 109-110), con la mediazione di *Inam.* II I 2, 1-3. L'infinita varietà del reale si contrappone, quasi nella sua pura essenza nominalistica, ai valori («amore e cortesia») effettivamente accertabili nelle migliori corti del Medioevo dantesco. Chiedendo venia per l'enfasi, si potrebbe affermare che un'intera concezione del mondo si manifesta già attraverso l'attacco del 1532, mentre solo in un senso più limitato l'affermazione vale anche per quello del '16.

3.

3.1.

Sul versante del trattamento dei fatti storici, occorre procedere, per il primo *Furioso*, evitando di supporre un'elaborazione lineare e uniforme: in primo luogo gli accertamenti devono riguardare il momento di possibile genesi di un riferimento storico, e poi le sue implicazioni nell'ambito della strutturazione narrativa e della *dispositio*.¹¹ Prendiamo

9. E si vedano ancora, limitatamente al primo canto: 4, 4: «*De li (gli B) avi e maggior vostri* il ceppo vecchio» AB > «e de' vostri avi illustri...» C; 52, 3 «*Come talor uscìr di selva o speco*» AB > «Come di selva o fuor d'ombroso speco» C; 54, 1: «Pieno di dolce *affetto e reverente*» A(B) > «Pieno di dolce e d'amoroso affetto» C; ecc. In generale, sul procedimento della dittologia nel *Furioso*, cf. Jossa 1996: 15 ss.

10. Alla quale, com'è sempre possibile, si sono forse aggiunti motivi minori: per esempio, «*antiqui*» era anche ridondante rispetto al successivo «che furo al tempo che passaro i Mori» del v. 3.

11. Per l'analisi di questi passi, mi permetto di rinviare a Casadei 1988: specie pp. 73 ss. Più di recente, cf. Dorigatti 2011: alcuni elementi di discordanza saranno

per esempio due ottave dell'esordio del XII canto, dove si tratta della terribile battaglia di Ravenna (11 aprile 1512), vinta dai francesi con il fondamentale apporto degli estensi contro Giulio II e i suoi alleati, ma costata perdite pesanti anche ai vincitori. Ecco l'accurato appello del narratore-autore al re di Francia Luigi XII:

Bisogna che proveggia il re Luigi
di nuovi capitani alle sue squadre,
che per onor de l'aurea Fiordiligi
castighino le man rapaci e ladre
che sore e frati, e bianchi, neri e bigi,
violati hanno, e sposa e figlia e madre;
gettato in terra Cristo in sacramento
per torgli il tabernaculo d'ariento

[...]

Manda, Luigi, il buon Traulcio veglio,
ch'insegni a questi tuoi più continenza,
e conti lor dil sangue che fu spanto
al vespro ch'intonò l'orribil canto.

XII 8-9, 5-8

Come in alcuni passi danteschi (si pensi al sesto del *Purgatorio*), pure in questo caso la forma retorica non nasconde l'urgenza della materia, e di fatto impone di considerare la scrittura di queste stanze come di poco successiva all'evento e pensata, probabilmente, per una lettura all'interno della corte ferrarese, allo scopo di testimoniare la partecipazione concreta al dramma in corso.¹² In altri termini, un passo come questo ci fa comprendere che la stesura del poema avvenne in

comunque segnalati, specie riguardo all'analisi del ruolo di Ippolito e di Alfonso nelle fasi cruciali della lotta contro Giulio II, nel 1510-1512. Per un quadro più ampio e per la bibliografia pregressa, cf. Ferroni 2008. Sull'importanza della pubblicistica politica a Ferrara proprio negli anni in questione, con la circolazione di componimenti relativi alla lotta fra Este e Papato, cf. Rospoher 2015: 207-226.

12. Ciò implica una consapevolezza delle problematiche politiche benché non si possa azzardare, allo stato attuale, una ricostruzione come quella tentata da Riccardo Bacchelli sulla scorta dell'*Egloga* del 1506: difficilmente si potrebbe adesso sostenere che «nel giovane Ariosto in quei primordi del secolo è ben netto e singolare il distacco risoluto e completo della figurazione, che informa in ciò il pensiero umanistico, del principe e del reggimento ideale e perfetto. L'*Egloga* è di ciò un chiaro documento: machiavellismo indipendentemente da Machiavelli, e, di fatto, prima di Machiavelli»: cf. Bacchelli 1958: 471 s.

una forte osmosi con la realtà estense, che non doveva riguardare solo lo ‘spasso’ dei signori, a cominciare da Ippolito e Alfonso sino a Isabella e al suo consorte Francesco Gonzaga, che proprio in quel 1512 aveva chiesto al poeta di poter vedere l'intero libro, ricevendo da lui la ben nota risposta contenuta nella lettera del 14 luglio, che vale la pena di riportare per intero:

Illustrissimo et excellentissimo Signor mio. Prima per il Molina e poi per Ierondeo me è stato fatto intendere che vostra excellentia haveria piacere de vedere un mio libro al quale già molti di (continuando la inventione del conte Matheo Maria Boiardo) io dedi principio. Io, bono e deditissimo servitore de Vostra Signoria, alla prima richiesta le haverei satisfatto et hauto de gratia che quella si fusse degnata legere le cose mie, s'el libro fusse stato in termine da poterlo mandare in man sua. Ma, oltra ch'el libro non sia limato né fornito anchora, come quello che è grande et ha bisogno de grande opera, è anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture e trasportato di qua e de là, che fôra impossibile che altro che io lo legessi: e de questo la Illustrissima Signora Marchesana sua consorte me ne pò far fede, alla quale (quando fu a questi giorni) a Ferrara io ne lessi un poco. Ma pur, dispostissimo alli servitij de vostra excellentia, cercarò el più presto che mi sarà possibile de far che ne veda almeno parte: e ne farò transcrivere, cominciando al principio, quelli quinterni che mi pareranno star manco male, e scritti che siano li mandarò a Vostra Signoria Illustrissima, alla quale humilmente mi racomando.¹³

Sappiamo bene, inoltre, che l'opera doveva essere leggibile su più piani, e non poteva non contemplare alcuni episodi specificamente concordati tra l'autore e i suoi committenti, come è testimoniato dall'altrettanto celebre e già citata missiva ad Ippolito dopo la vittoria della Polesella (22 dicembre 1509): «Me ne [della vittoria] sono alegrato, ché oltra l'util pu[blico la mia Musa ha]verà historia da dipingere nel padaglione del mio [Ruggiero a nova la]ude de V.S.» (Ariosto *Lettere* (Stella): 139).

Ma, ribaditi questi aspetti, è opportuno aggiungere che Ariosto decide di non modificare il passo appena citato prima della stampa del 1516, benché la morte di Luigi il 1° gennaio 1515 rendesse l'appello del tutto anacronistico. La mancata revisione poté dipendere da molti

13. Cf. Ariosto *Lettere* (Stella): 151. Si noti che il sintagma «trasportato di qua e de là» indica con evidenza una modalità correttoria di tipo strutturale, per calibrare al meglio l'intreccio a mano a mano che il poema prendeva forma.

fattori, ma segnala soprattutto un tipo di rapporto fra l'autore e la sua opera: l'attraversamento di precise fasi storiche, in particolare quelle di grande pericolo per Ferrara alla fine del 1509 e per tutto il 1512, non viene occultato e resta, già all'interno del primo *Furioso*, in forma di tracce, molto più evocative per i contemporanei che non per noi, ma comunque tali da far immaginare la genesi del *Furioso* non come operazione astratta, bensì interconnessa con la cronaca e la vita vissuta (se non si vuole, con qualche ragione, evocare una categoria generale come quella di 'storia').

3.2.

Un caso in parte diverso, ma altrettanto significativo, è quello offerto dall'esordio del trentacinquesimo canto, che dapprima tratta in termini etici del «rispetto o debito che sia» (ott. 2, 1), ossia quel tipo di pudore o di vincolo che impedisce di agire seguendo i propri desideri o, viceversa, le proprie convinzioni morali. Inizialmente fondato sull'esemplificazione di uno specifico comportamento, il discorso si concretizza poi nella riproposizione di alcuni casi recenti, come quello che ha coinvolto il cardinal Giovanni de' Medici, che avrebbe avuto più di un motivo di riconoscenza nei confronti degli Este:

Ma voi [Alfonso e Ippolito], c'avete cognizion del strano
 stilo c'ha 'l mondo, o ben o mal che s'usi,
 ben ch'avea il luoco il cardinal toscano,
 che usar mal seppe quel de li Alidusi,
 né lui però, né il suo fratel Giugliano
 da l'amicizia vostra avate esclusi,
 li dui rampolli del ben nato lauro
 che fe', mentre fu verde, il secul d'auro.

A XXXV 7

La situazione in cui si trova Giovanni de' Medici (il «cardinal toscano», v. 3) è quella successiva alla perdita del suo ruolo di legato pontificio a Bologna e nelle Romagne, ruolo assegnatogli il 1° ottobre 1511¹⁴ da

14. Sui rapporti effettivi tra Ariosto e Giovanni de' Medici in quel periodo, si vedano la testimonianza offerta dall'epistola del 25 novembre 1511 (Ariosto *Lettere* (Stella):149 s.), e naturalmente anche la versione della loro altalenanza manifestata in *Sat.*, III, 82 ss. Torna ora sull'intera questione Campeggiani 2017: specie pp. 119-139.

Giulio II in sostituzione di Francesco Alidosi, che a sua volta lo aveva perso prima di essere ucciso da Francesco Maria della Rovere il 24 maggio 1511. Com'è noto, Giovanni doveva appoggiare l'esercito pontificio, agendo quindi contro gli interessi estensi, ma fu catturato dopo la già menzionata battaglia di Ravenna, e rimase prigioniero dei francesi tra l'11 aprile e il 6 giugno del 1512. Successivamente riconquistò la fiducia di Giulio II e il sostegno della Curia e della sua Firenze, dove rientrò da trionfatore il 14 settembre e vi rimase sino al ritorno a Bologna l'11 novembre. L'espressione «avea il luoco» (v. 3) indica allora che Giovanni non lo aveva ancora riacquistato, e d'altra parte tutto il contesto dell'esordio fa comprendere che il papa è ancora Giulio II.¹⁵ Se aggiungiamo a questi elementi il fatto che qui il narratore-autore si rivolge direttamente ai «gloriosi nati / d'Ercole invitto» (ott. 5, 5-6), e quindi sembra alle spalle il periodo più nero per Alfonso, scomunicato e poi ricercato per ordine del pontefice,¹⁶ stando ai documenti e alle evidenze storiche il periodo più plausibile per la scrittura di questa stanza va individuato tra l'ottobre e il novembre del 1512.¹⁷

Una stanza come quella appena citata dimostra la necessità di puntualizzare il più possibile le circostanze cui il testo fa riferimento, ma dimostra anche lo spazio riservato dall'autore a un commento di vicende appena accadute: si tratta di uno spazio che «l'umil servo», nella retorica del testo e in quella, assai meno letteraria, delle missive, vuole riservarsi per poter interagire con le sue capacità specifiche, *in primis*

15. Cf. 6, 1-2: «L'essere o con Vinegia o col Pastore, / o con altra potenza a voi nemica...», dove è chiaro che si tratta di un'azione in corso; e cf. anche 8, 1-2: «Se fu il duca d'Urbino ubidiente / al zio nel guerreggiarvi...», dove invece l'azione narrata appartiene al passato, ma i suoi effetti risultano ancora in essere.

16. Per la ricostruzione di questa fase, si vedano da ultimo le osservazioni di Menegatti 2014: 820-826. Ma si vedano già i documenti riportati in Catalano 1930-1931: I 348-351 (sulla situazione di estrema difficoltà del Duca, dopo la scomunica da parte del pontefice e la fuga da Roma il 19 luglio 1512); cf. anche Catalano 1930-1931: II 125, doc. 222, da cui si ricava che Ariosto era a Ferrara il 16 ottobre 1512.

17. Un periodo alternativo sarebbe quello tra l'aprile e il giugno 1512, ma il fatto che nel passo del *Furioso* non si accenni alla prigionia di Giovanni rende meno probabile questa ipotesi; è vero comunque che sin dall'estate del 1512 Giulio II era in grado di reimporre il governo papale a Bologna. Cf. invece Dorigatti 2011: 16-18, che riferisce al 1511 tutte le vicende dei Medici, e di conseguenza commenta sotto questa data l'intero esordio di A XXXV. Alcune ulteriori indicazioni bibliografiche si possono ricavare da Rubello 2010.

l'analisi dei comportamenti umani reali *insieme a* quelli fittizi dei personaggi. Il mondo possibile del *Furioso*, quindi, crea ponti con le vicende accadute per dimostrare che, attraverso la sua storia, davvero si uniranno il piacevole e l'utile, in uno dei modi più moderni che il primo Cinquecento ha messo in atto per riuscire a interpretare la continua incertezza del presente. E si tratta di un cambiamento radicale rispetto alla configurazione dell'*Innamorato*, che fa considerare, specie nella celebre ottava che segna la repentina fine dopo la calata di Carlo VIII, l'instabilità del vissuto come l'ostacolo principale al racconto, avulso e costitutivamente autoreferenziale.

Tornando alla nostra analisi, il fatto che l'intero esordio del canto XXXV venga eliminato già nel 1521 (una delle pochissime esclusioni di passi con riferimenti storici) potrà essere dovuto, oltre che al tono licenzioso dell'insieme (cf. soprattutto ott. 3), all'inopportunità di alcuni riferimenti. In primo luogo, mentre Giovanni era ancora in carica come papa Leone X, con cui Ariosto, al di là dei numerosi contrasti, aveva avuto rapporti non negativi tra il 1519 e il '20, Ippolito d'Este era morto l'anno precedente. Per di più la situazione di Urbino (cf. ott. 8) era radicalmente cambiata: Francesco Maria della Rovere, che aveva combattuto contro gli Este nel 1510 e anche nel 1512, dopo la battaglia di Ravenna, dal 1516-1517 si trovava sempre più in difficoltà proprio per la politica di Leone X e di fatto, tra 1520 e '21, era fuori gioco e ridotto a muoversi nel territorio mantovano dei suoceri.¹⁸ Ma al di là dei singoli motivi quel tono confidenziale e riflessivo 'da buon cortigiano', che abbiamo sopra notato, non era più congruo con il nuovo clima nella corte, che è semmai quello che trapela o emerge dalle prime *Satire* e dai *Cinque canti*. Proprio il fatto che questa sia una delle pochissime eliminazioni di riferimenti storici intervenute fra il 1521 e il '32 sembra segnalare che si trattava di un passo problematico e irrecuperabile persino nell'ambito della vasta sincronizzazione tra passato e attualità operata da Ariosto nelle sue revisioni.

18. È vero che in C XXVI 49 Francesco resta indicato come «duca d'Urbino» (v. 8), ma in quel caso vale il 'principio di sincronizzazione' quasi sempre adottato nel terzo *Furioso*: per questa indicazione e per altri riferimenti storico-bibliografici, cf. Casadei 1988: 50 ss.

3.3.

Un ultimo caso sicuro di scrittura in tempi rapidi è quello dell'esaltazione di Francesco I in XXIV 43-47, che fa esplicito riferimento alla vittoria di Marignano del 13-14 settembre 1515 (cf. ott. 45, 3-8). Qui Ariosto considera il giovane sovrano come un forte condottiero che è venuto in Italia a riportare un ordine, almeno in quel momento favorevole agli Este. Non si poteva pensare a un periodo più adeguato per la pubblicazione del *Furioso*, già in fase di avvio nella primavera del '15 (come dimostra la prima concessione papale, scritta da Pietro Bembo e datata 20 giugno 1515), ma, forse non casualmente, velocizzata appunto dopo la clamorosa vittoria francese: è datata 17 settembre 1515 la lettera scritta da Ariosto e firmata da Ippolito, indirizzata a Francesco Gonzaga per ottenere sgravi doganali nel passaggio da Mantova a Ferrara delle mille risme di carta destinata alla stampa del poema.¹⁹

3.4.

Dovremo ancora trattare un caso di riscrittura di argomento storico 'virtuale', ossia tra una presunta versione anteriore al 1516 e il testo che ci è effettivamente pervenuto. Com'è noto, nell'analisi del primo *Furioso* la possibilità di riconoscere stratificazioni precise e addirittura varianti d'autore sembrerebbe dipendere anche dalla valutazione di alcune ottave giunteci attraverso una tradizione extravagante, in particolare musicale. A livello metodologico bisogna però subito segnalare che le versioni per musica di componimenti autonomi o di parti di poemi debbono essere trattate con particolare cautela, essendo ben note le necessità di adattamento cui gli originali sottostavano, specie per ragioni melodiche: caso emblematico e ben noto è quello del testo monteverdiano del *Combattimento di Clorinda e Tancredi* rispetto a tutte le edizioni del poema tassiano allora circolanti.²⁰ Ma nelle pochissime

19. Per i riferimenti precedenti, cf. rispettivamente Catalano 1930-1931: II 149 ss., doc. 256, e Ariosto *Lettere* (Stella): 156.

20. Sui problemi di prassi editoriale si vedano almeno Borghi-Zappalà 1995 e Campagnolo 2001. Ovviamente, solo in presenza di forti elementi storici e testuali si possono ipotizzare varianti d'autore, come nel caso delle Rime tassiane: cf. da ultimo Piperno 2012. Ringrazio la dott.ssa Greta M.A. Redaelli per i suggerimenti bibliografici.

occorrenze che riguardano il primo *Furioso* siamo in presenza di una situazione testuale problematica, e ciò impone un'estrema cautela nell'affermare che i testi per musica che ci sono pervenuti dipendono sicuramente da ottave d'autore. Il caso di quelle indicate di recente da Marco Dorigatti come XV 79 a e b *alpha*, che dovrebbero rispecchiare versioni antecedenti al testo del 1516, è istruttivo:²¹

Ma tu, gran padre, ch'esser dèi il primiero
a cacciar da l'Italia queste Harpie,
perché, lasciato il dritto e ver sentiero,
ivi le chiami per diverse vie?
Perché non segui il bon Silvestro e Piero?
Che fan tanti cavalli e fanterie?
Ohimè, c'hor mett'Italia in tanti affanni,
ch'uscir non ne potrà molt'e molt'anni!

Non ti diede a portar Dio questa verga
perché sua greggia divorar tu lassi;
ma perché la diffenda, se le terga
lupi le preman d'ogni pietà cassi.
Deh, non esser cagion che si summergea
l'Italia in maggior danni, sì che i sassi
mova a pietà; ch'a te sol si conviene
trarla d'affanni, e non aggionger pene.

La loro prima attestazione risale al *Capriccio* del 1561 del musicista fiammingo Jachet de Berchem, che in genere ha musicato stanze ricavate dalla terza edizione del poema, ma in questo caso avrebbe avuto fra le mani un residuo addirittura del manoscritto antecedente alla prima stampa; dopo questa attestazione le ottave furono ristampate nell'edizione Orlandini del 1730, mentre entro il 1765 Giovanni Andrea Barotti aveva avuto ancora modo di vedere o almeno dichiara che «si trovano manoscritte» proprio queste stanze, peraltro dubitando della loro autenticità («io non le do per cosa sicuramente dell'Ariosto»); di certo non sono comprese tra gli autografi da lui posseduti e donati all'Ariosteia nel 1769. La trasmissione risulta quindi quanto meno dubbia e su ciò si tornerà più oltre.

21. Si veda Dorigatti 2011: 29-33: le citazioni e i dati forniti a testo sono tratti da questo contributo. Lo stesso Dorigatti è tornato più volte sull'argomento, sostenendo sempre la piena autenticità delle ottave in questione: si veda per esempio Dorigatti 2016a: specie 21 s. (anche, con minime differenze, Dorigatti 2016b).

In ogni caso, l'attacco della prima delle due stanze si può riferire a un pontefice che dovrebbe scacciare le arpie (ovvero i potentati stranieri) dall'Italia e invece le favorisce e le chiama. Ora, se c'è un'azione meritoria che i contemporanei di Giulio II, a lui favorevoli o nemici, gli attribuivano era proprio quella di combattere contro la presenza di eserciti stranieri ostili, tanto da far nascere la leggenda della frase detta in più occasioni e persino in punto di morte «Fuori i barbari» dall'Italia:²² in ogni caso, i «barbari» nella prospettiva giuliana erano dal 1510 soprattutto i francesi alleati degli Estensi, e risulterebbe singolare un'apostrofe implicitamente a loro ostile, specie se messa a confronto con i tanti passi filogallici del 1516, e in più considerando i rapporti frequentemente tesi tra Ferrara e il papa Della Rovere.

Ma più in concreto, a un riscontro con un esemplare della *princeps* di Iacchetto,²³ emergono ulteriori problemi da considerare. Le due stanze vengono stampate a cc. 66-67, non autonome bensì all'interno di una sequenza che inizia a c. 62 con la titolatura «Perché sia preda ai Tramontani Italia». Vengono da qui in avanti proposte stanze appositamente ricavate dal terzo *Furioso* che non rimandano a un unico passo, bensì in prima istanza al tema delle invasioni straniere. A cc. 62-63 compare la versione musicata di C XXXIV 1-2 (come attesta la variante a 2, 5, solo del '32: «Il bel viver allora si summerse»). Ma a cc. 64-65 vengono invece musicate le ott. C XVII 74-75, con una modifica al v. 75, 6 «che tolto è stato a voi > che tolto è a voi». Ancora più consistente la modifica alla c. 68, che propone una stanza questa volta indubbiamente di C, essendo parte dell'episodio della Rocca di Tristano: «Merlin gli fe' veder... > Merlin ti fa veder» (C XXXIII 10,

22. Al di là dell'aneddotica, comunque in questo caso significativa, sono i dati storici che interessano, e si può ora far riferimento a Rospoher 2015: 141 ss. Sarebbe peraltro ipotizzabile che si faccia invece riferimento alle alleanze di Giulio con sovrani stranieri, come nella Lega santa del 1511. Sull'interpretazione dell'ottava C XVII 79 si era soffermato Ascoli 2011: specie 227 (con una risposta all'intervento di Dorigatti).

23. Si tratta della copia München, Bayerische Staatsbibliothek -- 4 Mus.pr.109#Beibd.6#Mikroform, disponibile anche *online*. Come vedremo, la preparazione del materiale ricavato da Ariosto risulta ben studiata (sebbene nient'affatto scrupolosa), tanto da far disporre i vari prelievi secondo una sequenza non casuale: per esempio, l'immagine delle «arpie», introdotta al v. 2 dell'ottava sopra citata, non è molto congrua nel contesto del canto A XV ovvero C XVII, ma è invece ben comprensibile nella sequenza dei testi per musica, aperta dall'esordio di C XXXIV che già nell'originale era tutto giocato sull'invettiva contro gli invasori rappresentati come arpie, sulla scorta dell'episodio del Senapo.

1); e se nel caso precedente si tratta senz'altro di un adattamento, al v. 5 il passaggio da «e che brevi > e de brevi...» potrebbe essere dovuto a un errore di lettura. A c. 69 si ritorna al canto C XVII, stanza 5, ancora una volta con modifiche che non possono essere considerate d'autore: «e che i peccati lor giungano al segno > e ch'e' peccati lor giongan al segno» (v. 7). Ma i rimaneggiamenti più consistenti si trovano alle carte successive, non tanto alla 70, che presenta abbastanza fedelmente l'ott. C XXXIV 4, ma alla 71, dove invece viene del tutto omesso il v. 5 dell'ottava C XXXIV 5, forse per mero errore di trascrizione; mentre, dopo che la c. 72 ha riprodotto l'ott. C XXXIV 6, alle cc. 73-74 vengono proposti rispettivamente i soli versi 1 e 5-8 di C XXXIV 9, e 1-4 (ma con omissione dell'introduttivo «E cominciò») e 7-8 di C XXXIV 11, di sicuro per una manipolazione volontaria.

Le modifiche indicate risultano persino ovvie, pensando alle necessità di una *performace* musicale, ma rendono azzardato il supporre che le ottave XV, 79 a e b (red. *alpha*) derivino da una filologica lettura di un manoscritto inedito ariostesco; emergerebbe allora l'ipotesi di una rielaborazione effettuata a partire da A XV 79 o C XVII 79, per evitare un'apostrofe a un pontefice preciso (Leone X). Non è detto, inoltre, che il pontefice in questione sia Giulio II (in sostanza, le ottave non si adattano bene a nessun periodo del suo regno), e potrebbe invece trattarsi di un suo successore: in questo caso, il rimaneggiatore avrebbe rielaborato l'ottava in un periodo non meglio definibile (anche se, a titolo di esempio, i tratti ben si adatterebbero a Clemente VII tra il 1525 e il '26, prima del tracollo), e poi questa rielaborazione, di non eccelsa fattura, avrebbe avuto una circolazione autonoma, musicata o meno. In ogni caso, l'ipotesi di una fedele trascrizione di queste due ottave, le sole miracolosamente preservate dalla perdita di ogni materiale preparatorio della prima edizione, contrasta con la prassi manipolatoria della *princeps* di Iacchetto.

A questi elementi, già particolarmente problematici, se ne devono ora aggiungere altri grazie alle ricerche di Gianluca Genovese.²⁴ In particolare si deve togliere qualunque credito alla notizia che Berchem

24. Cf. Genovese 2017:134-145. Riconsidera con molta prudenza la questione delle due stanze anche Tina Matarrese nel commento al primo *Furioso* - Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran): xv s. e 487 - portando come elemento a favore la rarità della serie di rime rare *verga* : *terga* : *sommerga* già presente nel manoscritto menzionato da Barotti, il quale però potrebbe aver avuto tra le mani una copia manoscritta ricavata dal testo di Berchem (su ciò si tornerà più avanti).

abbia operato come organista presso la corte estense, mentre è sicuro che, dopo un suo lungo soggiorno a Venezia a partire dal 1539, si ritirò a Monopoli dalla metà degli anni Cinquanta sino alla morte (1567). Lì compose la parte del *Capriccio* che ci interessa, e in quel contesto la possibilità di un assalto da parte dei Turchi era all'ordine del giorno; per di più era ben noto che i Francesi rimanevano in buoni rapporti con l'Impero Ottomano sin dagli accordi stipulati nel 1536. Si capisce quindi perché contro di loro vengano selezionati vari passi del poema ariostesco e anche perché, implicitamente, si inviti il Pontefice a rifiutare alleanze pericolose. E non a caso, dopo le stanze in questione, prive di qualunque didascalia al contrario di tutte le altre riadattate, il piccolo ciclo allestito da Berchem, eventualmente con la collaborazione di un letterato, si chiude con le profezie della prossima catastrofe dei Francesi e della riscossa contro i Mussulmani, ricavate rispettivamente da C XXXIII 10 e XVII 5. La rielaborazione dell'ottava C XVII 79 rientrerebbe allora in una strategia spiegabile contestualmente, ovvero quella di rendere generica l'apostrofe a un pontefice ben riconoscibile nell'originale, mentre la figura doveva adattarsi non solo ai tempi dell'Ariosto ma anche a quelli in cui veniva composto il *Capriccio* nel Sud d'Italia.

Si potrebbe tuttavia continuare a sostenere che le due ottave circolavano manoscritte in precedenza, se si tende a dar credito alla testimonianza barottiana, ma anche in questo caso l'ipotesi più economica resterebbe quella di un riadattamento anonimo poi ricontestualizzato nel *Capriccio*. Peraltro, riconsiderando l'insieme dei dati, è abbastanza chiaro che lo stesso Barotti aveva solo notizie incerte su queste stanze, come spinge a pensare la generica attestazione «si trovano manoscritte» oltretutto seguita dal sospetto di dubbia paternità: forse egli aveva letto una trascrizione ricavata dalla stampa del *Capriccio* e si era sforzato di proporre un'interpretazione che, per preservare l'autenticità delle stanze, doveva accettare come plausibile una stesura *antecedente* a quella edita nel 1516. D'altro canto dalle sole ottave, come si è visto, è materialmente impossibile ricavare un riferimento specifico a Giulio II, cosicché Barotti avrebbe dovuto avere tra le mani altri documenti originali per poter essere certo di questa identificazione: ma di tutto questo tace e quindi è lecito supporre che stesse solo avanzando una sua congettura. L'ipotesi che Iacchetto abbia rimaneggiato o accolto un rimaneggiamento di C XVII 79 è dunque

largamente più probabile rispetto a quella di un suo fortunoso ritrovamento di un minuscolo frammento autografo ariostesco.

4.

Le analisi precedenti confermano la sicura stratificazione dei riferimenti storici nel primo *Furioso*, con alcuni affondi in rapporto a fasi particolarmente problematiche per il ducato estense, per esempio nel 1509 e nel 1512, o viceversa di possibile requie, soprattutto nella seconda metà del 1515, quando lo sguardo si rivolge verso il giovane eroe Francesco I. Tuttavia, come si accennava, è impossibile definire esattamente l'intera gamma delle scritture o riscritture del testo, perché si deve necessariamente pensare, sulla base dei documenti in nostro possesso, non solo a numerosi e continui assestamenti ma anche a periodi di scarsa attività a causa delle troppe incombenze cortigiane.²⁵

Ma più che continuare su questa strada, prevalentemente documentaria, occorre in conclusione sottolineare che Ariosto prevede, nel primo *Furioso*, la costruzione di un mondo possibile che comprenda gli opportuni agganci storici, ma in luoghi letterariamente marcati. Non sarà quindi un caso che, dopo l'ampia digressione della genealogia estense in III 23-61 e dopo l'esaltazione specifica delle donne più famose della stirpe in XI 56-71, il primo riferimento sicuro a eventi estensi arrivi solo nell'esordio di XII 1-9, proprio a proposito della terribile battaglia di Ravenna: un riferimento collocato in un contesto narrativo adeguato, l'avvio dell'epica lotta fra Mori e Cristiani, che culminerà con le imprese di Rodomonte, alla fine di questo stesso canto. E ancora non a caso, sempre in questo contesto epico, viene introdotto all'inizio del canto seguente un altro riferimento, questa volta alla già citata battaglia della Polesella del 1509 (ott. 1-3), con un puntuale confronto fra la strategia vittoriosa di un buon condottiero (Ippolito) e il comportamento arrogante di uno cattivo (Rodomonte). Il *Furioso* si apre qui alla realtà effettuale non per una generica somiglianza, ma per la concreta differenza degli esiti, in questo caso

25. Su questi punti si veda Casadei specie pp. 61 ss. Per valutare le attività cortigiane e i ruoli effettivi svolti da Ariosto si deve poi riconsiderare attentamente, oltre all'epistolario (basti pensare alla sconsolata e autoironica lettera del 7 aprile 1513 a Benedetto Fantino, in Ariosto *Lettere* (Stella): 154 s.), ai documenti raccolti da Michele Catalano e spesso tenuti in scarsa considerazione: cf. per esempio Catalano 1930-1931: I 368 ss. sul periodo 1513-1514.

delle scelte militari (in altri, più largamente, politiche, come nell'esordio del canto A XXXV): questo implica una necessaria analisi da parte del lettore, che deve a sua volta valutare, in base alla sua esperienza, se quanto affermato conduce a una verità condivisibile, all'*utile* che si deve accompagnare al *dolce*.

Ricollegando le stratificazioni storiche alle scelte testuali, si può allora affermare che il primo *Furioso* vuole creare nel suo insieme un mondo possibile all'insegna della specularità fra la corte reale e quella rappresentata, in modo da proporre una continua interazione fra le vicende narrate, che comprendono pure eventi effettivamente accaduti, e la loro interpretazione da parte del pubblico previsto. Non si tratta di un procedimento utopico, bensì di uno stimolo a una presa di coscienza raziocinante, perché tutti dovrebbero possedere l'anello della ragione per scoprire gli inganni (*iuxta* VIII 1-2): se così è, la dolcezza del racconto non si risolve in un incantamento piacevole ma falso, e contribuisce invece a far comprendere utilmente la falsità diffusa. È insomma, il primo *Furioso*, un poema che ha per suoi limiti 'ideologici' la corte reale ricreata nel testo da un lato, e il mondo totalmente irreali e rovesciato, ma anche demistificatorio, della luna luciano-albertiana dall'altro: e in questo ampio spazio il lettore, mentre gode della infinita varietà delle vicende, deve muoversi in modo attivo e sempre attento ai dettagli rivelatori, ossia dentro *e insieme* fuori degli schemi, come appunto fa il narratore-autore.

Di fatto, la cornice costituita *in primis* dagli esordi, senza essere cogente, come nel caso del *Decameron*, fornisce un senso mirato alla fruizione dell'opera, irriducibile a un mero 'spasso'. Nel mondo del *Furioso* delineato sin dal 1516, il lettore deve confrontare il suo presente con le parabole dei personaggi, e quindi l'interazione diventa intrinseca all'opera: non rimane cioè evocata solo attraverso un appello circoscritto (come avviene in Dante) o un richiamo di tipo performativo (il boiardesco «Signori e cavallier che ve adunati...»), ma si configura come una necessaria cooperazione per tentare di comprendere meglio la costante instabilità (etica, amorosa, politica...) della vita vissuta. Non siamo però ancora arrivati alla teorizzazione dell'*opera aperta* perché non è il lettore che può *modificare* il testo. La sua cooperazione si colloca sul piano, 'tutto umano', della riflessione sui comportamenti etici che si lega alla passione per la varietà controllata, e naturalmente alla possibilità di una 'doppia lettura' all'insegna

dell'ironia; tuttavia deve partecipare inserendo anche la sua esperienza: ed è un esito di tipo ragionativo-morale.²⁶

La redazione del 1516 mette in scena la sua dinamica narrativa a partire dalla corte interna al testo, con al centro un narratore e il suo signore: essa viene di continuo confrontata con quella reale estense, sino a sfociare in un ironico cortocircuito vero-fittizio negli ultimi canti (A XXXVIII-XL). Questa condizione si perde nel terzo *Furioso*, dopo che si era già biograficamente incrinata tra il 1517 e il '20, quando comunque, al di là degli evidenti filtri letterari, nei testi ariosteschi viene a prevalere la denuncia dei rapporti di forza nei territori cortigiani. Questa fase non verrà mai del tutto superata, e da questo punto di vista si può senza dubbio ribadire che la dimensione ironica è quella che viene a mancare nelle aggiunte del 1532, a fronte di una sostanziale continuità di altri aspetti.

Da questa angolatura, l'ideologia del primo *Furioso* appare più compatta, tanto da manifestare un rapporto con la storia che poteva giungere al limite del paradosso (nel discorso di San Giovanni, già definito), ma comunque risultava consapevole e non solo difensivo o apotropaico. Ciò distanzia fortemente il poema dalle continuazioni boiardesche uscite entro il 1516 e anche oltre, al massimo disponibili all'esaltazione indiscriminata dei dedicatari; invece, la funzione attualizzante introdotta da Ariosto verrà colta a distanza di qualche anno da Folengo, non tanto nell'eterogeneo e carnevalesco *Baldus*, quanto nell'eretico ma complanare *Orlandino*, ascritto al 1525-1526.²⁷ In quest'ultimo la rilettura della tradizione non sfocia nella parodia, ma certo l'eredità boiardesca, ancora ben forte, viene affiancata da una libertà di ricomposizione da parte del narratore interno, che sin dall'inizio si atteggia a sistematore e interprete autonomo della vicenda più volte parzialmente raccontata, ossia la nascita e l'infanzia di Orlando. Le numerose licenze, ormai poste in evidenza dalla critica, non spostano l'equilibrio compositivo al punto da produrre uno straniamento radicale all'interno del genere: con ben maggior abilità, siamo comunque nei paraggi delle operazioni di forzatura-caricatura già

26. Cf. Ferretti 2012: specie 105-109, con ottime precisazioni sui caratteri dell'interpretazione etica dei comportamenti nel 1516 e nel 1532.

27. Si veda Folengo (Chiesa): specie x-xiv; ma cf. anche Desole-Ravaschietto 1995: 60-76. Inutile sottolineare la maggior presenza di una componente squisitamente satirica nelle varie opere folenghiane.

evidenti in testi come *La morte del Danese* di Cassio da Narni (1521). Ma che Folengo tenga ancora a realizzare un'opera che, come il primo *Furioso*, interagisca con il contesto culturale, lo dimostrano i puntuali rinvii a fatti recenti e fondamentali, come la battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525, cui si allude in *Orlandino*, II, 3-4, passo scritto forse a poche settimane dall'evento.

Di certo, il primo *Furioso* favoriva un uso del genere cavalleresco che permetteva quanto meno di manifestare l'interazione del narratore-autore, e quindi del suo accorto lettore, con la realtà in atto, creando un universo di secondo grado in cui però si rifrange la storia. In seguito le mediazioni diventeranno più forti, e il poema si dovrà aprire a una dimensione, quella italiana e imperiale, che non sarà più controllabile attraverso l'esame moralistico-ironico dei comportamenti individuali: da qui il ruolo sempre più decisivo e spiazzante della Fortuna, e la richiesta al lettore di accettare esiti non solo variabili ma anche bruscamente stravolti, come nelle vicende fittizie di Ruggiero e in quelle reali di Francesco I. Ma come l'ossequio verso il magistero bembiano non comportò l'accettazione di un classicismo antiquario, così le aggiunte non produssero effetti parodici o demistificanti: nel 1532 Ariosto non anticipò in alcun modo Aretino e il provocatorio abbozzo del suo *Orlandino* (1540), ma riformulò alcuni caratteri del suo mondo possibile perché risultasse ancora all'altezza dei tempi.

APPENDICE

Se la testimonianza di una versione anteriore alla stampa sembra molto problematica nel caso delle ottave esaminate sopra nel § 3.4, con altrettanta cautela si dovrà trattare il caso di uno strambotto che il musicista Bartolomeo Tromboncino, trovandosi alla corte di Ippolito tra il 1511 e il '12, avrebbe realizzato partendo questa volta da una versione della celebre stanza *Queste non son più lacrime che fuore* antecedente alla stampa del 1516 (dove compare come XXI 126).²⁸ Ma intanto la prima edizione dello strambotto risale al 1517 e una sua composizione anteriore al '16 risulta solo congetturale; inoltre, in questo caso lo stravolgimento dell'ottava è tale da far spostare il distico

28. Per tutti i dati, cf. ancora Dorigatti 2011: specie 25-27.

finale ai vv. 3-4, cosicché il testo per musica sarebbe il seguente (sulla base delle indicazioni di Dorigatti):

Queste non son più lachryme che fore
spargo per gli ochi con sì larga vena:
et se qualche si versa, trarà, insieme
con la doglia, la vita al'hore extreme.
Non suppliron le lachryme al dolore:
finîr, che a mezo era el dolor a pena.
Dal foco spinto, hor el vital humore
fugge per questa via che a gl'ochi mena.

Questa versione assume una sua plausibilità perché il compositore ha voluto separare i primi quattro versi, incentrati sul profluvio delle lacrime, dai secondi quattro, che prospettano anche la fuoriuscita del vitale umore. La modifica del v. 3, dove si legge «et se qualche [lacrima] si versa», al posto di «et è quel che si versa», attestato in A XXI126, 7 (e confermato da C XXIII 126, 7), è accettabile e necessaria nella versione dello strambotto, mentre diventa sintatticamente e logicamente insostenibile nella versione ricostruita: se il «qualche» comparisse al v. 7, non solo andrebbe legato alle lontane «lachryme» dei vv. 1 e 3, ma verrebbe distrutta la *climax* autenticamente ariostesca, che vuole indicare appunto l'insufficienza delle lacrime (terminate del tutto già al v. 6) per lo sfogo del dolore di Orlando. La versione di Tromboncino risulta insomma un riadattamento della stanza edita nel 1516, motivato da ragioni compositivo-esecutive.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *Lettere* (Stella) = Ludovico Ariosto, *Lettere*, a c. di Angelo Stella, in Id., *Tutte le opere*, vol. III. *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984.
- Ariosto *OF* (Debenedetti–Segre) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a c. di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'editio princeps del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Folengo (Chiesa) = Teofilo Folengo, *Orlandino*, a c. di Mario Chiesa, Padova, Antenore, 1991.

LETTERATURA SECONDARIA

- Acocella 2016 = Mariantonietta Acocella, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento*, Milano, Led, 2016.
- Ascoli 2011 = Albert Russel Ascoli, *Ariosto's "Fier Pastor": Form and History in «Orlando furioso»* (2001), poi aggiornato in Id., *A Local Habitation and a Name. Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham U.P., 2011: 205-242.
- Ascoli 2016 = Albert Russel Ascoli, voce *Proemi*, in Izzo 2016a: 341-365.
- Bacchelli 1958 = Riccardo Bacchelli, *La congiura di don Giulio d'Este* (1931), Milano, Mondadori, 1958.
- Borghi–Zappalà 1995 = Renato Borghi, Pietro Zappalà (a c. di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale, Cremona, 4-8 ottobre 1992, Lucca, LIM, 1995.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sparse su un poema molto commentato*, in Cristina Zampese (a c. di), *Lettori e interpreti del «Furioso»*, Atti della giornata di studio, Milano, 3 ottobre 2012, «Carte romanze» 1/2 (2013): 361-406.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.

- Campeggiani 2017 = Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017.
- Campagnolo 2001 = Stefano Campagnolo (a c. di), *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, Lucca, LIM, 2001.
- Casadei 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Casadei 2001 = Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso»* (1993), Bologna, il Mulino, 2001.
- Casadei 2016a = Alberto Casadei, voce *Storia*, in Izzo 2016a: 387-403.
- Casadei 2016b = Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.
- Curti 2016 = Elisa Curti, *Una cavalcata con Ariosto. L'«Equitatio» di Celio Calcagnini*, Ferrara, FerraraArte, 2016.
- Desole–Ravaschietto 1995 = Corinna Desole, Giuliana Ravaschietto, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali cantari cavallereschi italiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.
- Dorigatti 2009 = Marco Dorigatti, *La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto*, in Gianni Venturi, Francesca Cappelletti (a c. di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009: 31-54.
- Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 1-44.
- Dorigatti 2016a = Marco Dorigatti, *Ludovico Ariosto e il suo tempo: da Alfonso I a Carlo V*, in Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'«Orlando furioso» e le arti*, catalogo della mostra di Villa d'Este a Tivoli (15 giugno-30 ottobre 2016), Milano, Officina Libraria, 2016: 17-25.
- Dorigatti 2016b = Marco Dorigatti, *Ludovico Ariosto, il poema e la storia*, in Guido Beltramini, Adolfo Tura (a c. di), *«Orlando furioso» 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, catalogo della mostra di Palazzo dei Diamanti a Ferrara, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017, Ferrara, FerraraArte, 2016: 332-339.
- Durling 2017 = Robert M. Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale* (1966), Pisa, Pacini, 2017 (trad. di Ida Campeggiani).
- Fantappiè–Ricucci 2017 = Irene Fantappiè, Marina Ricucci (a c. di), *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e del Cinquecento*, Atti delle giornate di studio, Pisa, 5-6 ottobre 2017, in c. s.
- Menegatti 2014 = Marialucia Menegatti, *Cronistoria biografica di Alfonso I d'Este (1476-1534)*, in Vincenzo Farinella, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere:*

- da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, Officina Libraria, 2014: 725-928.
- Ferretti 2012 = Francesco Ferretti, *Menzogna e inganno nel «Furioso»*, «Versants» 69 (2012): 85-109.
- Ferroni 2008 = Giulio Ferroni, *Guerre in presa diretta nel primo «Furioso»*, in Alberto Roncaccia (a c. di), *«Pigliare la golpe e il liono». Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, Roma, Salerno, 2008: 249-261.
- Genovese 2017 = Gianluca Genovese, *Le vie del «Furioso»*, Napoli, Guida, 2017.
- Izzo 2016a = Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016.
- Izzo 2016b = Annalisa Izzo, voce *Racconti*, in Izzo 2016a: 367-386.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Looney 2016 = Dennis Looney, voce *Corte*, in Izzo 2016a: 41-60.
- Maldina 2016 = Nicolò Maldina, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Piperno 2012 = Franco Piperno, *Fonti musicali e scritture tassiane*, «GSLI» 129/3 (2012): 383-394.
- Rivoletti 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Rospoche 2015 = Massimo Rospoche, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio pubblico europeo*, Bologna, il Mulino, 2015.
- Rubello 2010 = Noemi Rubello, *Una solenne entrata? Leone X a Bologna nel dicembre del 1515*, «Schifanoia» 38-39 (2010): 261-270.
- Sangirardi 2016 = Giuseppe Sangirardi, voce *Armonia*, in Izzo 2016a: 21-39.
- Villoresi 2016 = Marco Villoresi, *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, Soc. Ed. Fiorentina, 2016.
- Zatti 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'«Orlando furioso»*, Bologna, il Mulino, 2016.

L'AMOROSA INCHIESTA DI ORLANDO NEL «FURIOSO» DEL 1516

Anna Maria Cabrini
Università degli Studi di Milano

Oggetto di questo mio intervento è un segmento di indubbia importanza del *Furioso* del 1516, edizione il cui statuto di opera in sé compiuta – e non solo tappa *in fieri* della scrittura ariostesca subordinata al percorso successivo del *Furioso* – è ormai una acquisizione critica consolidata; tanto più condivisa e verificabile da quando ne è stata resa modernamente fruibile un'esperienza di lettura integrale e non *per excerpta*: ne dobbiamo essere grati a Marco Dorigatti, per la sua nuova e importante edizione critica,¹ e ora anche a Tina Matarrese, per la recente e preziosa edizione commentata, nella quale ha condotto a termine il lavoro intrapreso con Marco Praloran.²

Non si può d'altra parte non osservare che la nostra lettura – di lettori moderni, intendo – è per forza di cose condizionata dalla consuetudine che tutti abbiamo, non con il primo, ma con l'ultimo *Furioso* e con l'amplessima messe di studi e interpretazioni critiche relative appunto soprattutto all'edizione del 1532. Questo ci porta, quasi inevitabilmente, a compiere di fatto – nella nostra operazione di lettura – un percorso a ritroso, che muove dall'ultima edizione alla prima; ma se per così dire razionalizziamo questo procedimento si potrà vedere

1. Ariosto *OF* (Dorigatti). Per una sintesi dei giudizi critici, a partire dalla seconda metà del Novecento, sulla *princeps* cf. l'Introduzione del curatore: XXIX-XXXI e McLaughlin 2008: 159-161.

2. Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran). Le citazioni, dove non diversamente specificato, sono tratte da questa edizione, che indico d'ora in poi nelle note, secondo la consuetudine, con la sigla A, riportando in numeri romani i canti e in numeri arabi ottave, versi e pagine. Le citazioni della terza e definitiva edizione del 1532 (indicata con la sigla C) sono riportate, con le stesse modalità, da Ariosto *OF* (Bigi). I corsivi sono miei. Non riporto invece le varianti dell'edizione del 1521, siglata B, limitandomi a farne riferimento in nota in due casi specifici.

che proprio tramite il confronto, una volta spostata la focalizzazione sul testo del 1516 e sgombrato il campo da quanto non c'era o aveva connotazioni diverse, sarà possibile coglierne e misurarne più compiutamente senso e portata.

Per meglio mettere a fuoco la questione richiamo, in termini riassuntivi, la struttura dei canti IX - inizio XII del *Furioso* del 1532. Con l'ottava 8 del c. IX, dopo che ci è annunciato il tempo in cui Orlando «entrò ne l'amorosa inchiesta»,³ inizia la prima e capitale giunta, quella di Olimpia, espressione di nuovi apporti sia tematici, stilistici e tonali sia rappresentativi e strutturali, nella maggiore complessità e nei diversi rapporti che si creano nell'intreccio.⁴ Di questi ultimi mi limito qui a ricordare la duplicazione del conflitto con l'orca; ma con incisiva variazione tanto nelle modalità quanto nell'esito del nuovo episodio che ha come protagonista Orlando e vittima sacrificale, salvata *in extremis*, Olimpia: episodio che sottolinea con ulteriore intensità drammatica la straordinaria, sovrumana forza e la potenzialità eroica del paladino, aspetti già messi in luce fin dall'inizio della giunta, ai quali qui si accompagna (a differenza del comportamento di Ruggiero con Angelica, dopo il precedente salvataggio di quest'ultima dall'orca) la pudicizia in rapporto ad Olimpia. Con questa vicenda e le relative conseguenze la giunta si avvia verso la conclusione e riprende centralità l'amorosa inchiesta, e la frenetica ricerca, cui sono dedicate le nuove, ironiche ottave proemiali del canto XII, che conducono poi Orlando nell'incantato palazzo di Atlante.

A differenza delle altre tre giunte (e prescindendo naturalmente da ottave di raccordo o di inizio canto) quella di Olimpia non costituisce una sola campata narrativa, ma si compone di due sezioni, la prima delle quali a sua volta divisa in due parti (la prima parte in cui Orlando è il principale fondamento dell'azione nel c. IX, dall'ottava 8 alla fine; la seconda parte che riguarda l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno nel c. X, dall'inizio all'ottava 34); mentre la seconda sezione che riporta nuovamente la focalizzazione su Orlando procede dalla metà dell'ottava 21 del c. XI, fino poi a raccordarsi alla fine dello stesso canto e poi nel

3. C IX 7, v. 6: 302; cf. A IX 7, v. 6: 245 «si pose Orlando in l'amorosa inchesta».

4. Cf. in particolare Segre 1966: 31-33; 40-41; Delcorno Branca 1973: 96-103; Dalla Palma 1984: 56-63, 156-167; Santoro 1989: 275-310; Praloran 1999: 26-31; tra i più recenti studi: Baldassarri 2016: 274-293; Albonico 2016: 295-314 (cf. *ibi*, n. 1, per un'ampia e ulteriore rassegna di riferimenti bibliografici: 295-296); Segre 2016: 315-325.

c. XII con quanto conduce all'entrata nel palazzo di Atlante. Tra queste due sezioni è interposta, intersecando la traiettoria narrativa riguardante Orlando, quella parte del racconto già dell'edizione 1516 relativo a Ruggiero: a partire dal cammino sul sabbione infuocato nell'isola di Alcina da attraversare prima di giungere a Logistilla, con tutto quanto segue, fino alla liberazione di Angelica dall'orca, al tentativo fallito di approfittarsi di lei, che fugge e trova temporaneo riparo in quella che potremmo definire un'oasi pastorale. Poi, dopo essersi rimesso in cammino, Ruggiero dolente e appiedato si imbatte nello scontro tra un gigante e un cavaliere, nelle apparenti spoglie di Bradamante; vedendola vinta e trascinata via dal gigante si mette all'inseguimento e così è lasciato nella prima metà dell'ottava 21 del c. XI. A questo punto riprende la seconda sezione della giunta di Olimpia.

Mentre già molto si è scritto sui caratteri peculiari della giunta, e sullo spessore eroico che nelle gesta del personaggio di Orlando fa emergere – con un effetto chiaroscurale – la potenzialità drammatica del suo sviamento, nella contrapposizione alla vanità dell'amorosa inchiesta e al venir meno dei suoi doveri, e già ci si è soffermati anche sulla ulteriore complessità del classicismo ariostesco e sulle connotazioni che con questa giunta l'opera viene ad assumere,⁵ non altrettanta attenzione mi sembra sia stata data all'incidenza sull'assetto originario della narrazione di quello che potremmo definire il montaggio operato tramite le due sezioni di cui si compone la giunta e la modificata disposizione delle parti:⁶ e le conseguenze strutturali ed espressive sono tutt'altro che secondarie.

Se si sposta infatti la focalizzazione sul *Furioso* del 1516 e se ne opera una lettura continuata, ci si rende conto che non solo l'amorosa inchiesta di Orlando appare all'inizio in un'altra luce, ma che questo ne condiziona l'immagine anche negli sviluppi successivi. Inoltre dalla partenza di Orlando da Parigi all'arrivo di Ruggiero nel palazzo di

5. Cf. *supra* n.4. Tra gli studi più recenti su Ariosto e gli autori classici, in relazione alla giunta e alle modalità e al significato del riuso di Ovidio nel confronto tra i due combattimenti – di Ruggiero e di Orlando – con l'orca, cf. Ruggiero 2008: 43-62.

6. L'intervento di maggior rilievo relativo all'analisi di questa parte dell'ultimo *Furioso* anche in rapporto alle due edizioni antecedenti si deve a Delcorno Branca 2000: 379-399, a cui si rimanda in particolare per le considerazioni riguardanti le differenti modalità nella trattazione e nel rapporto dei diversi tempi narrativi: 381ss. Il punto di vista prevalente è comunque rivolto all'edizione del '32.

Atlante la diversa configurazione – dell’assetto strutturale, della messa a confronto dell’agire di Orlando e di Ruggiero, della percezione e diffrazione della temporalità interna, del gioco combinato di parallelismi e asimmetrie – conferisce alla narrazione un altro andamento e una connotazione diversa, e tutt’altro che poco suggestiva.

In primo luogo tutta la prima fase dell’amorosa inchiesta di Orlando viene posta sotto l’insegna dell’illusione ingannevole e porta ad ulteriore evidenza e sviluppo quella «dialettica tra “vero” e “falso”», reale e finto che presiede all’invenzione ariostesca e che aveva dichiaratamente contrassegnato, come già rilevato da Marisa Meneghetti,⁷ l’intero canto precedente, l’ottavo, la cui parte finale aveva costituito il preludio del moto finalmente conferito ad Orlando, quando – dopo lunga sospensione nell’orizzonte di attesa del lettore – il paladino entra nell’azione del *Furioso*, per così dire chiamato in scena dal lamento del narratore per la crudele sorte della bellissima Angelica «legata al nudo scoglio» dell’isola del Pianto, come offerta sacrificale alla terribile orca.⁸

Osservo tra l’altro che l’apparente contiguità sul piano temporale – non chiaramente definita («intanto», poi «un giorno») –, in cui in relazione a tale evento si potrebbe essere indotti a porre – subito dopo l’evocazione della condizione di Parigi – la tormentosa notte del sogno di Orlando,⁹ dilata la distanza spaziale tra quest’ultimo e Angelica a

7. Meneghetti 2016: 257-270 (la definizione citata *ibi*: 261).

8. Cf. A VIII 66-68: 230: «Chi narrerà l’angoscie e’ pianti e’ gridi, / l’alta querela, che nel ciel penètra? / Maraveglia ho che non s’apriro i lidi, / quando fu posta in su la fredda pietra, / dove in catena, priva di sussidi, / attendea morte abominosa e tetra. / Io nol dirò, che sì il dolor mi move, / che mi sforza voltar le rime altrove, // e trovar versi non tanto lugùbri, / sin che ’l mio spirto stanco se riabbia / che né leon né i squalidi colubri, / né l’orba tigre accesa in maggior rabbia, / né ciò che da l’Atlante ai liti rubri / venenoso erra per la calda sabbia, / si potria imaginar senza cordoglio / Angelica legata al nudo scoglio. // Oh se l’avesse il suo Orlando saputo, / ch’era per ritrovarla ito a Parigi; / o li dua ch’ingannò quel vecchio astuto / col messo, che venia da i luoghi stigil / fra mille morti, per donarle aiuto / cercato arian l’angelici vestigi / ma che farian, se ben n’avesson spia, / poi che distanti son di tanta via?»

9. A VIII 69: 231: «Parigi intanto avea l’assedio intorno / dal famoso figliuol del Re Troiano; / e venne a tanta estremitade un giorno, / che n’andò quasi al suo nemico in mano: / e se non che li voti il ciel placorno, / che dilagò di pioggia oscura il piano, / cadea quel dì per l’africana lancia / el santo Imperio e il gran nome di Francia»; 71, *ibid.*: «La notte Orlando in le noiose piume / del veloce pensier fa parte assai. / Or quinci or quindi il volta, ora l’assume / tutto in un luoco, e non l’afferma

figura simbolica della sfasatura di piani tra il pericolo di vita in cui era appena stata mostrata la “reale” Angelica e l'immaginato rischio imminente della perdita del «bel fiore» della donna amata da cui è ossessionato Orlando nel moto continuo del suo pensiero,¹⁰ e nella proiezione onirica: perdita falsa, se in relazione agli accadimenti già narrati, ma potenzialmente vera, come mostrato (poco prima della cattura di Angelica poi esposta all'orca) dal fallito tentativo di violenza del vecchio eremita incantatore, sanzionato dal narratore con la grottesca rappresentazione della sua impotenza.¹¹ A loro volta le fallaci immagini del sogno rendono Orlando totalmente succube della propria immaginazione:

Parea ad Orlando, s'una verde riva
d'odoriferi fior, tutta dipinta,
mirare il bello avorio, e la nativa
purpura, ch'avea Amor di sua man tinta,
e le due chiare stelle, onde notriva
l'anima già gran tempo in laccio avinta:
io parlo de' begli occhi, e del bel volto

mai: / qual d'acqua chiara il tremolante lume, / dal sol percossa o da' notturni rai, / per l'ampi tetti va con lungo salto / or a destra or sinistra, or basso or alto» (la replicazione anaforica, che insiste su «or» è così modificata in C VIII 71, v. 8: 293 «a destra et a sinistra, e basso et alto»); 72, vv. 1-4: 232: «La donna sua, che gli ritorna a mente, / anzi che mai non era indi partita, / gli raccende nel core, e fa più ardente / la fiamma che nel dì pareva sopita».

10. A VIII 77-78: 233: «Dove, speranza mia, dove ora sei? / vai tu soletta forse ancora errando? / o pur t'hanno trovata i lupi rei / senza la guardia del tuo fido Orlando? / e *il fior* ch'in ciel potea porme fra i dèi, / *el fior* ch'io m'iva intatto riserbando / per non turbarti (ohimè!) l'animo casto / ohimè! per forza aranno colto e guasto. // Oh infelice! oh misero! che chero / se non morir, se *'l mio bel fior* colto hanno? / O sommo Idio, più presto ch'el sia vero, / famme patir ogn'altro grave danno. / Se gli è vero, io son morto, io mi dispero / me stesso uccido, all'inferno mi danno.» / Così, piangendo forte e sospirando, / seco dicea l'addolorato Orlando». L'ottava 78 è la più contrassegnata da varianti formali in C, anche in parole rima (ma già in B).

11. È un procedimento ricorrente, nei confronti dei tentativi di fare violenza ad Angelica, con le diverse sfumature connesse alle circostanze: di aperto ludibrio nel passo sopra indicato; di divertito umorismo invece nel precedente caso del rozzo Sacripante nel c. I – costretto a “differire” il «dar l'assalto» ad Angelica (I 59, v. 2: 27) dall'increpitoso disarcionamento («Angelica presente al duro caso», I 65, v. 8: 29) e ancor più dalla notizia che il valoroso guerriero che l'aveva atterrato era in realtà una donna, Bradamante – ; di ironica indulgenza nel successivo episodio di Ruggiero, tra la conclusione del c. IX e l'inizio del c. X (su cui ritornerò in seguito).

che gli hanno il cor di mezo il petto tolto.

Sentia il maggior piacer, la maggior festa
che sentir possa alcun felice amante.
Ma ecco intanto uscir una tempesta
che struggea i fiori, et abbattea le piante:
non se ne suol veder simile a questa,
quando giostra aquilone, austro, e levante.
Parea che per trovar qualche coperto
andasse errando in van per lo deserto.

Intanto l'infelice (e non sa come)
perde la donna sua, per l'aer fosco;
onde di qua e di là del suo bel nome
fa risonare ogni campagna e bosco.
E mentre dice indarno: "Misero me!"¹²
chi ha cangiata mia dolcezza in tòsco"?
ode la donna sua, che gli dimanda,
piangendo, aiuto, e se gli raccomanda.

Onde par ch'esca il grido, va veloce,
e quindi e quindi s'affatica assai.
Oh quanto è il suo dolor aspro et atroce,
che non può rivedere i dolci rail!
Ecco che altronde ode da un'altra voce:
"Non sperar più gioirne in terra mai!"
A questo orribil grido risvegliasse
e tutto pien di lacrime trovasse.

Senza pensar che sian l'imagin false
quando per tema o per disio si sogna,
de la donzella per modo gli calse,
che stimò giunta a danno od a vergogna,
che fulminando fuor del letto salse.
[...]¹³

12. L'esclamazione in rima composta non è priva di una sfumatura dantesca (*Inf.* XXVIII, v. 123; in comune la prima rima, «come»), che contribuisce alla drammatizzazione dello stato d'animo di Orlando, rivelandone al tempo stesso – nel contrasto di situazioni – gli eccessi e l'inconsistenza.

13. A VIII 80-84: 234-235. Sul sogno di Orlando, per un ampio e variegato ventaglio di suggestioni e riferimenti riguardo al complesso tessuto intertestuale che lo compone, cf. Beer 1987 e, in particolare – con diversa interpretazione e prospettiva, che muove in primo luogo dal confronto con il Boiardo – Longhi 1990: 15-39. In relazione al motivo del rovesciamento dalla gioia al lutto cf. la nota a Ariosto *OF* (Bigi) VIII 80: 295, in cui è richiamato il sogno che prefigura la morte di Simonetta nel

Segue immediatamente la messa in atto della decisione di lasciare Parigi e il campo di Carlo, per andare alla ricerca di Angelica.

È proprio l'intensità della dimensione illusoria e ingannevole che domina Orlando a segnare il maggiore distacco da quella ripresa boiardesca, che il primo pubblico privilegiato dell'opera, la corte ferrarese, avrebbe ben potuto riconoscere, datine i tratti allusivi, come una sorta di *replay* – certo di altro registro e tono – della prima uscita di Orlando da Parigi nell'*Orlando innamorato* (I, II, 22-28),¹⁴ ivi però a seguito di più concreti timori dato che il paladino aveva saputo da Astolfo che Rinaldo si era avviato sulle tracce di Angelica.

Le componenti del sogno introducono tratti che il lettore accorto sarà chiamato ad evocare e ricomporre nel seguito dell'amorosa inchiesta fino all'acme della distruzione da parte di Orlando del luogo idillico degli amori di Angelica e Medoro, con il materializzarsi di quanto nel sogno è metaforica rappresentazione.¹⁵

secondo libro delle *Stanze* di Poliziano (II, 33, vv. 5-8 e 34, vv. 1-2); a questo anche aggiungerei, – naturalmente mutato ciò che è da mutare – più di una suggestione della canzone delle visioni, la 323 del *Canzoniere* petrarchesco.

14. Cf. la nota a Ariosto *OF* (Bigi) VIII 71: 293 e Longhi 1990, 17-18. Al riferimento petrarchesco, rilevato dai commentatori, relativo all'ultimo verso del sonetto 250 (con la significativa sostituzione di «gioirne» a «di vedermi»), aggiungerei anche l'*incipit* di 251: «O misera et horribil visionel!», Petrarca, *Canzoniere* (Santagata): 1010.

15. In una duplice chiave: l'irreparabile perdita del «bel fiore» di Angelica – nell'accordo per altro tra i due amanti – e la «tempesta» che si abbatte sul luogo idillico nella forma dell'ira distruttiva di Orlando. In particolare, in relazione a quest'ultimo aspetto, cf. i rimandi (citati da C, dunque dal c. XXIII, 100ss.) in Longhi 1990: 28-31 («il sogno prefigura nel suo enigmatico linguaggio la follia di Orlando», *ibi*: 28) e Zatti 2003: 36, che sottolinea ulteriormente l'ambiguità del sogno («Ariosto dunque costruisce un sogno della categoria dei sogni profetici, ma gioca sulla possibilità di equivoco dell'interprete». Quello che Orlando «ha effettivamente, seppur inconsapevolmente, previsto è la sua propria follia e mette in moto la sua inchiesta perché essa possa compiersi secondo un principio di ironia tragica»). Con tutto ciò più che «profetico» definirei prodromico il sogno di Orlando, come sintomo della gravità della sua patologia amorosa, tale che non avrebbe potuto che condurlo sulla strada della conclamata e furiosa follia. Inoltre il sogno si manifesta nel pieno della notte, tanto che Orlando per repentina decisione «da meza notte tacito si parte» (A VIII 86, 1: 236). L'atmosfera notturna fa da *pendant* al «paramento nero» (A VIII 85, 5: 235) e domina poi l'inizio del canto successivo. Per il motivo del colore nero e, con esso, del trasgressivo e grave cambio dell'insegna con quella di un nemico ucciso cf. Meneghetti

Ma l'eco di tale sogno nella struttura della narrazione del 1516 torna in primo luogo a manifestarsi a distanza ravvicinata nella parte iniziale del c. IX, del quale solo le prime sette ottave rimarranno poi nella stessa collocazione nell'edizione del 1532, dal momento che come già ricordato, dall'ottava 8 comincia la prima sezione della giunta di Olimpia (mentre le tre seguenti ottave saranno poi – con una parziale modifica – spostate al termine del canto XI, con altro effetto).

Nel c. IX lo sviamento amoroso che a seguito dell'irrazionale prestar fede alle «*imagin false*» del sogno dà il moto ad Orlando, segna, con il venir meno del paladino alla dovuta «*fé*» a Carlo, un radicale rovesciamento rispetto alla sua precedente condizione, per uno scopo che la chiusa della prima ottava rende nel 1516 più scandito e incisivo, una sorta di preannuncio di quello che san Giovanni dirà poi ad Astolfo prima di salire sulla luna:

Già savio e pieno fu d'ogni rispetto,
e de la santa Chiesa difensore:
or né Carlo né sé né cura Cristo,
per far d'una pagana un breve acquisto.¹⁶

Il moto centrifugo che allontana da Parigi Orlando, nel primo tratto seguito quasi analiticamente nel tempo e nello spazio, subito precipita entro una sola ottava, la 6, in una spasmodica ricerca in tutta la Francia, e nell'ottava 7 in una rapida condensazione del tempo incessantemente dedicato tra l'inizio, proclamato in modi fintamente solenni, de «*l'amorosa inchesta*» e la successiva primavera:

Tra il fin d'ottobre, e il capo di novembre,
ne la stagion che la frondosa vesta

2016: 267-268. Sulla «successione lamento-sogno-partenza all'interno di uno stesso quadro notturno» cf. anche Boillet 2003: 21-24.

16. A IX 1, vv. 4-8: 243. Nei versi corrispondenti di C: 300 («Già savio, e pieno fu d'ogni rispetto: / e de la Santa Chiesa difensore: / or per un vano Amor poco del zio: / e di sé poco: e men cura di Dio») si attua certo una ricerca di bilanciamento e maggiore simmetria, ma viene meno appunto il ritmo più martellante (cf. le allitterazioni in «c» e la sequenza in omoteleuto dei monosillabi) e il riferimento più specifico alla «*pagana*» (che ricorre poi nel discorso di san Giovanni: A XXXI 64, vv. 1-5: 1064 «il vostro Orlando al suo signore ha reso / de tanti benefici iniquo merto; / che quanto più doveva esser difeso / il popul suo da lui, più l'ha deserto; / e tanto s'è d'una pagana acceso / [...]»).

vede levarsi e discoprir le membre
trepida pianta insin che nuda resta,
e van li augelli a strette schiere insembre,
si pose Orlando in l'amorosa inchesta;¹⁷
né tutto il verno appresso lasciò quella,
né la lasciò ne la stagion novella.¹⁸

«In questo mezo», si apre nel *Furioso* del 1516 un vuoto narrativo, nell'impossibilità del narratore di dare conto di cose degne che pure Orlando avrebbe ben potuto compiere, ma senza testimonianza: certo un ricorso da parte di Ariosto a *topoi* tradizionali della narrativa canterina e cavalleresca, ma anche un contrappunto funzionale nell'ironia a quanto subito dopo si vede quanto alle «mirabil prove» che «d'Orlando usciron [...] / coi vaghi fiori e con l'erbette nove»:

In questo mezo ben puoté far cose
che fōran degne da tenerne conto;
ma fur sin a quel tempo sì nascose
che non è colpa mia s'or non le conto:
perché Orlando a far l'opre virtuose,
più che narrarle poi, sempre era pronto;
né mai fu alcun de li suoi fatti espresso,
se non quando ebbe i testimoni apresso.

Quella invernata trappassò sì cheto,
che di lui non si seppe cosa vera:
ma poi che 'l sol ne l'animal discreto
che portò Friso, illuminò la sfera,
e Zefiro tornò suave e lieto
a rimenar la dolce primavera;
d'Orlando usciron le mirabil prove
coi vaghi fiori e con l'erbette nove.¹⁹

17. A proposito della variante di C: 302 («Orlando entrò ne l'amorosa inchiesta») «non riducibile a pure esigenze linguistiche» cf. Delcorno Branca 2016: 129: «l'espressione è infatti quella tecnica, formulare, per segnare l'inizio dell'impresa», *ibid.*).

18. A IX 7: 244-245.

19. A IX, 8-9: 245. Ben diverso significato assume, con la riscrittura dei versi iniziali di ciascuna delle due (C XI 81, vv. 1-2: 388 «Credo che 'l resto di quel verno cose / facesse degne di tenerne conto»; 82 v. 1: *ibid* «Passò il resto del verno così cheto») e il nuovo montaggio nel testo, la ricollocazione in C delle due ottave (come poi di quella che segue) in chiusura del c. XI, dopo il salvataggio di Olimpia e dunque dopo le eroiche imprese narrate nella giunta. Per un'analisi intertestuale e

In breve giro di ottave infatti l'amorosa inchiesta porta Orlando al moto vano e labirintico nell'incantato palazzo che solo poi molto oltre, all'ottava 25 del canto successivo, scopriremo essere opera di Atlante.

Orlando ricade nuovamente vittima delle «immagin false» come se prendessero vita dal sogno del c. VIII, ma per così dire oggettivate e con le sembianze della realtà sensibile. Riprende dunque ad essere operante sia nella dinamica narrativa sia nelle modalità rappresentative lo scambio tra vero e falso, tra reale e apparente, di cui è certo qui artefice ma non creatore il mago, che opera come moltiplicatore e cassa di risonanza della condizione psichica del personaggio che ne è vittima. Fin dall'inizio dell'ottava 10, la distanza ravvicinata con il sogno del canto precedente consente al lettore di coglierne l'immediata sintonia (al contrario di quanto avviene nella diversa e più sottile operazione, di richiamo per così dire all'indietro, compiuta dalla collocazione che lo stesso passo assume nel *Furioso* del 1532). Il «lungo grido» che attira l'attenzione di Orlando non ne è che la prima spia, ma i segnali via via si moltiplicano, mediante una strategia che innerva l'intera sequenza anche sul piano formale:²⁰

Di piano in monte, e di campagna in lido.
 pien di travaglio e di dolor ne già,
 quando all'intrar d'un bosco, un lungo grido,
 un alto duol l'orecchie gli ferìa.
 Spinge il cavallo e piglia il brando fido,
 e donde vène il suon, ratto s'invia:²¹
 non molto va, che sopra un gran destriero
 trottar si vede inanzi un cavalliero,

che porta in braccio e su l'arcion dinante
 per forza una mestissima donzella.
 Piange ella e se dibatte, e fa sembante
 di gran dolore; e di soccorso appella

interpretativa, nella diversa struttura della narrazione, dell'ottava 7 del c. IX e delle due sopra citate, in A e in C cf. Delcorno Branca 2000: 389-395.

20. A IX 10-22: 245-249. Evidenzio con il corsivo i termini più significativi per un confronto con A VIII 80-84; oltre ai passi che si segnaleranno nelle successive note, va naturalmente tenuta presente l'intera sequenza (qui già citata a pp. 163-164).

21. A VIII 83: 235, «*Onde par ch'esca il grido, va veloce*».

il valoroso principe d'Anglante;²²
che come mira alla giovane bella
gli pare esser colei che molti giorni
avea cercato in van per quei contorni.²³

Non dico ch'ella fusse, ma pare²⁴
Angelica gentil ch'egli tanto ama.
Egli, che la sua donna e la sua dea²⁵
vede portar sì dolorosa e grama,
spinto da l'ira, e da la furia rea,
con voce orrenda ²⁶ il cavallier richiama;
richiama il cavalliero et lo minaccia,
e Brigliadoro a tutta briglia caccia.²⁷

Le singole tessere (già a partire dall'agitazione di Orlando nel letto)²⁸ sono riprese con richiami, corrispondenze o studiate variazioni e dislocate e ricomposte entro il quadro della rappresentazione falsificata e allucinatoria del palazzo incantato in cui Orlando entra “fulminando”: lo stesso verbo che aveva contrassegnato lo slancio fuori dal letto, al risveglio angoscioso dal sogno. Al tempo circoscritto e concluso di quest'ultimo corrisponde, ora, un'apertura temporale indeterminata, potenzialmente infinita, regolata a sua volta – in opposizione al «non

22. A VIII 82, v. 8: 235, «ode la donna sua, *che gli dimanda, / piangendo, aiuto*, e se gli raccomanda».

23. Cf. C XII, 5, vv. 7-8: 390 «gli par colei, per cui la notte e il giorno / cercato Francia avea dentro e d'intorno». Oltre che la diversa resa ritmica e musicale, creata dalla doppia dittologia nella coppia finale dell'ottava, è da rilevare, in un'ottica contrastiva, la ripresa del sintagma dantesco che contrassegna il ben diverso desiderio del *viator* di «cercar», relativo alla «divina foresta spessa e viva» («Vago già di cercar dentro e dintorno», Dante, *Purgatorio* [Chiavacci Leonardi], XXVIII 1: 827). Per un'analisi specifica su C XII cf. Sberlati 1992: 379-404.

24. Da rilevare, qui come altrove, anche l'intervento ambiguo e ironico dell'io narrante. Il verbo “parere” contrassegna, come già nel sogno, le «immagin false». Sulla «serie ternaria» del verbo che riprende quella analoga del sogno cf. Longhi 1990: 23.

25. La stessa espressione già era stata usata a proposito di Sacripante, nel momento dell'improvvisa comparsa di Angelica, nel c. I, 54, v. 2 (A: 25 «alla sua donna, alla sua diva corse»).

26. Ripresa con cambio del soggetto a cui la voce appartiene: l'«orrenda voce» di Orlando corrisponde all'«orribil voce» che egli ascolta in sogno; come poi al richiamo nella selva il lamento femminile.

27. L'effetto del moto «a tutta briglia» è anche di una improvvisa accelerazione e accensione di ira di Orlando rispetto all'invernata che, secondo la precedente ottava 9: 245, Orlando «trapassò sì cheto».

28. Cf. *supra* n. 9.

sperar» imposto dall'«orribil grido» del sogno – dal reiterarsi, nella «passione» e «fatica molta», dell'«alta speranza» di ritrovare e riavere Angelica.

Non resta quel fellow, né gli risponde,
all'alta preda, al gran guadagno intento;
e sì ratto ne va per quelle fronde,
che saria tardi a seguirlo il vento.
L'un fugge, e l'altro caccia, e in le profonde
selve risuona il femminil lamento.²⁹
Correndo, usciron in un gran prato; e quello
avea nel mezzo un grande e ricco ostello.

[...]
Orlando, come è dentro, gli occhi aggira,
né più il guerrier, né la donzella mira.

Subito smonta, e fulminando passa
dove più adentro il bel tetto s'alloggia:
di qua e di là gir e tornar non lassa³⁰
che rivede ogni camera e ogni loggia.
[...]

E mentre or quinci or quindi invano il passo
movea pien di travaglio e di pensieri,
[...]³¹

Mentre circonda la casa silvestra,
tenendo pur a terra il viso chino

29. A VIII 82, vv. 3-4: 235, «*onde di qua e di là del suo bel nome / fa risonare ogni campagna e bosco*». I versi 5-6 dell'ottava 13 sopra citata sono così modificati in C XII 7: 391, intensificando ulteriormente la già presente allitterazione di matrice virgiliana (*Aen.* VII 515: «*silvae insonuere profundae*»): «L'un fugge, e l'altro caccia; e le profonde / selve s'odon sonar d'alto lamento». Anche la sostituzione di «alto» a «femminil» dal punto di vista sia ritmico sia formale aumenta indubbiamente la suggestione, prolungando e al tempo stesso rendendo più intenso e indeterminato il suono. Si perde invece l'effetto d'eco del sogno.

30. Cf. la diversa formulazione stilistica e ritmico-sintattica in C XII 9, v. 3: 392 «corre di qua, corre di là, né lassa / [...]».

31. Per il volgersi continuo di Orlando in contrarie direzioni (ne riporto sopra solo alcune citazioni), cf. VIII 71, v. 3 «or quinci or quindi»; v. 8 «or a destra or sinistra, or basso or alto»; 82, v. 3 «di qua e di là»; 83, v. 2 «e quinci e quindi». In relazione alla circolarità del moto, che nel palazzo di Atlante diviene ossessivo e continuamente ripetuto, cf. Zatti 2016: 327-340 (sul canto XII in C).

per veder s'orma appare, o da man destra
o da sinistra, di nuovo camino,
si sente richiamar da una finestra
e leva gli occhi; e quel parlar divino
gli pare udir, e par che miri il viso
che l'ha, da quel che fu, tanto diviso.

Pargli Angelica udir, che supplicando
e piangendo gli dica: "Aita, aita!
la mia virginità ti raccomando"³²
più che l'anima mia, più che la vita.
Dunque in presenza del mio caro Orlando
da questo ladro mi serà rapita?
Più presto di tua man dammi la morte,
che venir lasci a sì infelice sorte."

Queste parole un'altra e un'altra volta
tornar Orlando fan per ogni stanza,
con passione, e con fatica molta,
ma temperata pur d'alta speranza.
Talor si ferma, e chetamente ascolta
la voce che di Angelica ha sembianza
(e s'egli è da una parte, suona altronde)
che chiegga aiuto; e non sa trovar donde.³³

Lo svolgimento della narrazione induce alla riflessione sul significato illusorio e universale della figurazione ma lascia in sospeso il lettore che non sa chi sia «l'invisibil signor di quel palagio»; mentre il tempo dei

32. A VIII 82, vv. 8-9: 235, «*ode la donna sua, che gli dimanda, / piangendo, aiuto, e se gli raccomanda*». Mentre nel sogno Orlando «ode», qui l'effetto è più sfuggente e l'apparenza più avvolgente: «pargli udir».

33. A VIII 83: 235, «*Onde par ch'esca il grido, va veloce, / e quindi e quindi s'affatica assai. / Oh quanto è il suo dolor aspro et atroce, / che non può rivedere i dolci rai! / Ecco che altronde ode da un'altra voce / [...]*». La figura che ha le sembianze e la voce di Angelica è qui sottratta tramite il gioco di assenza in prossimità e presenza in lontananza; il circuito della finzione è continuamente alimentato dallo stesso Orlando, dall'alternarsi nel suo animo di timore-dolore e speranza. Al contrario del sogno, che aveva creato un crescendo di angoscia, fino all'acme dell'orribil grido, a sancire la fine di ogni speranza, il richiamo della voce rinnova qui continuamente l'aspettativa. Non c'è in A, come invece poi in C, l'immediata contiguità della sequenza del vano aggirarsi di Ruggiero, suggellata dalla rivelatrice dittologia «brama e disia»; mentre è dominante il riferimento al «furto», a ciò che il «ladro» ha rubato e vuole sottrarre, su cui si concentra interamente Orlando.

«molti a questo inganno presi» è qui più determinato: «che già stati vi son più di tre mesi».³⁴

Anche l'apparizione-sparizione della figura che ha le sembianze di Angelica si colloca nell'edizione del 1516 in un contesto differente: il lettore intende che non si tratta dell'Angelica "reale", ma non ha più saputo nulla di lei, dopo averla lasciata legata al duro scoglio dell'isola del Pianto: diversamente da quanto già si saprà nel *Furioso* del 1532, non è ancora avvenuta la sua liberazione da parte di Ruggiero: avvenuta o raccontata? Teniamo per il momento in sospeso questo interrogativo, insieme con Orlando che il narratore lascia all'ottava 22, perso nel vano e faticoso moto, fermo solo quando è all'ascolto della «voce che di Angelica ha sembianza / (e s'egli è da una parte, suona altronde), / che chiegga aiuto; e non sa trovar donde».

Il lettore, che, dopo lunga attesa, nella parte finale del c. VIII aveva finalmente trovato il personaggio che dà il titolo all'opera, dopo poco più di 20 ottave nel c. IX se lo vede di nuovo sottratto dal narratore che passa a raccontare di Ruggiero: è qui infatti che si innesta quell'ampia arcata narrativa che nel *Furioso* del '32 avrebbe invece intersecato la prima sezione della giunta di Olimpia, interponendosi tra questa – nel drammatico momento del lamento di Olimpia abbandonata – e la seconda sezione.

L'impatto nel *Furioso* del 1516 è non poco diverso: il passaggio a Ruggiero, che nella dichiarazione del proemio è l'altro eroe protagonista, il «ceppo vecchio» degli Estensi, avviene nel momento in cui Orlando è in una situazione di stallo, da cui è incapace di uscire, prigioniero di un moto inconcludente; al contrario Ruggiero è in cammino sul sabbione infuocato e sta cercando faticosamente di allontanarsi dalla parte dell'isola che Alcina, maestra di magie e seduzioni ingannevoli, ha usurpato, per raggiungere Logistilla. È l'ultima tappa dell'ampia allegoria che presiede, insieme con altri aspetti e tematiche, al cammino di formazione del giovane eroe: ancora tutt'altro che compiutamente acquisito, però, come gli sviluppi stessi di questa arcata narrativa avrebbero mostrato. Al contrario di quanto accade per Orlando, unicamente volto alla sua ossessione amorosa, ampia articolazione, varietà e movimento – anche nel lungo volo di ritorno sull'ippogrifo – caratterizzano questo percorso che non

34. A IX 18, v. 8: 248; C XII 12, vv. 7-8: 393: «e vi son molti, a questo inganno presi, / stati le settimane intiere e i mesi».

possiamo qui seguire partitamente, ma che ha tra gli obbiettivi quello di riportarci, con moto circolare ma entro una struttura a chiasmo, alla bellissima Angelica che Ruggiero vede dall'alto nuda «legata al nudo sasso» nell'isola del Pianto, dove – dice il narratore – «vi fu legata pur quella matina», mentre la terribile orca si stava avvicinando per divorarla.

L'immagine è dunque colta appena qualche momento dopo rispetto al lamento con cui il narratore, nel canto VIII, aveva chiamato in scena Orlando. Il riferimento temporale è spiazzante perché il lettore si trova all'improvviso in un tempo che aveva percepito come anteriore: su questo punto già si era soffermato Praloran in relazione all'edizione 1532,³⁵ ma in quella del 1516 l'effetto è ancora più sconcertante perché investe per intero l'asse della temporalità relativo all'amorosa inchiesta di Orlando, dalla decisione di uscire da Parigi fino alla cattura e permanenza nell'incantato palazzo nel quale – nella percezione del lettore – sta continuando ad aggirarsi vanamente. Già un certo grado non indifferente di incertezza poteva essere sollecitato dalla sfasatura temporale tra la situazione in cui era stata lasciata Angelica e il tempo lungo dell'amorosa inchiesta di Orlando (dall'avanzato autunno a primavera), che non poteva certo coincidere con la breve durata di esposizione di Angelica all'orca: ma è solo ora che il lettore si ritrova a fare tanto esplicitamente i conti con questo evento e a chiedersi che cosa sia avvenuto prima e che cosa dopo, con un'incidenza tutt'altro che secondaria anche sul significato di quanto si era già letto.

Ed il lettore rimane ad avviluparsi come Orlando in un labirinto da cui non sa bene come uscire: effetto tanto più potenziato nel 1516, perché nel *Furioso* del 1532 se non altro sappiamo che Orlando entra nel palazzo di Atlante dopo aver ucciso l'orca a cui era stata esposta Olimpia, dunque dopo che Angelica era stata liberata da Ruggiero. Al quale soltanto spetta nel 1516, nella figurazione della lotta con l'orca come novello Perseo, l'appannaggio di una magistrale rappresentazione del moderno classicismo ariostesco. Ma l'eroe giovinetto, vittorioso sul mostro grazie anche allo scudo fatato, non sa resistere all'impulso dei sensi di fronte alla bellissima Angelica nuda: si ripresenta dunque quella situazione di pericolo tanto paventata dall'ossessivo pensiero di Orlando; ma, al contrario che nel sogno del c.VIII e delle false grida di aiuto della fantasmatica Angelica nel bosco e poi nel palazzo incantato

35. Praloran 1999: 28.

che tengono avvinto al luogo Orlando, l'Angelica "reale" sa benissimo cavarsela da sola, mettendosi in bocca l'anello fatato e lasciando Ruggiero con un palmo di naso, sanzionato dal narratore – come è suo costume, secondo quanto già accennato – tramite una comica rappresentazione, prima dei lacci e laccioli dell'armatura che impacciano Ruggiero, al termine del c. IX, e poi all'inizio del X, dopo le ottave proemiali, con il vano brancolare alla ricerca della donna svanita alla sua vista. E Ruggiero è per di più appiedato perché anche l'ippogrifo se n'è volato via. È a questo punto che si annuncia quella che poi diventerà la svolta nella figurazione dell'inchiesta relativa ad Angelica, come risulta dall'ottava 12 – al termine delle tre ottave e mezzo che sono a lei dedicate entro un breve intermezzo pastorale, prima che il narratore torni a Ruggiero –: «allora allora se le fece inante/un pensier di tornarsene in Levante».

Sarà infatti Angelica, capovolgendo i termini dell'«inchiesta», a decidere di prendere l'iniziativa e andare a cercare chi tra i suoi spasimanti potesse esserle di valido aiuto per tornare al suo regno in Oriente.

In questo caso il "lancio" della narrazione non è a grande distanza perché Angelica ritorna in scena all'ottava 27 di questo stesso canto, nel palazzo incantato, dopo che il narratore vi ha condotto anche Ruggiero: direttamente dato che il personaggio nel *Furioso* del 1516 non è lasciato in sospeso, come nel '32, con l'inserimento della seconda sezione della giunta di Olimpia, al punto cruciale del racconto di inseguimento nel bosco del gigante che ha rapito quella che lui crede Bradamante, nel momento in cui arriva nel gran prato.³⁶ La prospettiva – sull'asse del confronto tra i due personaggi – è dunque non poco diversa: nel *Furioso* del 1532 infatti Ruggiero era stato poco prima mostrato in un momento di scacco e di difficoltà dovuto alla sua debolezza proprio quando l'innesto della seconda sezione della giunta evidenzierà ad alto grado la straordinaria dimensione epica di Orlando.³⁷

36. C XI 21: 370 «Così correndo l'uno, e seguitando / l'altro, per un sentiero ombroso e fosco, / che sempre si venia più dilatando, / in un gran prato uscir fuor di quel bosco. / Non più di questo; ch'io ritorno a Orlando, / che'l fulgur che portò già il re Cimosco, / avea gittato in mar nel maggior fondo, / acciò mai più non si trovasse al mondo».

37. La situazione è dunque a parti invertite rispetto ad A, in cui alla condizione di stallo che imprigiona Orlando subentrano il moto e la riacquistata libertà da Alcina di Ruggiero, al quale solo spetta l'impresa dell'orca. Con l'arrivo al palazzo di Atlante si

Nel *Furioso* del 1516 dal gran prato Ruggiero arriva subito al palazzo in cui vanamente già si stava aggirando Orlando:

Così correndo l'uno, e seguitando
l'altro, per un sentier ombroso e fosco,
che sempre si venia più dilatando,
in un gran prato uscir fuor di quel bosco
verso un palazzo, quel proprio ove Orlando
dianzi arrivò, se ben lo riconosco.
Dentro alla porta il gran gigante passa;
dopo arriva Ruggier, né seguir lassa³⁸

L'avverbio «dianzi» segnala che il tempo di Orlando nel palazzo incantato, nel quale era stato lasciato all'ottava 22 del c. IX, non aveva avuto la lunga durata che il lettore avrebbe potuto supporre e crea dunque un'ulteriore impressione di straniamento.

L'effetto delle due entrate prima di Orlando e poi di Ruggiero è asimmetrico e differito: il lettore è sollecitato a tornare indietro con la memoria e a ristabilire quei parallelismi e quelle iterazioni che le due sequenze in successione nel c. XII del 1532 avrebbero composto invece in un racconto continuato e ad alta densità simbolica.

Per quanto gli ingredienti per così dire siano gli stessi, gli esiti, nella ripresa a distanza che riguarda nel *Furioso* del '16 il solo Ruggiero, sono differenti anche nel rapporto di ritmo e di durata: le cinque ottave con le quali si giunge e poi si entra nuovamente nel palazzo incantato (X, 22-26) corrispondono, non senza significative varianti, alle rispettive del 1532, ma non facendo parte dell'immediato seguito della sequenza relativa ad Orlando e dunque non procedendo da quest'ultima sono poste in una diversa prospettiva: la prima ottava è in continuum con l'inseguimento già in atto del gigante che porta via con sé colei che Ruggiero crede Bradamante, mentre le quattro successive – le sole relative al luogo incantato in questo canto – sono dedicate al palazzo: le

riannodano le fila del percorso di Ruggiero con quello di Orlando, entrambi in preda all'inganno e all'errore che ora li accomuna.

38. A X 21: 285. Invece, dopo l'ottava 16 (che corrisponde a A IX 22), in C XII 17: 370 il raccordo è così operato, facendo perno sul quarto verso dell'ottava: «Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando / dissi che per sentiero ombroso e fosco / il gigante e la donna seguitando, / in un gran prato uscito era del bosco; / io dico ch'arrivò qui dove Orlando / dianzi arrivò, se' l loco riconosco. / Dentro la porta il gran gigante passa: / Ruggier gli è appresso, e di seguir non lassa»

prime due al vano aggiramento di Ruggiero e alla proiezione che sulla stessa apparizione fantasmatica ciascuno – lo stesso Ruggiero e gli altri cavalieri lì attirati – fa della cosa “che più ciascun per sé brama e disia”; le ultime due, con un rapporto quindi di identico peso, svelano l’incanto e l’incantatore, cioè Atlante, che tenta per la terza volta di sottrarre il pupillo alla morte predestinata: con ciò chiudendo la sequenza dedicata a Ruggiero, iniziata dall’ottava 13, e richiamando in modo più mirato il lettore al meccanismo romanzesco della dilazione.

Il ritorno ad Angelica, che in entrambe le edizioni immediatamente segue, si pone a sua volta a diversa distanza: ravvicinata nella prima, nella quale Angelica era stata lasciata dopo l’ottava 12 di questo stesso c. X, lontana nella terza, distanziata non solo da un intero canto (dall’ottava 12 del c. XI alla 23 del c. XII), ma soprattutto dall’introduzione della seconda parte della giunta di Olimpia.

Se con il ritorno di Angelica si conferma nel *Furioso* del 1532 la struttura dell’edizione del 1516, le implicazioni in quest’ultima relative alle differenze fin qui rilevate non cessano di riverberarsi anche nel seguito, ponendo un’ipoteca sull’immagine di Orlando e della sua vana ricerca fino all’esplosione della follia.

E tanto più ironico e paradossale risulta che alle false immagini che fin da Parigi avevano esclusivamente dominato la mente di Orlando ponga per breve termine fine, ma per errore, la “vera” Angelica che entrata nel palazzo immune agli incanti per virtù dell’anello, nell’intento di manifestarsi a Sacripante per servirsene come scorta per il suo disegno di recarsi in Levante, viene vista e subito inseguita anche da Orlando e Ferraù, per sparire poi nuovamente appena fattili allontanare dal palazzo:

donde lor sparve subito dagli occhi,
e li lasciò come insensati e sciocchi.³⁹

Così accomunato nello scorno al “mentitor, brutto marano”,⁴⁰ senza neppure la ventura di rivederla a breve fuggevolmente come quest’ultimo, Orlando perde nuovamente Angelica: la prima volta in cui

39. A X 38, vv. 7-8.: 289.

40. A X, 49, v. 2: 292.

la vede nel *Furioso* è anche l'ultima, prima di incontrarla nuovamente da pazzo senza riconoscerla.⁴¹

41. In due momenti: A XVII (C XIX) 42 e A XXVII (C XXIX) 58-66. La variante più significativa è in A XXVII 61, 5-8: 938 «d'averla amata e riverita molto / avea in memoria ancora; ma condotto / dal gran furor, la caccia in la maniera / che si farebbe una selvaggia fiera»; mentre cf. – sulla falsariga già di B XXVII 61, con qualche ulteriore affinamento formale – C XXIX 61: 976: «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». Oltre a dare «più chiaramente un'immagine animalesca di Orlando» secondo quanto giustamente osserva Matarrese nella nota *ad locum*, C rende più conseguente ed estremo tanto lo sconvolgimento della mente di Orlando quanto la sua immediata azione. In A invece l'Ariosto aveva potenziato il riverbero del «delicato volto» di cui Orlando era divenuto subito «giotto» appena l'aveva visto (vv. 3-4 della stessa ottava) attribuendone una persistenza ancora nella memoria, ma subito travolta dal «gran furor». Detto sintagma diviene superfluo in B e C, in cui il significato è sussunto dallo stato mentale, rilevato dalla dittologia («ogni ricordo era in lui guasto e rotto») e dal fulmineo passaggio, in asindeto, all'animalesco correr dietro.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *OF* (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Ariosto *OF* (Matarrese–Praloran) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a c. di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Boiardo (Canova) = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a c. di Andrea Canova, Milano, Rizzoli, 2011.
- Dante, *Purgatorio* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albonico 2016 = Simone Albonico, *Canto X*, in *Lettura dell'Orlando Furioso*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 295-314.
- Baldassarri 2016 = Guido Baldassarri, *Canto IX*, in *Lettura dell'Orlando Furioso*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 274-293.
- Beer 1987 = Marina Beer, *Il sogno di Orlando* in Ead., *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987: 35-81.
- Boillet 2003 = Danielle Boillet, *A proposito del sogno di Orlando nell'«Orlando Furioso»*, in *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a c. di Silvia Volterrani; con introduzione di Lina Bolzoni, Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003, 21-29.
- Dalla Palma 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.
- Delcorno Branca 1973 = Daniela Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- Delcorno Branca 2000 = Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, «Lettere italiane» 52 (2000): 379-399.

- Delcorno Branca 2016 = Daniela Delcorno Branca, voce *Inchiesta*, in Annalisa Izzo (a c. di), *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, Roma, Carocci, 2016: 129-152.
- Longhi 1990 = Silvia Longhi, *Orlando insonniato*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- McLaughlin 2000 = Martin McLaughlin, *L'ambigua freschezza dell'«Orlando furioso» del 1516*, «Italianistica» 37 (2008): 159-166.
- Meneghetti 2016 = Maria Luisa Meneghetti, *Canto VIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 256-271.
- Praloran 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.
- Ruggiero 2008 = Raffaele Ruggiero, «*Ne bis in idem*». Ariosto legge Ovidio “due volte”, «Italianistica» 37 (2008): 43-62.
- Santoro 1989 = Mario Santoro, *Un'«addizione» esemplare del terzo «Furioso»: la storia di Olimpia* in Id., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989: 275-310.
- Sberlati 1992 = Francesco Sberlati, *Retorica e sintassi nel XII del «Furioso»*, «Lingua e stile» 27(1992): 379-404.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Storia interna dell'«Orlando furioso»* in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966: 29-41.
- Segre 2016 = Cesare Segre, *Canto XI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: 315-325.
- Zatti 2003 = Sergio Zatti, “*I levi sogni erranti*”. *L'epica moderna fra profezia politica ed evasione romanzesca*, in *La metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a c. di Silvia Volterrani; con introduzione di Lina Bolzoni, Sergio Zatti, Firenze, Le Monnier, 2003: 30-40.

UN COMPAGNO DI VIAGGIO
DEL PRIMO «FURIOSO».
ALCUNE OSSERVAZIONI SUL «RUGINO»
DI PIERFRANCESCO DE' CONTI

Eleonora Stoppino
University of Illinois

Il bel convegno milanese organizzato da Cristina Zampese, dedicato alla fortuna del poema ariostesco del 1516,¹ è stato occasione gradita per esplorare quegli anni febbrili e produttivi di circolazione comune di testi oscuri e sommersi e testi che, per vie dirette (*Furioso*) o più tortuose (*Inamoramento de Orlando*) assurgeranno invece al livello di classici. Una delle linee guida in questo percorso è la dialettica fra novità e conservatorismo della *princeps* ariostesca, visibile solo se immergiamo il testo nel suo contesto più immediato. Si conferma in tal senso molto produttiva una linea di ricerca che affianchi, all'analisi letteraria, lo studio dei dati culturali della produzione, circolazione e ricezione dei testi, dalla corte alla tipografia.²

1. *Di donne e cavalier. Intorno al primo «Furioso»*, Milano, 25-26 ottobre 2016.

2. Su questa linea i lavori fondamentali di Antonia Tissoni Benvenuti, tra cui si ricordino almeno Tissoni Benvenuti 1987; Tissoni Benvenuti 1992; Tissoni Benvenuti 1996; Tissoni Benvenuti 1998; Tissoni Benvenuti 2008. Cf. anche il lavoro pionieristico di Beer 1987, Harris 1988-1991. Su vari fronti, il lavoro di Cristina Montagnani, Valentina Gritti, Marco Villoresi, Andrea Canova, Marco Dorigatti e Anna Montanari ha tracciato percorsi che collegano la storia del libro e la storia letteraria in modo estremamente produttivo: Montagnani 2004; Villoresi 2005; Canova 2008 e Canova 2016; Dorigatti 2011; Montanari 1993; Montanari 1995 e Montanari 2007. Nuove ricerche sulla materia cavalleresca in Italia hanno sottolineato ancora una volta l'importanza di questa materia. Si vedano in particolare gli studi di Giovanni Palumbo, Franca Strologo, Annalisa Perrotta e Luca Degl'Innocenti: Palumbo 2013; Strologo 2014; Perrotta 2007; Degl'Innocenti 2016. I lavori di Anna Carocci sulle continuazioni dell'*Inamoramento de Orlando* continuano e innovano questa tradizione: Carocci 2015a e Carocci 2015b.

Mi occuperò in questo contributo di alcuni aspetti della primissima ricezione della *princeps* dell'*Orlando furioso* attraverso un «compagno di viaggio» della *princeps* stessa, quel *Rugino* di Pierfrancesco de' Conti che, probabilmente pubblicato negli stessi anni o nello stesso anno, può essere letto come controcanto del poema ariostesco. Tale indagine, forzosamente preliminare, confluirà in seguito in uno studio più completo del *Rugino* e dei suoi contesti.

Per inquadrare il *Rugino* nell'ambito della ricezione del primo *Furioso*, mi limiterò solo ad alcuni cenni al paratesto del '16, per metterne in luce elementi di continuità e discontinuità rispetto alla tradizione. Il paratesto si presenta, se non fosse per la silografia *pro bono malum*, simile a quello del *Mambriano* del 1509, anch'esso stampato da Mazocco, sia pure con carattere diverso.³ La differenza più straordinaria rispetto al volume di Francesco Cieco, oltre alla silografia recante il motto *pro bono malum*, è data dal privilegio, che indica chiaramente la direzione autoriale impressa da Ariosto alle vicende del poema cavalleresco, e meriterebbe uno studio a parte come esempio di protezione del diritto d'autore da parte dell'autore stesso.

Il *Furioso* del 1516 è un volume il cui autore, come è noto, si trova a gestire e cercare di piegare a proprio vantaggio le logiche del mercato editoriale, ed è certamente refrattario agli assemblaggi tipografici che caratterizzeranno la produzione cavalleresca del Cinquecento.⁴ Ciononostante, i documenti attestanti la circolazione del volume stesso aprono interessanti spazi di lavoro sugli assemblaggi a cui il testo può essere stato soggetto nella sua prima circolazione. Un esempio molto chiaro del destino del volume che uscì dalla tipografia Mazocco il 22 aprile 1516 ci è dato da una lettera di Ippolito Calandra a Federico Gonzaga, che si trovava a Lione nel maggio 1516. Calandra, che in una missiva dei primi di maggio aveva stimato il *Furioso* «più bello» dell'*Inamoramento*, alla fine del mese parla di un «assemblaggio» di «libri di battaglia», che egli sta facendo approntare per il primogenito di Francesco:

3. Sul *Mambriano*, cf. Everson 1983 e Everson 2011.

4. Sugli assemblaggi e le strategie pubblicitarie in tipografia, si pensi all'esempio dell'*Ancroia*, su cui Montanari 1993. Sul tentativo di Ariosto di controllare il più possibile il destino del suo poema in tipografia, cf. Catalano 1930-1931 e Bologna 1998: 58-84.

Io credo che la Sig.ria Vostra inanti di habia hauto alcuni libri de la stampa del Paganino et uno *Orlando Furioso* di mess. Luduico [sic] Ariosto, ma non era ancora ligato quei altri libri di bataglia che me mandò a domandare la Sig.ria Vostra, ma presto serane ligatti et per il primo meso che agada, io li mandarò alla S. V. Quali libri sono questi, zovè lo *Inamoramento di Orlando* et lo *Inamoramento di Re Carlo* et *Morgante maggiore*. Io ho tolto questi perché me pare a mi che siano li più belli che li sonno et credo che piacerano alla Sig. ria V. ra.⁵

Si impongono alcune riflessioni su questa lettera: innanzitutto è rivolta al figlio sedicenne di Francesco e Isabella, ostaggio del re di Francia; la funzione dell'invio sembra essere quella di intrattenimento di un giovane membro della famiglia in un momento di ozi forzati. Possiamo poi osservare che non è il *Furioso* stesso a essere «ligato» con gli altri «libri di battaglia», ma Calandra fa qui riferimento a due invii successivi. Al tempo stesso, non sembra richiedere un grande sforzo immaginativo l'ipotesi che Calandra stia presentando due invii collegati dal genere, includendo quindi il *Furioso* nella stessa categoria dell'opera di Boiardo, dell'*Inamoramento di Carlo* e del *Morgante*. A ulteriore conferma di questo si osservi che nella lettera precedente, datata 7 maggio, Calandra promette al Gonzaga, in riferimento agli appena usciti volumi del *Furioso*, «come lui li faccia vedere, io ne comprerò uno et il farò legare et il mandarò alla S. V.».⁶ Si può dunque legittimamente supporre che il *Furioso* sarebbe potuto essere allegato agli altri e, soprattutto, che tali «assemblaggi» di testi cavallereschi fossero comuni, e che combinassero precisamente i testi che la tradizione successiva ha drasticamente separato, testi autoriali come *Furioso* e *Inamoramento de Orlando*, e testi felicemente perduti nell'abisso dell'anonimato, come l'*Inamoramento de Carlo Magno*. Tra gli altri esempi che possiamo citare sono le note di pagamento del *Zornale di Uscita* del cardinale Ippolito nel 1517:

«A Lucha fiorentino adì 12 dicto (maggio) L. una m. per comprare uno *Inamoramento de Orlando* composto per m. Ludovico Ariosto per el S. nostro Ill. mo.», oppure: «A messer Lorenzo libraro soldi octo m. per haver legato il albe uno *inamoramento de Orlando Furioso*», nonché un registro di Guardaroba del 1517, in cui si dice che il Libraio Sigismondo Mazzocco acquista

5. I. Calandra, *Lettera a Federico Gonzaga del 28 maggio 1516* (documento n. 276), in *Catalano 1930-1931: II* 159-60. Il documento è ripreso da *Bologna 1998: 67*.

6. *Catalano 1930-1931: II* 158.

«uno *orlando furioso* in albe, coperto de corona sfoghezato; un *Orlando* del conte Math Maria legato in alve coperto di corona morello; uno *Morgante maggiore*.»⁷ In questi documenti riconosciamo testimonianze di un momento fluido nella titolazione, in cui l'identità d'autore è ancora *in fieri*, in cui la materia letteraria e le avventure cavalleresche che la compongono hanno la meglio su titoli rigidamente fissati. Chi lavora sugli incunaboli cavallereschi ben sa, a questo proposito, che la stabilità del titolo è fatto relativo e la menzione dell'autore assai rara.

Le strategie editoriali sono d'altra parte in netto contrasto con quelle dei lettori come Ippolito Calandra e Federico Gonzaga, e seguono in questi anni il successo del poema boiardo. Come è noto, le edizioni delle continuazioni dell'*Innamoramento* si susseguono senza sosta: Gottardo da Ponte a Milano nel 1507 pubblica *El fine de tutti gli libri de lo innamoramento de Orlando del conte Matteo Maria Boiardo conte de Scandiano. Cosa nova*, che contiene il quarto libro con cui Nicolò degli Agostini continua l'opera boiardesca; il quinto libro uscirà poi nel 1514; al quarto libro dell'Agostini fa seguito anche il quinto di Raffaele Valciéco da Verona. Sequenzialmente, il quinto libro di Valciéco è continuato dal testo su cui ci concentriamo in questo contributo: *El Sexto libro del innamoramento Dorlando nel qual si tratta le mirabil prodece che fece il giouene Rugino figliolo di Rugier de Risa e di Bradamante sorella di Rinaldo da monte albano Intitulato Orlando Furibundo*, pubblicato a Milano da Nicolò da Gorgonzola nel 1518.⁸ Notiamo qui un eclatante collegamento con il *Furioso* del '16, una prova notevole del suo successo istantaneo e della sua influenza. Influenza che, si consideri, sembra limitarsi, però in modo significativo, al titolo. L'edizione veneziana che segue nel 1525 non include il titolo «Orlando Furibondo», anzi fa leva su principi commerciali diversi: *Il sesto Libro delo Innamoramento di Orlando done si narra del figliol di Rugiero et Bradamante eccelse proue, et di tutti li palladini, di Marfisa, Scardaffo, et de Aquilante, asprissime battaglie, bagordi, torniamenti, et amorse historie, fabule, et incanti*. L'elemento di interesse che l'edizione veneziana cerca di proporre è dunque la varietà della *fabula*, e

7. *Ibid.*, pp. 173-4; il registro è citato in Bertoni 1903: 312.

8. Sulle continuazioni, cf. Carrara 1959: 243-276; Bruscaagli 1980: 87-126; Harris 1987: 35-100 e Harris 1988-1991; Casadei 1997; Villaresi 2005: 345-383; nonché Carocci 2015a e Carocci 2015b. Sul *Rugino*, oltre agli studi citati, si veda anche, in particolare, Nuovo 2003: 54.

non un collegamento con il testo ariostesco coevo. Secondo Neil Harris, l'edizione veneziana del 1525 si rifà a una *princeps* perugina perduta, stampata presso Bianchino dal Leone, che conteneva una silografia originale di Eustachio Celebrino riutilizzata sia nell'edizione veneziana del '25 sia sul frontespizio della *Dragha d'Orlando* di Francesco Tromba, stampata a Perugia da Bianchino del Leone sempre nel 1525.⁹ La questione della datazione della *princeps* del *Rugino* (1516 o 1518) non è sostanziale rispetto alle interazioni con il *Furioso*, in quanto, come sostiene Harris, la «vicinanza di date garantisce l'autonomia tra le due opere».¹⁰ Carocci ha sostenuto in modo molto convincente che la circolazione dei testi di formazione precipuamente tipografica, più strettamente legati all'ambiente delle tipografie- librerie, di produzione rapida e talvolta affrettata, differisce in modo sostanziale dalla circolazione dei testi di formazione cortigiana come il *Furioso*, la cui circolazione orale e locale corrisponde con un lungo periodo di gestazione testuale.¹¹ Rimane però il dato cruciale che, in tipografia, il *Rugino* del '18 venga affiliato al *Furioso* grazie al titolo. In quanto testo più vicino alla *princeps* del *Furioso*, il *Rugino* merita debita considerazione, come anche meritano considerazione le relazioni del testo con le altre continuazioni dell'*Inamoramento*.¹² Vale comunque la pena di considerare, alla luce delle osservazioni fatte sugli assemblaggi ricettivi del primo *Furioso*, che esiste una differenza sostanziale fra gli assemblaggi dei lettori (che combinano *Morgante*, *Inamoramenti*, di Carlo e di Orlando, e *Furioso*) e assemblaggi delle tipografie e degli autori, che combinano testi in modo seriale e compilatorio. Il diverso carattere di questi assemblaggi non corrisponde affatto alle distinzioni operate fino ad anni recentissimi dalla storia della critica. Un testo fondamentale per la letteratura cavalleresca quale l'*Inamoramento di Carlo Magno* è stato solo in parte riconosciuto come parte di un canone quasi interamente perduto per la critica otto-novecentesca.¹³

9. Cf. Harris 1987: 80-83.

10. *Ibid.*: 80.

11. Carocci 2015a: 23-26.

12. Si veda anche l'ipotesi di filiazione proposta da Angela Matilde Capodivacca nel caso della continuazione di Nicolò degli Agostini (Capodivacca 2012: 67-85). L'ipotesi è stata discussa e confutata, sulla base di importanti dati di storia materiale del libro, da Carocci 2015a.

13. Cf. Stoppino 2011: 51-57.

Esistono, dunque, punti di contatto fra il Furioso e il *Rugino*? Per rispondere a questa domanda bisogna premettere che, dato lo stato della tradizione, cui si accennava, non possiamo ipotizzare una conoscenza da parte di Pierfrancesco de' Conti del testo del *Furioso* o viceversa. L'analisi del *Rugino*, del resto, conferma l'assenza di filiazioni. Possiamo però studiare elementi di interesse comune, di comune sviluppo di un genere prima della sua dissoluzione, se vogliamo, per via di fama.¹⁴ Il *Rugino* è un poema in ottave composto da 16 canti di misura diseguale, più brevi nella prima metà e più lunghi nella seconda, con canti che raggiungono o superano le cento ottave solo in tre casi (canti X, XIV, XVI). De' Conti promette, alla fine del testo, un secondo libro «challegrera dognuno il cuore». La logica sequenziale (o, per dir meglio in questo caso, la retorica sequenziale) si presenta in contraddizione con la retorica teleologica con cui ha inizio il poema, e che lo accomuna agli altri continuatori di Boiardo. L'idea di portare a termine, e di portare a termine l'opera del conte di Scandiano, è l'elemento centrale dell'esordio del poema:

Benchel conte sonnio non son colui
 chogni poeta supero nel dire
 ne altri mai dira come costui,
 Mattemaria hom degno alo ver dire
 et perche sempre suo buon seruo fui
 tal opra incominciata vo finire
 et se mia rima non e si perfetta
 lhara per sua bonta tra laltre accetta.

Il *topos* della continuazione, volta alla conclusione, si lega qui a due elementi: la nobiltà che accomuna scrittore e continuatore («benché conte son io») e l'umiltà del continuatore indegno («non son colui»). Ariosto, naturalmente e in modo famoso, non cita Boiardo. Dalle lettere, sue e di altri, sappiamo che il carattere modulare del genere non gli è ignoto o estraneo;¹⁵ tuttavia, l'elemento di novità, il fatto che Ariosto non solo taccia sul predecessore ma anzi trasferisca il *topos* teleologico su di sé («che mi basti a finir quanto ho promesso») ha conseguenze imponenti sulla formazione di una logica autoriale.

14. Sulla fama del *Furioso*, cf. Javitch 1999 e Rozsnyói 2001.

15. Cf. Bologna 1998: 55-60.

Nel *Rugino*, con coincidenza interessante, il *topos* del piccolo ingegno che tenta di far «alte prove» si collega alla parola chiave «matto»:

Io non mi penso senza penne in cielo
volar chio so non mi verebe fatto:
nel debil corpo di porporeo velo
coprir ne adobare in alchun atto
perche chi pensa dun minimo zelo
farne alte proue resta come un matto.
Chi vuole alloro equiperar lottone
sol poi chiarirse essendo al paragone

La parola chiave «matto», in tutte le edizioni del *Furioso*, si trova in rima con «fatto» - «che per amor venne in furore e matto» nella seconda ottava del poema.

La trama del *Rugino* lascia spazio a vari episodi magici, oltre alla consueta combinazione di tornei e sfide: dopo la morte di Rugiero, a Montalbano nasce, tra grandi feste, il figlio Rugino. Dopo quindici anni, in Sericana il figlio di Gradasso, Leopardo, bandisce una giostra per ottenere un cavallo e un esercito per vendicarsi di Re Carlo per la promessa non mantenuta di dare al padre Durindana e Baiardo; bandisce anche una giostra per dar marito alla bellissima sorella, Elidonia. Rugino vince una giostra bandita da Carlo e viene investito cavaliere. La fata Argentina si innamora di Rugino e manda il demonio Draginazzo, in forma di cervo, per catturarlo; Rugino promette di essere fedele a Argentina e parte anch'egli per il torneo, ma prima trova il mago Balahaam, discepolo di Atalante, da cui riceve la spada Balisarda e il cavallo Frontino. Il mago gli dà anche una pozione che gli faccia dimenticare Argentina. Nel frattempo Rinaldo, in cerca di Rugino, difende la bella Turbina da quattro giganti, e se ne innamora; essa però torna dal suo amante Troilo. Rugino vince la giostra, ma Gano rivela la sua identità ai pagani, e Rugino e Elidonia si danno alla fuga e salvano Orlando dal castello di Diana. Leopardo per vendicarsi attacca l'impero di Carlo Magno, e i paladini lo difendono. Con una tregua tra i due eserciti il libro si chiude.

Nella seconda parte di questo contributo analizzerò alcuni elementi testuali del *Rugino*, alcuni incidentali ma suggestivi, altri più indicativi della direzione del genere tra Boiardo e Ariosto e oltre. De' Conti fa un discreto uso di lessico canterino: «fiorito ziglio», «matutina stella»,

«cavaliere adorno», «baron franco», «alto e soprano», «prodo e cortese», e così via; adotta varie formule del cantare identificate da Maria Cristina Cabani, come vedremo anche in seguito;¹⁶ d'altro canto, egli adotta sintagmi che possono ricordare il sintagma principe del *Furioso* «di qua di là di su di giù» nella sua versione «per dritto e traverso», tentativo di riprodurre un certo andamento labirintico, particolarmente nelle selve e nei luoghi magici, che si moltiplicano nel poema.

Notiamo poi un certo sviluppo proemiale, che riprende e in vario modo sviluppa la persona autoriale del proemio al poema:

Son come quel che comincia un disegno
edificando rena et calce manca
e rompelì per quello ogni disegno
così mia mente è affannata e stanca.
però un pocho posar mi convegno
perfin che l'alma torna ardita e francha
che trattar mi convien di molte cose
quale ad odirle sia maravigliose.

II 1

Oppure:

Alla mia nova et poco vsata naue
mi convien rassetar la vela el remo
et aspettar che vento sia suave
che non è tropo in ordin perho temo
di non pericolar nellonde praue
così possando acconciar la potremo
di quel che gli bisogna et dogni cosa
accioche lei sia men periculosa.

Mha chi la conciara che poco è pratico
el suo nochier et non sa far tal arte
perche eleuato in loco aspro et saluatico
et non sa metter lancor nele sarte
mha per non dimostrar esser lunatico
ritornaro alla mia lassata parte
che si ben mi ricordo hebbi allassare
quando Carlo al palazzo hauia tornare.

III 1,2

oppure:

16. Cabani 1988.

Or chi volesse el tutto ricontare
prosa non basterebbe o dire in rima
arremirarli solo hauria che fare
non che podesse de tutti stima
piacciaue ogniun dandarui arripossare.
et quel che tornara de gli altri prima
haura piu dolce et piu lizadro core
et sara vero servitor damore

seguito immediatamente dall'accoglienza dell'ascoltatore prediletto:

Chor siate el ben venuto et ben trouato
ben hai tu dimostrato aperto el core
che sei degli altri assai piu riscaldato.
Se io sapesse el tuo secreto amore
a lei thaurebbe assai raccomandato
et detto questo el piu vero amatore
che si ritrovi e la piu chiare fede:
piacciave dunque dar quel che ti chiede.

IV 1-2

De' Conti mostra una certa tendenza alla ripresa in apertura di canto più che al congedo; spesso il proemio occupa più di un'ottava e elabora l'ottava d'esordio.

In consonanza con questi proemi, sono presenti inserzioni della voce narrante, come «Io vedo el mar già tutto pien di velle/ e relucer per tutto larmatura» (III 41, 1-2); e, sempre nel descrivere lo stesso episodio: «Io ho sparita la mente e la vista/ per gran turba chio vedo arrivare» (III 43 1-2); «Chor farà la mia mente in gran trauaglio/ et tutto sudaro per la gran pena» (III 44, 1-2).¹⁷ Pierfrancesco de' Conti fa un uso discreto della tecnica del 'lascia-e-prendi', generalmente secondo le forme canterine studiate da Maria Cristina Cabani:¹⁸ «Io ve lassai come re Leopardo...» (II 2, 1)

Chor lassaremo stare el re Leopardo
a locho e tempo possen ritornare
diremo de rinaldo el sir gagliardo
qual di prodezza al mondo non ha pare

II 4, 1-4

17. Cabani 1988: 151-156.

18. *Ibid.*: 155-156.

E ancora:

Chor lassarem Rinaldo ad montealbano
co fratelli el nipote in allegrezza
tornaremo in Francia a carlo mano
II 10, 1-3

Oppure: «Hor mi convien di molti fatti stendere» (II 24, 5). La differenza, nel *Rugino*, consiste nella manutenzione di una materia tutto sommato gestibile; non più di tre narrazioni vengono lasciate contemporaneamente in sospeso, e il senso che al lettore rimane, di questo primordiale *entrelacement*, è diverso dal costante spostamento di concentrazione dei più mastodontici poemi cavallereschi, come l'*Inamoramento di Carlo*. Esiste anche, nel *Rugino*, il senso di un tempo extradiegetico, come si può osservare negli esempi che seguono: «Chor lassarem re Carlo e gli altri andare:/ che presto a San Dionisi sara gionto» (II 38, 1-2), oppure: «Pero chio vedo alto Imperatore/qual de tutti christian sostegno/tornar con seco ciaschedun signore/ et so chogniun di lor volra mangiare,/ dunque licenzia voglio anch'io pigliare» (II 40).

In congiunzione con l'immagine autoriale già discussa, le forme di *entrelacement* si collegano spesso alla necessità di gestire la materia:

Bisognara tal dir abbreviare
che noue cose trattarui voglio io
ne vo piu simil fatto ricontare
sol per non far proliso el cantar mio
perho che daltro mi conuien parlare
et chi saper tal cosa haura disio
daugelicha labella gia passata
vada adueder la sala istoriata.
IV 52

A partire da questa chiusa di canto, in cui si esortano i lettori a ritornare indietro e ammirare una descrizione ecfrastica di una sala affrescata in cui è dipinta la bella Angelica, «già passata», possiamo osservare che nel *Rugino* esiste un elemento nostalgico per il passato del poema cavalleresco, boiardesco in particolare e, verrebbe quasi da dire, anche di quello ariostesco. Tale elemento nostalgico si realizza con forme di *mise en abîme*: Angelica non esiste più come personaggio del poema, ne

esistono solo rese artistiche di secondo grado, che ottengono però lo stesso effetto dirompente del personaggio «in carta ed ossa»: vedendola,

Orlando pareo proprio smemorato
pallido in volto el francho senatore
collui che mai si podde innamorare
la si vedea per quella consumare
IV 16, 5-8

Tale elemento nostalgico si affianca, nel poema, ad alcuni inserti novellistici. Accenneremo per ora solo all'episodio che occupa le ottave 6-68 del canto V: una storia di amori frateschi finita con la morte di un frate che finisce per vagare, cadavere, a cavallo, inseguendo lugubrementemente il frate ingiustamente accusato della sua morte. Il narratore è un «buffon [...] piccolino/ tutto nigretto col capo gricciuto» con uno «zampognino».

Naturalmente questo ci ricorda gli inserti novellistici in Boiardo — la storia di Iroldo e Tisbina (I, 12), l'inganno di Origille (I, 29), il racconto di Leodilla (I, 21-22), la vicenda crudele di Stella e di Marchino (I, 8) e l'avventura di Doristella (II, 26)— nonché gli inserti del *Mambriano*.¹⁹ Per l'episodio in sé possiamo pensare a fonti boccacciane, ma anche all'episodio del cavaliere cadavere nel *Danese Uggieri* del ms. Suardi Ponti della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, studiato da Anna Montanari.

Ulteriori ricerche sono necessarie per stabilire in modo più preciso la posizione del *Rugino* nel contesto poetico degli anni della prima fioritura del *Furioso*, anche se il testo presenta un contrappeso interessante del poema ariostesco, percorrendo la stessa via e recependo istanze analoghe in modo radicalmente diverso. Per stabilire contatti più significativi fra i precedenti *libri di bataia* e il *Furioso* si deve invece, a mio parere, guardare altrove: verso il sistema dei personaggi e verso la funzione narrativa del raddoppiamento. Come accade anche nel *Rugino*, il genere si fonda su raddoppiamenti che producono significato attraverso la ripetizione con variazione. In altra sede ho cercato di studiare come la donna guerriera della tradizione (Ancroia Rovenza Bradiamonte) svolga una funzione significativa nella trasformazione ariostesca, ad esclusione di altri elementi.²⁰ Questo elemento, mi pare, si

19. Su cui cf. Everson 1983 e Everson 2011.

20. Stoppino 2011.

può leggere in congiunzione con lo strumento dell'*intertestualità cavalleresca* proposto da Antonia Tissoni Benvenuti.²¹ Le maghe del *Rugino* potrebbero forse portarci in questa direzione, che è poi la direzione dell'interazione fra sistema e personaggio, l'ipotesi per cui personaggi diversi costruiscano, in un gioco di rifrazioni e rispecchiamenti, quello che Sergio Zatti ha definito nel *Furioso* «un discorso geniale sulla psicologia umana perfettamente compatibile con l'assenza di una propria psicologia dei personaggi».²²

Questo, però, sarà forse l'argomento di uno studio futuro.

21. Tissoni Benvenuti 2007.

22. Zatti 1990: 123.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Bertoni 1903 = Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471–1505)*, Torino, Loescher, 1903.
- Bologna 1998 = Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Einaudi, Torino, 1998.
- Bruscagli 1980 = Riccardo Bruscagli, «Ventura» e «inchiesta» fra Boiardo e Ariosto, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Firenze, Olschki, 1980: 87-126.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988.
- Canova 2008 = Andrea Canova, *Prima di Boiardo. Letteratura cavalleresca nel manoscritto di Giovanni Francesco Cignardi (Ambr. N 95 sup.)*, in Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra, Giuseppe Frasso (a c. di), *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani, antichi e moderni*. Atti del convegno: Milano, 15-18 maggio 2007, Milano, Cisalpino, 2008: 145-70.
- Canova 2016 = Andrea Canova, *Osservazioni lessicali su alcuni romanzi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento*, in Johannes Bartuschat, Franca Strologo (a c. di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*. Atti del Convegno internazionale, Zurigo 6-8 maggio 2014, Ravenna, Longo, 2016: 339-357.
- Capodivacca 2012 = Angela Matilde Capodivacca, «Forsi altro canterà con miglior plectio»: l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini, «Versants» 59/2 (2012): 67-85.
- Carocci 2015a = Anna Carocci, *Stampare in ottave. Il Quinto libro dello «Innamoramento de Orlando»*, «Ecdotica», 12 (2015): 7-29.
- Carocci 2015b = Anna Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, «GSL» 192 (2015): 549-570.
- Carrara 1959 = Enrico Carrara, *Dall'«Innamorato» al «Furioso»* (1936), in *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959: 243-276.
- Casadei 1997 = Alberto Casadei, *La fine degli incanti*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.
- Degl'Innocenti 2016 = Luca Degl'Innocenti, *Al suon di questa cetra. Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 1-44.
- Everson 1983 = Jane Everson, *Sulla composizione e la datazione del «Mambriano»*, «GSL» 109 (1983): 249-271.

- Everson 2011 = Jane Everson, *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara - fra tradizione cavalleresca e mondo estense* in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 153-173.
- Harris 1987 = Neil Harris, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in Riccardo Bruscagli (a c. di), *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987: 35-100.
- Harris 1988-1991 = Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1988-1991.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* (1991), Milano, Bruno Mondadori, 1999 (pref. di Nicola Gardini).
- Montanari 1993 = Anna Montanari, *Il Libro de l'Ancroia*, «Libri & Documenti» 18 (1993): 1-15.
- Montanari 1995 = Anna Montanari, *Il Libro de l'Ancroia e il Boiardo*, «Rivista di letteratura italiana» 13 (1995): 225-243.
- Montanari 2007 = Anna Montanari, *Un repertorio per i poemi e i romanzi cavallereschi a stampa del Quattrocento*, «Bibliologia» 2 (2007): 133-46.
- Montagnani 2004 = Cristina Montagnani, *Andando con lor dame in aventura. Percorsi estensi*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2004.
- Nuovo 2003 = Angela Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2003³.
- Palumbo 2013 = Giovanni Battista Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013.
- Perrotta 2007 = Annalisa Perrotta, *Serialità e reinterpretazione: il caso dell'Altobello e del Persiano*, in Andrea Canova e Paola Vecchi Galli (a c. di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, Atti del Convegno. Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005*, Interlinea, Novara, 2007: 107-26.
- Rozsnyói 2001 = Zsuzsanna Rozsnyói, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2000.
- Stoppino 2011 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando furioso»*, New York, Fordham University Press, 2011.
- Strologo 2014 = Franca Strologo, *«La Spagna» nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma-Padova, Antenore, 2014.
- Tissoni Benvenuti 1987 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense* in Riccardo Bruscagli (a c. di), *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987: 13-33.
- Tissoni Benvenuti 1992 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Il terzo libro, ovvero El fin del «Inamoramento de Orlando»* in Riccardo Bruscagli e Amedeo Quondam (a c. di), *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Panini, 1992: 29-44.
- Tissoni Benvenuti 1996 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Rugiero o la fabbrica dell'«Inamoramento de Orlando»*, in Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela (a c. di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996: 69-89.

- Tissoni Benvenuti 1998 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Sul testo dell'«Innamoramento de Orlando»*, in Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese (a c. di), *Boiardo e il mondo Estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, 13–17 settembre 1994, Padova, Antenore, 1998: 924–942.
- Tissoni Benvenuti 2007 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi (a c. di), *«Tre volte suona l'olifante. . .». La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007: 57–78.
- Tissoni Benvenuti 2008 = Antonia Tissoni Benvenuti, *I testi cavallereschi di riferimento dell'«Innamoramento de Orlando»*, in Michelangelo Picone (a c. di), *La letteratura cavalleresca*, Pisa, Pacini, 2008: 239–255.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri, cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Zatti 1990 = Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.

LA CONCEZIONE DI CAVALLERIA
NEI CONTINUATORI DI BOIARDO.
NICOLÒ DEGLI AGOSTINI, RAFFAELE VALCIECO
E LUDOVICO ARIOSTO

Maria Pavlova
(University of Oxford)

1.

Se honor di corte e di cavaleria
può dar diletto al'animo virile,
a voi diletterà la historia mia,
gente ligiadra, nobil e gentile.¹

Con queste parole si apre uno dei proemi dell'*Inamoramento de Orlando*, romanzo cavalleresco che come nessun altro segna una perfetta coincidenza tra i valori dei protagonisti della «bela historia» e quelli del pubblico aristocratico, «gente ligiadra, nobil e gentile» a cui l'autore si rivolge. Dalla sua penna scaturisce un mondo in cui la cavalleria rappresenta l'ideale supremo, il codice di comportamento seguito da tutti i personaggi di spicco, a prescindere dal loro orientamento religioso. Eppure, non si tratta di un codice del tutto preciso e ben definito, ragion per cui il concetto di cavalleria, pietra miliare del genere cavalleresco, sfugge ad una definizione rigorosa. Il termine si riferisce ad un variegato insieme di precetti, principi e valori che il cavaliere si impegna a rispettare e promuovere; ma mentre i capisaldi sui quali si fonda il codice cavalleresco – quali il coraggio, la lealtà, l'onore – sono in apparenza chiari, in realtà non costituiscono affatto un sistema normativo rigido. Il Boiardo attinge sia al modello carolingio che a quello arturiano, modelli che nel suo poema si fondono, ma non

1. Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani), II x 1,1-4.

completamente. Come fa osservare Raffaele Donnarumma, «Codice bretonico e codice carolingio, spesso alternati in accezione narrativa, sono sempre in attrito dal punto di vista ideologico».² Il che fa sì che le leggi cavalleresche siano un universo relativo, che varia da personaggio a personaggio, da situazione a situazione. Così, ad esempio, suscita l'ammirazione degli appassionati delle storie di Carlo e dei suoi paladini il prode Ogieri il Danese, personaggio ereditato dalla tradizione cavalleresca, dove è un acerrimo nemico dei saraceni. Saraceno convertitosi al cristianesimo e poi divenuto uno dei migliori guerrieri di Carlo, il Danese rimane fedele alle proprie origini nell'*Inamoramento de Orlando*, dove si distingue per la sua sconfinata devozione nei confronti dell'imperatore francese e più generalmente del mondo cristiano, sua nuova patria, pronto a difenderlo fino all'ultima goccia di sangue.³ È il Danese che esorta i baroni francesi a sfidare i saraceni durante la giostra di Pentecoste (I II 47); lui che, gravemente ferito alla coscia, si alza dal letto per rituffarsi nella battaglia allorché scopre che i cristiani hanno subito una sconfitta e che Carlo è stato catturato da Gradasso. «Giamai non fu un Baron tanto valente!» (I VII 35,6), esclama il narratore, commosso di fronte all'eroismo di quest'ultimo, inaspettato difensore di Parigi che esce dalla città e, «tutto soletto» (35,7), cerca di coprire la ritirata dei suoi. Ma pochi canti più avanti, lo stesso narratore sarà altrettanto meravigliato e commosso di fronte ad un altro esempio di eroismo nelle armi, quello di Sacripante che, ferito e assai indebolito dalla perdita di sangue, scopre che Agricane è entrato nella città di Albracà e subito scende dal letto, «disarmato / e quasi nudo» (I XI 38,1-2), per difendere l'amatissima Angelica.⁴ Se il Danese è spronato dalla fede e dal senso del dovere nei confronti di Carlo, Sacripante, da cavaliere arturiano, si lascia guidare dalla grandezza del suo amore, capace di ridargli letteralmente la vita.

Il Danese e Sacripante rappresentano due modelli distinti di cavalleria che si incontrano, si confrontano e in parte si ibridano nell'*Inamoramento de Orlando*. Quale dei due può dirsi più vicino al Boiardo? Entrambi i personaggi vengono elogiati per la loro prodezza,

2. Donnarumma 1996: 45.

3. La storia della sua conversione viene narrata nei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino (VI xxxiv-xxxvi). Sull'immagine del Danese nella letteratura cavalleresca italiana si veda Rajna 1873.

4. La somiglianza tra i due episodi è stata notata da Alexandre-Gras 1988: 311.

ma forse non è un caso che Sacripante riesca a salvare Albracà (svergognati, i suoi uomini seguono il suo esempio, tanto che quelli di Agricane vengono tutti massacrati e quest'ultimo è costretto a passare dall'attacco alla difesa). Di contro, il Danese, nonostante il suo grande coraggio, non sa infondere lo spirito combattivo nell'animo dei francesi e viene sconfitto da Gradasso. L'amore, si potrebbe dire in questo caso, compie un vero e proprio miracolo, dimostrandosi una forza più potente della fede religiosa: per molti personaggi del poema come pure per l'autore, infatti, esso costituisce la linfa vitale della cavalleria. Si ricorderà che in uno dei proemi più famosi il Boiardo afferma che soltanto un cavaliere innamorato può raggiungere l'apice della cavalleria, ragion per cui la corte di Carlo, che «tiène ad Amor chiuse le porte», «non fo di quel valor o quella estima / qual fo quel'altra» (II XVIII 2,5-8), vale a dire la corte di Artù.⁵ Ciò non significa, tuttavia, che i valori tradizionalmente associati alla letteratura carolingia siano relegati ai margini della «bela historia». La religione passa, sì, in secondo piano (per cui i grandi eroi saraceni sono rappresentati in una luce molto positiva), ma altri valori quali la fedeltà al proprio signore, la gratitudine, l'amor patrio e l'onore cavalleresco occupano un posto di primo piano nell'ideologia che sta alla base del poema. Ed è a partire dal secondo libro, che introduce un nuovo filone narrativo incentrato sulla campagna militare di Agramante (il quale, a differenza del Danese, non è motivato dall'intolleranza religiosa, bensì dal desiderio di coprirsi di gloria), che essi acquistano particolare importanza. Forse non sarebbe sbagliato sostenere che i personaggi più carismatici degli ultimi due libri sono quelli che si distinguono sia nelle vicende marziali che nelle avventure arturiane senza dover scegliere tra le due modalità di essere cavaliere. Uno di questi è Rugiero, «che di prodezza in terra non ha pare» (II I 69,6), grazie al quale, stando a quanto era stato predetto dal vecchio re di Garamanta, Agramante sconfiggerà più volte i cristiani. Il più valoroso guerriero dell'esercito saraceno (come viene reputato da Agramante e, con lui, da molti altri africani), Rugiero cerca gloria sul campo di battaglia ma, allo stesso tempo, non esita a calarsi nei panni del cavaliere arturiano non appena gli si presenta l'occasione, il suo

5. Come è noto, il tema amoroso non è assente dalla letteratura cavalleresca prima del Boiardo (basti pensare alle sue fonti cavalleresche, come ad esempio l'*Altobello*, l'*Aspramonte* o la *Spagna*), ma è il Boiardo a stabilire un legame stretto tra amore e cavalleria.

nobile cuore non essendo affatto insensibile alla bellezza femminile. È inoltre un modello esemplare di cortesia, una delle virtù cardine per i cavalieri boiardeschi, componente vitale del codice cavalleresco arturiano che tuttavia è apprezzata anche dai personaggi delle opere carolingie antecedenti al Boiardo.⁶

La compresenza di elementi carolingi ed elementi arturiani nell'*Inamoramento de Orlando* è una questione assai complessa che non intendo approfondire in questa sede.⁷ Mi limiterò soltanto a osservare che essa non compromette l'unità del poema dal momento che molti personaggi di spicco seguono un codice cavalleresco 'ibrido'. Tanto Agramante quanto Carlo sono consci della correlazione tra sentimento amoroso e virtù guerresca. Accortosi della passione che Rinaldo e Orlando provano per Angelica, Carlo, infatti, promette di assegnarla in premio a chi mostri di combattere meglio. Va inoltre notato che il Boiardo è restio a sfruttare il potenziale drammatico derivante dalla tensione tra diverse concezioni di cavalleria: sebbene ci siano episodi in cui i suoi personaggi sono divisi tra dovere e amore (basti pensare a Sacripante che, nel canto III del secondo libro, avendo scoperto che Mandricardo sta mettendo a ferro e fuoco il regno di Circassia, vorrebbe andare a soccorrere il proprio popolo, ma non riesce ad abbandonare Angelica), in generale il poeta preferisce non porli di fronte a difficili dilemmi. Così, i suoi cavalieri si avventurano negli spazi 'arturiani', ma all'occorrenza non mancano di prestare aiuto al proprio re; e anche quando tardino a farlo, la loro assenza è in qualche modo compensata.

Se è vero che, nonostante il grande debito contratto dal Boiardo nei confronti della tradizione antecedente, il suo poema rappresenta, per dirla con Riccardo Brusagli, «un progetto letterario solitario, di lucido anticonformismo intellettuale»⁸ (non ultimo perché la sua visione di cavalleria – intrisa di elementi arturiani, non completamente unitaria ma neanche del tutto frammentaria – è unica nel contesto della letteratura cavalleresca quattrocentesca), è altrettanto vero che il Boiardo è un punto di riferimento essenziale per molti autori cavallereschi che verranno dopo di lui, la sua essendo «una delle opere

6. Sul concetto di cortesia nel Boiardo cf. Alexandre Gras 1988: 280-5.

7. Per un approfondimento sul tema arturiano nel Boiardo si veda Praloran 2009: 79-98.

8. Brusagli 1998: 125.

della nostra tradizione letteraria che maggiormente hanno stimolato la fantasia delle successive generazioni di scrittori». ⁹ Ciò che mi propongo di fare nelle pagine che seguono è di concentrarmi per l'appunto sulle continuazioni dell'*Inamoramento de Orlando* facendo qualche osservazione sui punti di contatto come pure sulle discrepanze tra l'universo cavalleresco del Boiardo e quello dei suoi continuatori. Le *gionte* che saranno prese in considerazione sono quelle di Nicolò degli Agostini (1505; 1514), ¹⁰ Raffaele Valcieco da Verona (1514) e Ludovico Ariosto (1516). Tanto l'Agostini quanto il Valcieco sono stati trascurati dalla critica, forse eccessivamente severa nei loro confronti (e troppo frettolosa nel negare alle loro opere un qualsiasi merito). Come si vedrà tra breve, a prescindere da difetti stilistici e strutturali, ¹¹ le *gionte* di queste figure minori non mancano di certi pregi, e i mondi cavallereschi da loro evocati, soprattutto nelle continuazioni uscite nel 1514, si rivelano più complessi di quanto si sia fin qui ritenuto. Composte negli stessi anni in cui l'Ariosto lavorava al *Furioso*, esse ci aiutano a capire meglio la distanza come pure la vicinanza tra il mondo del Boiardo e quello dell'Ariosto.

2.

Probabilmente stampato per la prima volta nel 1505, poco più di dieci anni dalla morte del Boiardo, il *Quarto libro* di Nicolò degli Agostini rappresenta un coraggioso tentativo di portare a compimento l'*Inamoramento de Orlando*. Pieno di riverenza per il suo «conte Matthe'

9. Villoresi 2000: 172.

10. Il *Quinto libro* dell'Agostini uscì qualche mese dopo quello del Valcieco, ma per tener uniti i due libri dell'Agostini (al fine di cogliere meglio le differenze, spesso trascurate, tra di loro), esso verrà esaminato dopo il *Quarto libro*.

11. Si veda, ad esempio, l'illuminante saggio di Bruscagli che rileva la differenza tra il meccanismo dell'inchiesta nell'Ariosto e le avventure dei personaggi dell'Agostini (Bruscagli 1983). Gli studiosi che si sono occupati dell'Agostini e del Valcieco tendono per lo più a mettere in evidenza, per contrasto, la superiorità dell'Ariosto; il che non significa tuttavia che gli anni che separano i due *Orlandi* fossero una stagione deprimente per la storia della letteratura cavalleresca e che la ricezione dell'*Inamoramento de Orlando* prima del *Furioso* altro non avesse visto che la «crescente degradazione che esso subì ad opera di men che mediocri o addirittura ignobili continuatori» (Dionisotti 2003: 146).

Maria Boiardo» (I 1,3),¹² l'Agostini cerca di ricreare quanto meglio può l'universo del poema del suo predecessore e maestro. E in questa primissima *gionta*, merita osservare, l'elemento arturiano è un elemento portante. Anche se già nel primo canto la maga Falerina deve ricordare a Rugiero il suo dovere nei confronti di Agramante esortando sia lui che Gradasso a tornare in Francia, né l'uno né l'altro ha troppa fretta di raggiungere il campo saraceno; e così la guerra tra Carlo e Agramante non desta l'interesse del poeta che nella parte finale della narrazione. Non diversamente dal Boiardo, l'Agostini non nasconde la propria ammirazione per i personaggi protagonisti, non facendo alcuna distinzione tra saraceni e cristiani (perlomeno fino all'ultimo canto in cui, narrando la battaglia tra l'esercito di Gradasso e i paladini cristiani, non si trattiene dall'insultare i saraceni che in precedenza aveva lodato).¹³ Dotati di uno spirito avventuroso, i personaggi dell'Agostini sono senz'altro capaci di sentimenti nobili. Proprio come il Boiardo, anche quest'autore si appassiona facilmente di fronte a prove di valore e di cortesia. Così, ad esempio, nel caso di Gradasso, «Magnanimo, gentil, splendido, e giusto» (IX 25,1), che risparmia la vita a Madarante, con cui stava combattendo. Avendogli poi chiesto la ragione della sua inimicizia col Soldano e, sentita la risposta («Era Gradasso già tutto commosso / per tenerezza e quasi lachrimava», 35,1-2), lo rappacifica con il suo mortale nemico; dopodiché spiega ad entrambi, in un discorso che richiama sia quello che il Gradasso boiardesco rivolge a Carlo a I VII 41 che quello dell'Ulisse dantesco, perché aveva scelto la vita di un cavaliere errante («“ma l'hè [*sic*] pur bella cosa el gir con l'armi, / hor questo loco hor quello ricercando, / veder diverse patrie e fogie strane / che sol son gloria de le gente humane”», 47,5-8).

L'amore rimane un tema importante, nonostante che l'Agostini non sembri aver capito appieno il legame profondo tra passione amorosa e prodezza marziale. Eccettuato Feraguto, gli spasimanti di Angelica non sono più abbagliati dalla sua bellezza al punto da vedere in questo amore la loro unica *raison d'être*. Lo stesso Feraguto suscita

12. Il testo di riferimento è Nicolò degli Agostini (Rusconi 1506). Nelle citazioni tratte dalle edizioni cinquecentesche la grafia e la punteggiatura sono state lievemente ammodernate.

13. Così, d'improvviso Gradasso da guerriero valoroso si trasforma in saraceno «astuto e maladeto» (XI 18,1). Occorre tener presente che anche al Boiardo capita di maltrattare i protagonisti saraceni: Rodamonte, ad esempio, viene una volta chiamato «il perfido Africante» (II xxix 26,5).

sentimenti ambivalenti nel lettore: in preda ad un desiderio delirante, cerca di prendere Angelica con la forza, ma le parole che in seguito rivolge a Rinaldo sembrano suscitare compassione per lui («Io son sì di costei d'amor ferito, / ch'io mi sento senza essa al fin venire», X 33,1-2). Sebbene il suo amore sia per certi versi simile a quello di Agricane, che vuole conquistare Angelica con le armi, noncurante del fatto che la donzella abbia fatto sapere di preferire la morte alla prospettiva di sposarlo, né Agricane né alcun altro grande guerriero boiardesco arriveranno mai al punto di usarle violenza.

Quanto a Rugiero, modello di perfetto cavaliere negli ultimi due libri dell'*Inamoramento de Orlando*, già nel canto VII della *gionta* dell'Agostini si converte al cristianesimo onde poter sposare Bradamante. La sua conversione mostra che l'Agostini è poco interessato ai valori tipicamente carolingi celebrati nel poema del predecessore, mancando di afferrare la sintesi tra l'ideologia carolingia e quella arturiana che il Boiardo aveva cercato di effettuare. È vero che Rugiero ha un momento di esitazione prima di acconsentire alla richiesta di Bradamante di convertirsi; gli dispiace «per amor perder sua fede» (VII 20,8) ed è pur sempre conscio dei propri doveri:

Ma più gli dolse assai del Re Agramante
ch'era per amor suo passato in Francia,
non se fidando de gente cotante,
che sol nella sua forcia havea speranza.
Stette fra dua pensieri in quel instante
el giovenetto, cima de possanzia:
o far da novo al suo signor ritorno
o di sposar costei dal viso adorno.

Quarto libro, VII 21

Alla fine l'amore ha il sopravvento e Ruggiero non solo cambia religione, ma anche combatte i saraceni nell'ultimo canto del *Quarto libro*. Sembrerebbe mancare qualsiasi giudizio morale, anche se, dopo una notte di passione, i due amanti assistono ad un trionfo di Cupido che viene sconfitto dalla Ragione, aiutata da undici ninfe, tra cui la Gloria e l'Onore. Si potrebbe forse vedere in questo spettacolo allegorico una tacita ammissione del fatto che, cedendo al desiderio di possedere la donna amata, Rugiero è venuto meno alla propria missione eroica. Detto questo, il *Quarto libro* si conclude con la tregua sancita tra cristiani e saraceni (a quanto sembra, questi ultimi ignorano ancora il

passaggio nel campo cristiano del loro migliore campione, ma decidono di chiedere pace perché sono stanchi di combattere), per cui la conversione di Rugiero ha scarsa rilevanza nello svolgimento della guerra.

3.

Il debutto dell'Agostini cavalleresco, pertanto, è anzitutto un omaggio alla dimensione arturiana dell'*Inamoramento de Orlando*, mentre i temi carolingi sono trattati in maniera sbrigativa e superficiale. Lo stesso però non si può dire del *Quinto libro* che vide la luce nel 1514, ad ottobre, a distanza di nove anni dal *Quarto libro*. Secondo Enrico Carrara e Elisabetta Baruzzo, esso sarebbe stato composto molto prima, prima del 1509, l'anno in cui Bartolomeo d'Alviano (1455-1515), dedicatario del libro, fu sconfitto ad Agnadello.¹⁴ Di contro, Anna Carocci ipotizza che esso fosse stato scritto durante i pochi mesi che lo separano dal *Quinto libro* del Valcieco (pubblicato nel marzo dello stesso anno), dal quale, sostiene Carocci, l'Agostini avrebbe potuto riprendere certi elementi testuali.¹⁵ Effettivamente, non si può escludere che l'Agostini fosse a conoscenza del poema del Valcieco (in cui, come si vedrà più avanti, la guerra rappresenta il tema dominante) e che la sua seconda *gionta* fosse stata scritta in competizione con esso. Inoltre rimane sempre aperta la questione del suo rapporto con il *Furioso*.¹⁶ Col poema del Valcieco e quello dell'Ariosto, il *Quinto libro* dell'Agostini ha in

14. Cf. Carrara 1959: 245 e Baruzzo 1983: 10.

15. Sui possibili rapporti tra le *gionte* dell'Agostini e del Valcieco si veda Carocci 2015: 23-6.

16. Se per Carrara «resta la certezza che il *Quinto Libro* non poté essere noto all'Ariosto quando tesseva le varie fila del suo *Furioso*» (Carrara 1959: 270), Rosanna Alhaique Pettinelli non esclude un rapporto diretto tra le due continuazioni (Alhaique Pettinelli 1975, in seguito ristampato in Alhaique Pettinelli 1983). Di recente Angela Matilde Capodivacca e Anna Carocci sono ritornate sulla questione giungendo a delle conclusioni opposte: mentre la prima studiosa sostiene che la *gionta* dell'Agostini potesse circolare prima di essere disponibile a stampa e che l'Ariosto l'avrebbe potuta conoscere prima del 1514 (Capodivacca 2012), la seconda ritiene che l'Agostini fosse potuto venire a conoscenza del poema ariostesco prima della sua pubblicazione e a riprenderne certi elementi narrativi (Carocci 2015: 26-9). È mia intenzione soffermarmi sul rapporto tra il *Quinto libro* dell'Agostini e il *Furioso* (che pare indubbio benché non ancora completamente chiarito) in un prossimo studio.

comune anzitutto l'attenzione al tema bellico arricchita di nuovi spunti di riflessione rispetto all'*Inamoramento de Orlando*.

Il conflitto cristiano-saraceno torna in primo piano nei canti iniziali del nuovo *sequel* dell'Agostini e rimane uno dei fili narrativi centrali fino al canto XIII. Il primo canto si apre con una serie di eventi drammatici. Agramante si chiede se veramente Rugiero si fosse convertito alla religione cristiana. Sobrino viene inviato a Parigi per chiedere una tregua, e lì incontra Rugiero che lo informa di aver abbandonato la fede di Macone. Allorché la notizia giunge agli orecchi di Atlante, questi si impicca, ma ciò nonostante Agramante, Marsilio e i loro baroni assistono al matrimonio di Rugiero. Durante la festa di matrimonio i saraceni rimproverano Rugiero di aver tradito la loro causa. Scoppia una lite e i saraceni tornano nel loro campo. Al termine di una battaglia sanguinosa (canti II-IV) l'esercito saraceno viene sconfitto; i maggiori guerrieri saraceni abbandonano il campo di battaglia rifugiandosi nel mondo 'arturiano' (IV), mentre Agramante viene ucciso da Orlando (VII). Più tardi, dopo aver scoperto che i cristiani hanno arsa Biserta (la cui presa era stata narrata nei canti VIII-IX), Rodamonte, Gradasso e Feraguto decidono di far ritorno a Parigi per vendicare Agramante. Rodamonte viene ucciso da Mandricardo (nel frattempo convertitosi al cristianesimo) nel canto XIII, al termine di un duello estremamente violento, dopodiché i suoi compagni saraceni fanno pace con i cristiani, mentre gli ultimi canti del poema saranno dedicati al tema amoroso.

Già da questo breve sommario si possono cogliere alcune differenze cruciali rispetto al *Quarto libro*. Se nella prima *gionta* i valori arturiani erano rappresentati in una luce tutto sommato positiva (come lo erano nell'*Inamoramento de Orlando*), nel *Quinto libro* essi risultano più problematici. Si potrebbe infatti dire che a volte l'autore si compiace di sottolineare la loro incompatibilità con il codice cavalleresco carolingio. Così, se nel *Quarto libro* l'Agostini non dava molto rilievo al conflitto tra dovere e amore, qui l'ambiguità della conversione di Rugiero si manifesta chiaramente nell'episodio dell'incontro tra Sobrino e Rugiero e in quello della festa nuziale. Sobrino, pur non negando la potenza dell'amore, rivolge dei rimproveri troppo duri e taglienti al suo ex-compagno d'armi:

Poi disse: – E tu Rugier qual eri il primo
d'ingegno e di valor fra noi stimato,
privo d'amboduo lor ti tegno, e stimo,

poi che 'l nostro Macon hai rinegato
 per far un tuo voler perverso et imo,
 che t'ha con l'honor tuo sì maculato;
 che contra quel che 'l cielo, et amor vole,
 né pietre giovan, né herbe, né parole. —
Quinto libro, I 45

Quella che nel *Quarto libro* sembrava una vittoria dell'amore, si rivela ora una decisione moralmente ambigua, tanto che lo stesso Rugiero è riluttante ad ammettere di essersi convertito soltanto per poter godere della bellezza di Bradamante, sostenendo invece di aver scoperto la vera religione e di aver sposato la donna «per star in tal fede anchor più saldo» (28,7). Tuttavia, anche se così fosse stato, il lettore potrebbe obiettare che Rugiero non avrebbe dovuto passare al servizio di Carlo senza dire nemmeno una parola ad Agramante, tanto più che nella tradizione cavalleresca antecedente non mancano storie di grandi guerrieri saraceni che decidono di convertirsi al cristianesimo (basti solo pensare a Balante nell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino o a Carminiano nel *Mambriano*), i quali però, consci del proprio dovere nei confronti del loro signore, non lo vogliono fare mentre è in corso una guerra.¹⁷

Qualora il legame tra amore e cavalleria venga messo in dubbio, la cortesia, uno dei pilastri del modello cavalleresco boiardo, si rivela a volte un valore alquanto superficiale. Non di rado le azioni dei personaggi del *Quinto libro*, pur fedeli a questo ideale, si riducono a dei gesti vuoti, privi di un significato veramente sentito. Nel primo canto, ad esempio, Carlo regala a Sobrino un bellissimo mantello, al che Sobrino lo ringrazia con parole di viva cortesia. E sempre in nome della cortesia Agramante e gli altri guerrieri saraceni accettano l'invito di Carlo di presenziare al matrimonio di Rugiero. Eppure, lo scambio di 'cortesie', se così si possono chiamare, non può attenuare l'amarezza che i saraceni provano per la diserzione di Rugiero. È durante il banchetto festivo che arriva la notizia della morte di Atlante, che sconvolge tutti, compreso colui che il mago considerava suo figlio adottivo. Questi, però, cerca di non palesare alcun segno di tristezza (sarà perché, come il Danese nell'*Inamoramento de Orlando*, si sente in obbligo di mostrare una totale devozione verso il mondo cristiano?), il

17. Cf. Pavlova 2013: 159. Secondo Dominique Fratani, è possibile che l'Agostini conoscesse il poema del Cieco da Ferrara (Fratani 1998).

che scandalizza i suoi ex correligionari, tanto che Marsilio lo accusa di insensibilità e ingratitudine. Anziché esaltare la cortesia dei propri personaggi, l'Agostini crea un episodio di grande forza drammatica, che invita a riflettere sulla legittimità della conversione di Rugiero nonché, più in generale, sul posto della religione, dell'amore e della lealtà nella gerarchia di valori che sorreggono l'universo cavalleresco del poema. Tale drammaticità, ottenuta attraverso un alternarsi di diversi punti di vista (dei saraceni e di Rugiero, in cui si avverte un senso di disagio), non può fare a meno di sorprendere il lettore che giunga al *Quinto libro* dopo aver letto il *Quarto*, in cui la dimensione etica sembrava pressoché assente.¹⁸

Andando oltre, si incontrano esempi ancora più interessanti di svalutazione della cortesia e di tensione tra valori carolingi e valori arturiani. Durante la battaglia tra i due eserciti Rodamonte chiede ad Orlando di interrompere il duello per poter combattere al fianco di Agramante («Orlando, io ti scongiuro / per colei, che d'amor t'ha l'alma tolta, / che lassarmi partir non ti sia duro / acciò ch'io mora appresso al mio signore, / s'hai tanta cortesia quanto hai valore», IV 45,4-8). Commosso, Orlando acconsente alla richiesta del saraceno e, con il cuore traboccante di gratitudine, Rodamonte torna al proprio signore.¹⁹ Tuttavia, come accennato sopra, alla fine dello stesso canto Rodamonte decide di abbandonare il campo di battaglia, non preoccupandosi affatto della sorte di Agramante che sta combattendo con Orlando. La sua metamorfosi da fedele vassallo a cavaliere errante è tanto repentina quanto sconcertante. Il lettore assiste ad un trapasso immotivato dal codice cavalleresco carolingio a quello arturiano. Se il Boiardo aveva cercato di fondere e unificare queste due concezioni della cavalleria, quella che emerge dal *Quinto libro* appare frammentaria, incoerente, contraddittoria. Frammentaria (e volutamente così), perché l'Agostini non poteva non essere cosciente dell'incoerenza nel comportamento di Rodamonte. E forse non sarebbe completamente errato affermare che parte del fascino di questo continuatore sta proprio nel senso di frammentarietà che caratterizza la sua scrittura (non necessariamente in

18. Difficile comunque non dissentire dal parere di Carrara, secondo cui nell'Agostini «l'umanità dei personaggi resta soffocata» (Carrara 1959: 251).

19. L'episodio è ricalcato sull'analogo duello tra Orlando e Agricane nell'*Innamoramento de Orlando* (I xvi 36-43), in cui Agricane scongiura Orlando («“Deh, cavalier, in cortesia, / se mai nel mondo amasti damigela”», 37,2-3) di lasciarlo andare a soccorrere la sua gente e questi gli offre di aiutarlo.

senso negativo). Lungi dall'essere un poema insipido o poco coinvolgente, un coacervo di episodi mal collegati tra loro, derivati da materiali cavallereschi eterogenei, la seconda *gionta* dell'Agostini è una riflessione cinquecentesca sul modello cavalleresco boiardesco da parte di un autore che, pur subendo il suo fascino, era pienamente conscio della contraddittorietà della condizione umana e dell'irrazionalità dell'esistenza. Non è forse un caso che, avendo concluso il canto IV con la sconfitta dei saraceni e la dipartita di Gradasso, Feraguto, Rodamonte e Mandricardo, l'Agostini, soldato di professione, apra il canto successivo con una stanza sullo stato lamentevole in cui versa l'amata Italia, afflitta dalla guerra e sommersa nel caos:

Le lamentevol voci, 'l grido, il pianto
d'Italia afflitta, sconsolata, e mesta,
il seguir la mia storia turba alquanto,
per esser cosa a me troppo molesta;
tal, che non come cigno al morir canto,
ma come chi per duol languendo resta
a pianger la sua iniqua, e dura sorte,
non sperando uscir fuor se non per morte.

Quinto libro, V 1

Tutto ciò non significa tuttavia che i valori in cui credevano i cavalieri boiardeschi siano sistematicamente degradati o svuotati di senso nel *Quinto libro*. Anzi, accanto ad episodi in cui essi vengono ribaltati, non di rado ci si imbatte in altri consoni allo spirito dell'*Inamoramento de Orlando*. Non tutti i personaggi dell'Agostini, cioè, si comportano in modo contraddittorio. Credibile e coerente come personaggio, Agramante affronta la morte con coraggio e rassegnazione. È commovente l'affetto che Sobrino prova nei confronti di Agramante: non teme di morire ma gli si strazia il cuore al pensiero che anche il suo signore debba perire. È struggente l'episodio in cui questo vecchio consigliere rimprovera il suo re per aver seguito i consigli altrui, ma subito dopo cerca di consolarlo col pensiero che i caduti si sono acquistati gloria e onore («— Figliol mio caro, signore, / perché già t'hebbi piccioletto infante / e nel nudrir ti portai sempre amore, / hor che son morte qui gienti cotante, / felice chi ben nasce e chi ben more [...]], IV 68,2-6).²⁰ Sobrino muore in nome della lealtà cavalleresca, convertendosi solo in punto di morte.

20. Sulla rappresentazione di Sobrino nel Boiardo cf. Dorigatti 2009.

Del resto perfino Rodamonte si ricorderà all'improvviso del suo dovere nei confronti di Agramante e perderà la vita nel duello con Mandricardo.

Va notato che la conversione di Mandricardo – a differenza di quella di Rugiero, fatta per convinzione – mette in gioco quella concezione religiosa della cavalleria che era rimasta in disparte nell'universo boiardesco nonché in quello del *Quarto libro*. Nell'*Inamoramento de Orlando* Mandricardo, «avventuroso e in misura di risolvere le prove alle quali viene confrontato»,²¹ sembrava l'incarnazione dei valori arturiani. Fino al canto XII del *Quinto libro* egli rimane un allegro e spensierato cacciatore di avventure, ma in seguito l'Agostini lo trasforma in un soldato di Cristo. La sua conversione segna un ulteriore distacco dal modello cavalleresco proposto dal Boiardo, rafforzando quell'impressione di frammentarietà che si evince dal testo del *Quinto libro*. Non si tratta di netta cesura nella trama del poema (come avviene invece nel *Morgante* del Pulci, dove il sentimento religioso si ravviva negli ultimi canti), dal momento che, dopo la morte di Rodamonte, Feraguto e Gradasso possono far pace con Mandricardo e i paladini di Carlo senza che nessuno li costringa a convertirsi al cristianesimo. La guerra e la religione vengono così dimenticate e l'attenzione dell'autore si sposta su Angelica.

Dietro il fatto che Feraguto e Gradasso non cerchino di vendicare il compagno morto (ne dichiarano l'intenzione ma subito dopo accettano di far pace con i cristiani) si può cogliere lo svuotamento dell'ideale dell'amicizia: non che esso sia del tutto assente nel *Quinto libro*, ma, a parte qualche eccezione, i personaggi dell'Agostini sono meno idealistici di quelli del Boiardo. Non solo riguardo l'amicizia ma anche l'amore. Pertanto, pur essendo innamorato di Angelica, Orlando le permette di sposare un altro, mentre Angelica si trasforma in una donna dalla mentalità borghese che, pur amando Orlando, ama anche Dardinello «con intention di torlo per marito» (XIV 45,8). Questo matrimonio – che è un matrimonio di interesse per quanto riguarda Angelica – fa pensare alla letteratura cavalleresca quattrocentesca in cui, talvolta, non potendo sposare i loro amanti cristiani, le principesse saracene si trovano costrette a sposare altri uomini, spesso con la

21. Giudicetti 2009: 107.

benedizione del loro primo amante.²² Si direbbe che l'Agostini si ispiri a simili storie nel portare a termine la parabola della donna più ammaliante e misteriosa dell'*Inamoramento de Orlando*. Sennonché, altrove l'Agostini si mostra ancora più cinico: una delle storie che il lettore del *Quinto libro* non riuscirà a dimenticare è quella di Filisetta, figlia di re che ha la sventura di essere amata da Taridone, che l'ama alla follia, tanto che, respinto, finisce coll'odiarla. Filisetta si innamora di Rodamonte che, invaghito della sua bellezza, si offre come suo campione per combattere Taridone. Gravemente ferito da Rodamonte, Taridone finge, come ultimo desiderio, di voler baciare Filisetta e invece le morde il naso e le labbra, sfigurandole il viso. Vedendola senza naso, Rodamonte non la vuole più, e così la povera fanciulla è costretta a sposare Taridone. Nonostante il lieto fine, se così si può chiamare (Filisetta finirà coll'essere guarita dalla Dea Grazia, tramite un intervento esterno, alla maniera di un *deus ex machina*), questa vicenda grottesca lascia un sapore amaro. Quello che all'inizio sembrava una celebrazione dell'amore come fonte di ispirazione per le prove marziali (come lo era nel Boiardo) si trasforma in una sconvolgente riflessione sulla violenza insita nell'uomo, sull'instabilità dei desideri e delle sue passioni e, perché no, sull'assurdità della vita.

4.

Passiamo ora al *Quinto libro* di Raffaele Valcieco. A differenza delle *gionte* dell'Agostini, quella del Valcieco incontrò scarso successo editoriale: soltanto due edizioni furono fatte nel Cinquecento, la *princeps* del 1514 seguita da un'altra nel 1518.²³ Il Valcieco non riuscì a spodestare l'Agostini dal suo ruolo di continuatore principale del Boiardo: saranno infatti le continuazioni di quest'ultimo ad essere stampate unitamente ai tre libri del poema boiardesco numerose volte nel corso del sedicesimo secolo e anche oltre, in edizioni in cui il nome dell'Agostini non era talvolta neanche indicato, portando qualche lettore ingenuo a credere di

22. Basti pensare a Fior de spina, amante di Renaldo nell'*Altobello*, che a malincuore sposa Troiano, oppure alla vedova di Agolante nell'*Aspramonte* (sia quello di Andrea da Barberino che quello anonimo quattrocentesco), la quale, pur essendo innamorata di Namò, sposa un altro cristiano.

23. Sulla storia editoriale della *gionta* del Valcieco cf. Harris 1988-1991: II, 70-74.

tenere in mano un lunghissimo poema interamente scritto dal conte di Scandiano. Come si è visto sopra, l'Agostini aveva fatto del suo meglio per ricreare l'universo cavalleresco del Boiardo nel *Quarto libro*, pur non avendone del tutto percepito la complessità; anche il suo *Quinto libro* deve molto al Boiardo. Di contro, fin dal primo canto il *Quinto libro* del Valcieco prende le distanze tanto dall'*Inamoramento de Orlando* quanto dal *Quarto libro* a cui si riallaccia.

Sebbene il Valcieco dia avvio alla sua *gionta* con un elogio del Boiardo, è subito chiaro che i suoi personaggi vivono in un mondo assai diverso da quello del predecessore. Colpisce l'importanza che viene ad assumere la religione. Che il sentimento religioso sia più intenso rispetto all'*Inamoramento de Orlando*, è evidente dai discorsi che si tengono nel campo cristiano come pure in quello saraceno. Radunati i suoi baroni, Carlo tiene un lungo discorso, imperniato su una visione religiosa della cavalleria, di cui merita citare l'ottava iniziale:

Cominciò Carlo con humil parlare,
poi che se vide atorno la sua corte,
dicendo el: – Se vol Dio rengratiare
deli affanni che habiàn per nostra sorte,
forsi che lui ci vorà restorare
de tanti guai in la celeste corte,
essendo defensori de la sua fede,
de la sua gratia al fin ne farà herede.
Quinto libro, I 26²⁴

Ovviamente anche i guerrieri saraceni credono nell'aldilà e si preoccupano della loro anima. Qualche ottava più avanti un messaggero informa Agramante che sta per arrivare Gradasso con un esercito di trentamila saraceni e che «ciaschedun de lor se spera e crede / salvarsi combattendo per la fede» (64,7-8).

Se i cavalieri del Boiardo e dell'Agostini speravano di coprirsi di gloria, quelli del Valcieco sperano di guadagnarsi l'eterna beatitudine. «Quanto alla religione – scrive Gioacchino Paparelli, uno dei rari studiosi ad aver preso in esame il *Quinto libro* – Raffaele Valcieco non va tanto per il sottile: il bene di qua, il male di là, senza mezze misure»; il suo è «un modo (o piuttosto la contraffazione di un modo) primitivo e

24. Il testo di riferimento è Raffaele Valcieco (Gorgonzola).

essenziale, concreto e in definitiva utilitario, di sentire la religione».²⁵ Eppure, non pare del tutto esatto affermare che c'è solo il bianco e il nero nell'universo del suo poema. Se è vero che i saraceni sono rappresentati in modo piuttosto negativo, resta che in non pochi episodi anche le azioni dei cristiani vengono presentate in una luce ambigua. Il tema del tradimento – che appare nel sottofondo dell'*Inamoramento de Orlando* (basti pensare all'albero genealogico di Rugiero) e che fa capolino in qualche episodio del *Quinto libro* dell'Agostini – è al centro della continuazione del Valcieco. Agramante infrange le leggi cavalleresche patteggiando con Gano, traditore per antonomasia, per uccidere Rugiero: questi, nel canto XIV, viene catturato nel sonno e decapitato da Agramante. Il sovrano africano si trasforma così in un micidiale antieroe. D'altra parte, anche Rugiero, nella sua vita, era lungi dall'essere un cavaliere senza macchia. Durante l'incontro tra i due personaggi, avvenuto sul campo di battaglia (allorché, con l'aiuto di Gano, i saraceni tendono un agguato a Rinaldo, Bradamante, Rugiero e i loro compagni, rompendo la tregua con i cristiani e venendo meno ai patti), Agramante non esita ad accusare Rugiero di averlo tradito, accusa che, come traspare dalla reazione di Rugiero, non è affatto priva di fondamento:

Udito le parole de Agramante,
el poderoso giovane Rugiero
tuto mutosse del capo ale piante
e un poco stete atonito im pensiero;
e poi voltosse verso Bradamante
con un suspiro, el gioveneto altiero,
fra sé dicendo: – Oimè, per questa dama
privo rimango e d'honor e or fama! –

Era nel fronte el bel gargione turbato,
havendo udito dirse traditore;
e certo se non era battegiato
rompea de Bradamanta el dolce amore.

Quinto libro, IV 63-64,1-4

Quindi in cuor suo Rugiero si sente colpevole di aver abbandonato Agramante, ed era stato il «dolce amore» a farlo venir meno al suo dovere. Il giovane, tuttavia, non lo vuole ammettere. Cerca di

25. Paparelli 1977: 47.

giustificarsi affermando di esser venuto in Francia solo per misurarsi con i cavalieri cristiani, senza aver giurato fedeltà al suo re:

non ti fece giamai compromesso
da star con teco in vita al bene al male;
ché sol vièn con teco a la sicura
per aprovar ne l'arme mia ventura.
Quinto libro, IV 65,5-8

La risposta di Rugiero è un tentativo di convincere Agramante che, in quanto saraceno, egli si considerava un cavaliere indipendente, del tipo arturiano, non vincolato da alcun obbligo verso alcun regnante. Il ragionamento però non riesce a convincere, dato che era stato proprio Agramante ad averlo investito cavaliere nell'*Inamoramento de Orlando*. Inoltre, il rimorso e il senso di colpa che Rugiero prova dentro di sé fanno dubitare di questa giustificazione. A differenza del Rugiero dell'Agostini (che durante l'incontro con Sobrino afferma di essersi convertito in seguito ad una rivelazione spirituale), quello del Valcieco confessa di aver perso la testa per Bradamante, che pertanto si rivela la vera (e forse unica) ragione della sua conversione. È l'amore, quindi, a suggerirgli versi non privi di afflato poetico («Io non ho core ma col suo core vivo, / imagino con quel, con quel penso; / vivo con l'alma sua, d'alma son privo, / col senso sui mi movo, io non ho senso [...]», 67,1-4),²⁶ scatenando una forza travolgente e irresistibile che soggioga l'amante, facendogli dimenticare il proprio dovere.

Che nel Valcieco l'amore sia scarsamente compatibile con la cavalleria, traspare ancor più chiaramente dalla storia di Orlando, la cui passione per Angelica è, fin dal primo canto, vista come una specie di malattia che lo acceca e lo fa deviare dal cammino della virtù. L'Orlando del Valcieco è un demente che minaccia di rinnegare Dio, distruggere il mondo e dopo suicidarsi, qualora Carlo dovesse decidere di concedere Angelica a Rinaldo. Su questo amante sfortunato – come si scoprirà non senza sorpresa nel canto III – l'autore proietta il proprio tormento amoroso. Scusandosi di esser venuto meno alla promessa di cantare soltanto la guerra, il Valcieco dà colpa all'amore che gli ha tolto la facoltà di volere («se piglio in questa opera errore / incolpatine un sguardo e un dolce riso / qual sol m'induce a cometter tante onte / e

26. Le irregolarità metriche potrebbero essere dovute a fretta del compositore.

pore el mio dolore adosso al conte», III 47,5-8).²⁷ Non del tutto spogli di eleganza poetica, i ricorrenti lamenti di Orlando – che si affanna inutilmente a trovare Angelica – sono carichi di patos lirico, rafforzando l'impressione che il Valcieco provi una sorta di compassione per il proprio personaggio e ch'egli sia segretamente sedotto dal tema amoroso.²⁸ Ciò nonostante, l'autore non si stanca di ribadire che Orlando è «impacito» (48,3). Lungi dall'infondere gentilezza nei cuori degli amanti, l'amore provoca gelosia e violenza: sopraffatto dal desiderio, Rinaldo tenta di violentare Angelica; in preda ad un furore selvaggio, Orlando cerca di uccidere il cugino. Non stupisce che per farli guarire il Valcieco si risolva a far morire colei che è la causa prima della loro follia: colpita da un fulmine, infatti, Angelica viene seppellita in una fossa, punita dal Dio cristiano perché donna e saracena.²⁹

La concezione boiardesca dell'amore viene così sovvertita. E non basta: anche l'ideale cortese viene stravolto. Nell'*Inamoramento de Orlando* gli scontri dei cavalieri sono soggetti a regole che si ispirano al concetto di cortesia, a cui è contrapposto quello di villania. La nobiltà interiore dei personaggi boiardeschi si rispecchia nel loro modo di combattere, ossia nel rispetto che mostrano verso i loro avversari. Brandimarte, ad esempio, si ritira in disparte allorché i suoi compagni vengono in suo aiuto e aggrediscono Marfisa con cui stava duellando. È indignato dal comportamento villano degli amici («che a lui parbe vergogna e cosa fella / cotanta gente offender la dongiella», I xix 55,7-8), mentre Rinaldo decide di prestarle il proprio aiuto senza curarsi del fatto che lei è una saracena. Questi nobili sentimenti non trovano riscontro nella *giunta* del Valcieco. Lo stesso narratore, anzi, ritiene che il nemico vada trattato nel peggior modo possibile. Completamente contrario allo spirito dell'*Inamoramento de Orlando* è l'episodio in cui, dopo aver sconfitto e messo in fuga i saraceni e i maganzesi, Bradamante, Rugiero, Astolfo e gli altri cristiani tornano indietro e, vedendo che Rinaldo sta duellando con Feraguto, tirano fuori le spade e

27. La stampa riporta la lezione «in sguardo», probabilmente erronea.

28. Che il tema dell'amore esercitasse un certo fascino sul Valcieco, è evidente anche dalla storia di Iroldo e Prasildo, che corre parallela a quella dei paladini di Carlo. In essa, tuttavia, l'amore non è immune dalla sofferenza e dalla morte.

29. Sulla storia di Angelica nel Valcieco cf. anche Brusca 1983: 115-7 e Montagnani 2007: 46-8.

assaltano quest'ultimo. Lungi dal rimproverarli (come, indirettamente, aveva fatto il Boiardo),³⁰ il narratore approva la loro condotta:

E ben ché par che faci vilania
 ma qui de tuti farò bona scusa:
 consente la ragion che giusto sia
 in ogni parte dove ragion se usa
 che se l'è un traditor pien de folia
 la giusticia el condana e sì l'accusa
 che ognun ne faccia stracio a tutte l'hore,
 che non è mal tradir un traditore.

Quinto libro, V 38

I saraceni sono nemici dei cristiani; hanno rotto la tregua e quindi Feraguto, «traditor pien de folia», va giustiziato. Ogni mezzo è lecito, compreso il tradimento, dal momento che «non è mal tradir un traditore». Si potrebbe aggiungere che anche Agramante sembra seguire la stessa regola: per lui il traditore è Rugiero che va punito per la sua diserzione e, in quanto traditore, può essere ucciso anche a tradimento. Tutto questo fa sì che il confine tra bene e male, tra i traditori e le loro vittime, non sia più chiaro. Senza il faro della cortesia, la guerra tra cristiani e saraceni degenera in violenza, culminando nel drammatico sacco di Biserta, nel corso del quale i cristiani ardono la capitale del regno di Agramante, uccidendo donne e bambini, mentre il narratore, pur ammettendo di aver compassione per i poveri abitanti, afferma che la violenza sfrenata dei vincitori è una vendetta giusta («e par che questo a vendicar sia poco», XVIII 25,8). È come se l'autore di questa gionta non si fosse fatto scrupoli a lasciar entrare nel suo poema le brutalità della storia, non già la «bela historia» ma quella vera.

Pertanto, una forte venatura pessimistica è avvertibile nel *Quinto libro* del Valcieco. È un mondo assai più cupo di quello dell'Agostini e ancora più distante da quello boiardesco, tanto che a volte sembra una riscrittura parodica dell'*Innamoramento de Orlando*. Può darsi che il pessimismo di questo continuatore meno conosciuto sia in parte dovuto alla sua personalità nonché alle sue circostanze personali: come osservava Paparelli, «doveva avere parecchi nemici a corte» (il Valcieco, infatti, pare fosse un cortigiano di Francesco Maria I della Rovere, duca

30. È interessante notare che il Boiardo non esita a criticare Orlando per la morte di Troiano, che nell'*Aspramonte* viene ucciso da tre cavalieri cristiani: «certo con gran fallo» (II i 14,8), come non manca di osservare il narratore.

di Urbino tra il 1508 e il 1516),³¹ visto che nelle digressioni autoriali si lamenta dei «molti oltragi [...] / chi mi vien fatto da la gente rusa» e di essere costretto a vivere tra «ingani e vicij e fraude» (VIII 1,3-6). Detto questo, si può forse percepire nella sua *gionta* anche un riflesso della crisi legata al panorama storico, ovvero alle guerre d'Italia, che già nei primi decenni del Cinquecento cominciavano ad erodere quella fiducia che il Boiardo e i suoi contemporanei avevano nella bontà e nella nobiltà della natura umana.

5.

Arriviamo così al poema ariostesco. Composto nell'arco di un decennio circa (1505-1516) e profondamente radicato nella realtà storica, l'*Orlando furioso* nasconde l'ambiguità e la complessità delle cose umane dietro una facciata raffinata e armoniosa.³² Anche nel *Furioso* – che da non pochi studiosi è stato letto come un'opera che mette in forse i valori cortesi nonché gli ideali umanistici³³ – sono avvertibili i sintomi di crisi che si manifestano nelle *gionte* dell'Agostini e del Valcieco. Eppure, come cercherò di evidenziare in questa parte, che è quella conclusiva, l'unico tra i continuatori del Boiardo non soltanto a non farne l'elogio ma persino a non nominarlo, l'Ariosto si dimostra il più fedele all'ideologia che sorregge l'*Inamoramento de Orlando*.³⁴ Basta soltanto una rapida scorsa per confermare che la concezione di cavalleria che informa il *Furioso* è assai più vicina a quella boiardesca di quanto non lo sia la *gionta* del Valcieco, e questo nonostante il tema della pazzia che i due poemi hanno in comune. Non diversamente dall'Agostini, l'Ariosto guarda al mondo dell'*Inamoramento de Orlando* con affetto sincero, anche quando ne prende le distanze. Allo stesso tempo, la visione della cavalleria e della vita che è alla radice del primo *Furioso* è senz'altro più coerente e meno pessimista di quella del *Quinto libro* dell'Agostini.

31. Paparelli 1977: 42.

32. Sulla storia della composizione del *Furioso* cf. Dorigatti 2011.

33. Basti pensare agli studi di Padoan 1976: 1-29; Ascoli 1987; Jossa 2009: 71-4.

34. Peraltro, l'Ariosto ha un grosso debito nei confronti del suo predecessore sia sul piano del contenuto che su quello lessicale. Tra gli studi sulla presenza del Boiardo nel *Furioso* si vedano almeno Dorigatti 1992; Sangirardi 1993; Montagnani 2007 e Matarrese 2007: 61-75.

La critica ariostesca ha sovente richiamato l'attenzione sulla frattura, percepibile lungo l'arco del poema, segnata da un cambiamento tanto di tono (da allegro e spensierato a più serio, tinto di malinconia) quanto di contenuto (da avventure di sapore arturiano alla disastrosa sconfitta di Agramante e alla morte della maggior parte dei personaggi saraceni).³⁵ Da questo punto di vista, la continuazione ariostesca si sviluppa in modo non dissimile da quella dell'Agostini (se leggiamo il *Quarto* e il *Quinto libro* come un libro unico). Entrambi i continuatori prendono le mosse dagli elementi arturiani per poi approdare ad una riproposta di temi carolingi. Sennonché, come si è visto sopra, nel *Quinto libro* dell'Agostini gli episodi dedicati alla guerra cristiano-saracena sono frammisti ad altri e il finale è improntato al tema amoroso. Di contro, quello del primo *Furioso* è un finale malinconico, caratterizzato da un susseguirsi di una serie di catastrofi, che si conchiude con lo scontro tra Ruggiero e Rodomonte. Meno intenso è il finale del terzo *Furioso*: l'episodio di Leone – che si rifà a valori cortesi – alleggerisce alquanto la pesante atmosfera degli ultimi canti, sia pur rallentando e ritardando la conclusione. Tuttavia, come si vedrà più avanti, questa aggiunta rende la visione della cavalleria più frammentaria – e quindi più simile a quella dell'Agostini – di quanto non lo fosse nella prima redazione del poema.

Certamente cospicua la presenza del Boiardo nella prima metà del *Furioso*. L'amore viene annunciato come uno dei temi principali fin dalla stanza proemiale che, implicitamente, evidenzia il legame, già fondamentale nell'*Inamoramento de Orlando*, tra amore e cortesia («Di donne e cavallier li antiqui amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto», AB I 1,1-2).³⁶ Fin dai primissimi versi, pertanto, l'Ariosto si dimostra attento a cogliere l'essenza della cavalleria boiardesca: come osserva Marco Dorigatti, «Ciò comporta che il proemio del primo *Furioso*, diversamente dal terzo (che introduce *l'arme* e sopprime l'aggettivo *antiqui*, rafforzando l'elemento carolingio), sia tutto sbilanciato dalla parte arturiana», tanto che «gli *antiqui amori* diventa la cifra-simbolo del primo *Furioso* [...]; la promessa (che è anche una scommessa) di far rivivere in essa quel mondo arturiano, incentrato sul

35. Tale cesura è situata dagli studiosi verso la metà del *Furioso* o un po' più avanti. Su tutta la questione cf. Giudicetti 2010: 43-7.

36. Ariosto OF (Dorigatti). Le tre redazioni del poema vengono indicate con le sigle A (1516), B (1521), C (1532).

binomio “amore e cortesia”, tanto caro all’autore dell’*Inamoramento*.³⁷ Tuttavia, una parte di questo mondo è destinata a perdersi dal momento che per l’Ariosto l’amore può assumere forme e sfumature diverse. Non sempre infatti si dimostra tale da elevare l’anima dell’amante, riempiendola di venerazione per la persona amata: se nel canto IX del *Quarto libro* dell’Agostini (una delle fonti cavalleresche indiscusse del *Furioso*) Feraguto aveva cercato di violare Angelica, nel primo canto del *Furioso* Sacripante si accinge ad emularlo.³⁸ Ciò che preme sottolineare è che nella raffigurazione ariostesca della passione di Sacripante (se così si può dire), nonché in altri simili episodi, la visione boiardesca dell’amore pare filtrata dall’Agostini.³⁹ Allo stesso tempo, non mancano però esempi anche notevoli di amore reciproco, nobile, che unisce i cuori degli amanti.⁴⁰

L’amore non corrisposto può sfociare nella follia, come ci ricorda il dramma di Orlando, «che per amor venne in furore e matto» (I 2,3). Sennonché, leggendo la storia di Orlando alla luce del tema della pazzia si rischia di perdere di vista il fatto che prima di uscire di senno Orlando aveva compiuto non poche gloriose imprese, consolidando la propria reputazione come uno dei migliori cavalieri del mondo. Se l’Orlando del Valcieco è un uomo che non è in grado di controllarsi, un matto pieno di energia distruttiva, quello dell’Ariosto conserva la propria umanità fino al momento in cui sprofonda nella follia. Dovendo attraversare il campo saraceno nottetempo, ad esempio, Orlando non ne approfitta per fare strage di nemici dormienti (come invece faranno Cloridano e Medoro, il cuore di quest’ultimo non essendo ancora acceso per Angelica). È evidente l’ammirazione dell’autore per il proprio personaggio: «Di tanto core è il generoso Orlando / che non degna ferir gente che dorma» (ABC IX 4,1-2). E nel canto successivo (della prima redazione), in pieno giorno, Orlando mostrerà «di sua virtù gran segno» (AB X 72,8; C XII 68) allorché, da

37. Dorigatti 2018: 22. Sui richiami boiardeschi nella prima ottava del *Furioso* cf. inoltre Dorigatti 2009: 49-50.

38. Sulla rappresentazione di Sacripante nel *Furioso*, cf. Casella 2006.

39. Per la presenza del *Quarto libro* nel primo canto del *Furioso* si veda Carrara 1959: 263-5 e Bruscagli 1983: 95-6.

40. Come osserva Emilio Bigi, «l’Ariosto vagheggia l’ideale di un amore inteso come vitale e nobile legame, nutrito di attrazione fisica ma anche di reciproca “fede”; e lo incarna nelle figure di Zerbino e Isabella, Brandimarte e Fiordiligi, Ruggiero e Bradamante, Lucina e Norandino» (Bigi 1976: 3).

solo, affronterà e metterà in rotta le squadre di Alzirdo e Manilardo, contribuendo così alla guerra in corso. Orlando non cessa di essere un grande eroe nonostante la sua passione che, nella prima parte del poema, gli conferisce un'aura di gentilezza.

Sebbene, come fa notare il narratore, partendo di nascosto dal campo cristiano Orlando venga meno al proprio obbligo nei confronti di Carlo, il nesso tra amore e cavalleria non è per questo abolito. Del resto occorre tener presente che la pazzia amorosa di Orlando è un evento che non ha altri riscontri nell'universo ariostesco.⁴¹ Nessun altro cavaliere, infatti, viene ridotto allo stato bestiale da una delusione amorosa. Per molti, invece (e si pensi a Zerbino, Norandino), l'amore è un'esperienza positiva. Vero è che il legame tra amore e valore non è sempre ovvio: non si può dire, ad esempio, che Ruggiero, eroe dinastico, sia sempre all'altezza del suo ruolo. Il Boiardo l'aveva raffigurato come cavaliere modello, cortese, baldanzoso, dotato di un forte senso di giustizia. Nel *Furioso* Ruggiero più che altro sembra smarrito, incapace di prendere decisioni. L'amore non riesce a infondergli forza (perlomeno la volontà), ma neppure lo distoglie dal dovere. Diversamente da quello dell'Agostini e del Valcieco, il Ruggiero ariostesco si guarda bene dall'abbandonare Agramante per poter sposare Bradamante. Recide i legami con il mondo saraceno, ma lo fa non perché è accecato dalla passione amorosa, bensì per un'altra ragione su cui mi soffermerò in seguito.

Se nel secondo e nel terzo libro dell'*Innamoramento de Orlando* Boiardo aveva cercato di fondere i valori arturiani e quelli carolingi in un'unica concezione della cavalleria, anche l'Ariosto mira ad una simile sintesi, evidente almeno per quanto riguarda una buona parte dei personaggi protagonisti. Il che, si potrebbe dire, contribuisce a dare unità al suo poema, rendendo meno brusca la frattura tra la parte prevalentemente arturiana e quella prevalentemente carolingia. Rinaldo, pertanto, nel momento in cui parte per l'Inghilterra per arruolare nuove truppe prepone il dovere all'amore, sia pure a malincuore. Giunto in Scozia, però, non esita a trasformarsi in cavaliere errante alla ricerca di nuove avventure; ma tornato in Francia, riprende il proprio ruolo di

41. Non per questo la pazzia di Orlando andrà vista come l'elemento distintivo del *Furioso*, in quanto, come ci ricorda Lanfranco Caretti, «nel *Furioso* nessun personaggio riassum[e] in sé compiutamente tutto lo spirito dell'opera, cioè tutta la 'verità' ariostesca» (Caretto 1970: 32-3).

difensore della fede. Quanto ai cavalieri saraceni, un buon esempio di sintesi tra valori arturiani e carolingi è dato da Rodomonte. Lo vediamo più volte partire dal campo saraceno: quando scopre che la sua donna, Doralice, è stata rapita da Mandricardo (AB XVI; C XVIII), o quando quest'ultima confessa di voler sposare il suo rapitore, Agramante non avendogli permesso di contestare quella scelta (AB XXV; C XXVII). Tuttavia, allontanandosi dallo spazio carolingio e inoltrandosi in quello arturiano, Rodomonte non dimentica il legame di fedeltà cavalleresca che lo vincola ad Agramante. Pur offeso dal proprio re, egli parte facendo il proposito di tornare quando i saraceni abbiano perso la guerra e di rimettere Agramante sul suo trono, mostrandogli in tal modo che cosa sia la vera amicizia. Intenzione senz'altro nobile, questa, tanto che sarà applaudita da un lettore come Galileo Galilei che consiglierà al Tasso di rileggere «quello che dice [Rodomonte], sdegnato contro di Agramante per non l'aver egli, a dritto o torto, voluto preporre a Mandricardo», come il saraceno spiega a AB XXV 124-125; C XXVII 125-126 e in cui, secondo Galileo, si rispecchia la «grandezza dell'animo di colui».⁴²

Come si diceva sopra, nel momento del maggior bisogno ossia della sconfitta, l'Agramante dell'Agostini viene abbandonato dai maggiori guerrieri, i quali d'improvviso si reinventano come cavalieri arturiani. Nella loro partenza – la quale, vista la gravità della situazione, equivale a una diserzione – si può leggere una crisi della cavalleria. Non così nel *Furioso*. Nonostante il fatto che anche nel poema ariostesco alcuni dei guerrieri di Agramante non partecipino alla battaglia che segue all'interruzione del duello giudiziario tra Ruggiero e Rinaldo, la loro condotta è tuttavia più coerente sotto il profilo cavalleresco rispetto a quella dei personaggi dell'Agostini. Rodomonte è assente, ma il lettore sa ch'egli si è ritirato dalla battaglia perché gravemente offeso, e non perché abbia perso la volontà di combattere. Fedele ai propri principi, egli tornerà alla ribalta inaspettatamente, nell'ultimo canto, nel quale sfida Ruggiero, accusandolo di aver tradito il loro re. Sacripante parte dal campo saraceno prima della battaglia finale, ma già nell'*Inamoramento de Orlando* egli anteponeva Angelica a qualsiasi altra cosa e, non essendo vassallo di Agramante, non ha nessun obbligo particolare verso di lui. Quanto a Gradasso, la sua decisione di tornare nella sua Sericana dopo esser venuto in possesso del cavallo Baiardo

42. Galilei (Chiari): 571.

risulta alquanto sorprendente. Fa pensare alla condotta del Gradasso dell'Agostini che, pur essendo affabile e cortese, non dà molta importanza al valore dell'amicizia (non soltanto abbandona Agramante ma anche, come abbiamo visto, perdona ai cristiani la morte di Rodamonte, suo compagno). Eppure, il Gradasso ariostesco ritorna in scena nell'ultimissimo capitolo della vita del sovrano africano: proprio quando Agramante ha perso tutto, i due saraceni si incontrano e, scoperto che Agramante si trova in una situazione disperata, Gradasso non esita ad offrirgli il proprio aiuto, riaffermando così proprio il valore a cui viene meno il suo omologo nel *Quinto libro*:

Con molto dispiacer Gradasso intese
del Re Agramante le fortune averse;
poi confortollo, e come Re cortese
con la propria persona se gli offerse:

[...]

mi pare al tutto un ottimo *rimedio*
haver pensato a farti *uscir di tedio*.

Io pigliarò per amor tuo la impresa
d'entrar col Conte a singular certame.

Orlando furioso, XXXVI 47-49,1-2 AB; XL C

E qui merita osservare un fatto curioso. Tra questo discorso di Gradasso e il passo in cui l'Agostini annuncia la decisione di Gradasso di partire dal campo di battaglia ci sono dei punti di contatto sul piano testuale (evidenziati in corsivo):

Gradasso, e Rodamonte prestamente,
con Feraguto 'l saracin soprano
(vedendo perso al campo ogni *rimedio*)
deliberorno *uscir di tanto tedio*.

Quinto libro, IV 94,5-8

Benché la rima *rimedio* : *tedio* non sia affatto rara nella letteratura cavalleresca (ricorre sei volte nell'*Inamoramento de Orlando* e dieci nel *Morgante* del Pulci), l'Ariosto la usa soltanto tre volte, di cui una sola in clausola. Ma ciò che veramente ci permette di ipotizzare che tra i due passi ci sia un rapporto diretto è che l'espressione *uscir di tedio* è un *hapax* nel *Furioso* e che essa, a quanto sembra, compare assai di rado

nella letteratura tre-cinquecentesca.⁴³ Per cui, se non è una mera coincidenza, si dovrebbe dedurre che o l'Ariosto o l'Agostini sia venuto in contatto con l'episodio composto dall'altro e lo abbia riscritto, sovvertendone però il messaggio ideologico.

Pertanto, lo spirito della cavalleria boiardesca – sorretta dalla fiducia nella nobiltà dell'animo umano – non è morto nella parte finale del poema ariostesco. Ma se esaltando il valore dell'amicizia l'Ariosto si mantiene fedele al Boiardo, se ne discosta nell'accentuare l'aspetto religioso. Infatti, negli ultimi canti del *Furioso* assistiamo ad una svolta ideologica che riguarda soprattutto il mondo cristiano: la religione viene ad assumere un'importanza maggiore per i paladini di Carlo i quali, non contenti di aver vinto la guerra, procedono a cancellare Biserta dalla faccia della terra.⁴⁴ Non può non stupire che, guarito e tornato al primitivo ruolo di guerriero cristiano, Orlando sia disposto a fare pace con Agramante ma solo a condizione che questi si converta (proposta che, manco a dirlo, viene rifiutata con sdegno).⁴⁵ Questo atteggiamento non quadra con quello di Orlando nell'*Innamoramento de Orlando* che converte Brandimarte ma solo quando l'amico gli chiede di spiegargli la dottrina cristiana. Del resto, in non pochi poemi cavallereschi (basti pensare al *Mambriano*) Orlando e i suoi compagni diffondono il cristianesimo tramite la clemenza e la cortesia, valori che vengono dimenticati in alcuni episodi cruciali del finale del *Furioso*. Sconvolgente in questo senso l'episodio della presa di Biserta, in cui i soldati cristiani commettono «stupri infiniti e mille altri atti ingiusti» (AB XXXVI 34,6; C XL), proprio come nell'Agostini (*Quinto libro*, IX 12) e nel Valcieco (*Quinto libro*, XVIII 24-25).⁴⁶ Sebbene la distruzione della capitale del regno di Agramante fosse stata predetta già dal Boiardo, la violenza che

43. Non compare né nell'*Innamoramento* né nel *Morgante*. Ricorre invece nella *gionta* al *Ciriffo calvaneo* composta da Bernardo Giambullari (stampata nel 1514, a settembre) e nella *Pasitea* di Gasparo Visconti.

44. L'importanza della religione è evidente già in certi episodi nella prima metà del poema, come quello del duello tra Rinaldo e Dardinello, in cui Rinaldo cinicamente uccide il giovane saraceno («Meglio è (gridò) che prima io svella et spenga / questo mal germe, che maggior divenga», AB XVI 147,7-8; C XVIII).

45. Sulla morte dell'Agramante ariostesco – non meno eroica di quella di Agramante nel *Quinto libro* dell'Agostini – si veda Pavlova 2017: 140-1.

46. Per un confronto con la presa di Uticca nel *Mambriano*, cf. Alhaique Pettinelli 1975: 267.

si abbatte sugli abitanti di Biserta è in stridente contrasto con il culto della cortesia al cuore del poema del conte di Scandiano.

Eppure, neanche qui, in uno degli episodi forse meno boiardeschi di tutto il poema, l'Ariosto respinge in modo assoluto la concezione di cavalleria che distingueva l'*Inamoramento de Orlando*. Se nell'Agostini e nel Valcieco Orlando e i suoi compagni partecipano con entusiasmo alla conquista di Biserta, nell'atteggiamento dei grandi guerrieri ariosteschi si avverte un che di forzato, un senso di rassegnazione. Orlando e Astolfo vorrebbero fermare la strage, ma i loro ordini cadono nel vuoto (AB XXXVI 34,7-8; C XL). Si percepisce un senso di disagio, come se, costretti a prender parte alle fasi finali della guerra, essi – e con essi l'autore – non approvassero quanto sta accadendo.

Quanto a Ruggiero, dopo aver deciso di seguire Agramante in Africa (dato che, secondo il codice cavalleresco come lo intende lui, la lealtà verso il proprio signore è più importante sia dell'amore per Bradamante che del giuramento fatto prima del duello giudiziario con Rinaldo), egli si risolve a convertirsi allorché la sua nave viene colta da una tempesta e egli si trova solo in balia delle onde. Ruggiero teme che «Christo vendetta non faccia» (AB XXXVII 47,5; C XLI). Come ho cercato di dimostrare altrove, la sua conversione è poco convincente dal punto di vista religioso dal momento che non procede da una rinascita spirituale, bensì è dettata dalla paura per la propria vita. Se così, non è del tutto irragionevole l'accusa che Rodomonte gli muove nell'ultimo canto del poema, dichiarandolo reo di aver tradito Agramante.⁴⁷ Ruggiero in un certo senso è venuto meno ai valori in cui credeva e l'apparizione improvvisa dell'ex compagno d'armi non fa altro che ricordarglielo in modo fin troppo eloquente. Né si potrà dire che la sua vittoria provi la sua innocenza, considerando che la deve ad una spada incantata, in uno scontro estremamente violento, del resto, in cui nessuno dei combattenti si preoccupa di trattare l'avversario con cortesia. Da notare che, mentre nell'episodio analogo del *Quinto libro* dell'Agostini (ossia il duello tra Mandricardo e Rodamonte) Mandricardo ribadisce a più riprese di esser stato mandato dal «mio signor superno» (*Quinto libro*, XII 122,1) e in seguito dichiara di aver vinto perché aiutato dalla grazia divina, Ruggiero non prega Dio di aiutarlo né lo ringrazia dopo aver ucciso l'avversario, particolari che

47. Per una discussione approfondita della conversione di Ruggiero e dell'episodio del duello con cui finisce il poema, si veda Pavlova 2013.

gettano ulteriori dubbi sulla sincerità della sua fede e sulla legittimità del suo passaggio al campo cristiano.⁴⁸

Ciò che accomuna i poemi di tutti e tre i continuatori del Boiardo è il fatto che la conversione di Ru(g)giero viene mostrata in una luce alquanto ambivalente. Ma mentre il Valcieco e l'Agostini attirano l'attenzione sull'incompatibilità tra amore passionale e cavalleria, l'Ariosto esplora la tensione tra la cavalleria laica e quella religiosa. Nel duello finale ci si aspetterebbe di trovare il trionfo di quest'ultima, ma allo stesso tempo occorre dar ragione a Momigliano allorché afferma che «Qui il cavaliere è, più che il cristiano, il pagano»,⁴⁹ ovvero Rodomonte, ateo oltre ogni dire, ma che ciò nonostante avverte, dentro di sé, l'obbligo morale di recarsi a Parigi per vendicare il suo signore defunto. Di contro, anziché mostrare il cammino dell'anima verso Dio, il percorso di Ruggiero rivela lo smarrimento di un uomo che si trova a dover ubbidire a una forza esteriore, che non capisce, in cui non crede pienamente, ma di cui ha paura.

E si badi: nella terza redazione del *Furioso* la conversione di Ruggiero si presenta ancora più problematica. Dopo aver abbandonato Agramante per uniformarsi al volere divino e portare a compimento la propria missione dinastica, Ruggiero pare scordarsi completamente di Dio per ritornare alla concezione laica della cavalleria. Mostrandosi disposto a morire per ripagare la gentilezza di Leone, egli si comporta in modo non dissimile da quello dei cavalieri dell'Agostini, molti dei quali non hanno forti valori di riferimento ma passano da una visione della cavalleria ad un'altra a seconda della situazione. Così, innestando l'episodio di Leone e Ruggiero nell'ultima redazione, l'Ariosto rende più frammentaria l'impalcatura ideologica del terzo *Furioso*. Anziché riaffermare i valori cortesi, l'aggiunta di questo lungo inserto fa apparire l'eroe dinastico ancora più debole e più incoerente come personaggio di quanto non lo fosse nel primo *Furioso*.

48. La somiglianza tra Ruggiero e il Mandricardo dell'Agostini non è sfuggita a Tocchini 1998, che però ritiene che la conversione del personaggio ariostesco non sia affatto controversa.

49. Momigliano 1928: 292.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto *OF* (Dorigatti) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo la *princeps* del 1516, ed. critica a c. di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- Boiardo (Tissoni Benvenuti–Montagnani) = Matteo Maria Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, ed. critica a c. di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Galilei (Chiari) = Galileo Galilei, *Considerazioni al Tasso*, in Id., *Scritti letterari*, a c. di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970: 487-635.
- Nicolò degli Agostini (Rusconi 1506) = Nicolò degli Agostini, *Quarto libro*, in *Tutti li Libri De Orlando. / Inamorato. / Del Conte de Scandiano Mattheo / Maria Boiardo [...]*. Venezia, per Georgio de Rusconi, 1506.
- Nicolò degli Agostini (Rusconi 1514) = Nicolò degli Agostini, *Il Quinto Libro Dello inamoramento de Orlando Cosa / Noua [...]*, Venezia, per Zorzi di Rusconi Milanese, 1514.
- Raffaele Valcieco (Gorgonzola) = Raffaele Valcieco, *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo Inamoramento de Orlando Nouamente composto Hystoriato*, Milano, per Rocco e fratelli da Valle ad istanza di Nicolò da Gorgonzola, 1518.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alexandre-Gras 1988 = Denise Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le «Roland amoureux» de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.
- Alhaique Pettinelli 1975 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, «Rassegna della letteratura italiana» 79 (1975): 232-278.
- Alhaique Pettinelli 1983 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in Ead., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983: 152-230.
- Ascoli 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

- Baruzzo 1983 = Elisabetta Baruzzo, *Niccolò degli Agostini, continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1982.
- Bigi 1976 = Emilio Bigi, *Ideali umanistici e realtà storica nell'Orlando furioso*, «Libri e documenti» 1 (1976): 1-7.
- Bruscagli 1983 = Riccardo Bruscagli, «*Ventura*» e «*inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983: 87-126.
- Bruscagli 1998 = Riccardo Bruscagli, *L'Innamorato*, la «*Spagna*», il «*Morgante*», in Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi (a c. di), *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998: 111-26.
- Capodivacca 2012 = Angela Matilde Capodivacca, «*Forsi altro canterà con miglior plectio*»: l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini, «*Versants*» 59 (2012): 67-84.
- Caretti 1970 = Lanfranco Caretti, *La poesia del Furioso*, in Id., *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1970: 28-40.
- Carocci 2015 = Anna Carocci, *Stampare in ottave. Il Quinto libro de lo Innamoramento de Orlando*, «*Ecdotica*» 12 (2015): 7-29.
- Carrara 1959 = Enrico Carrara, *Dall'Innamorato al Furioso*, in Id., *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959: 243-276.
- Casella 2006 = Paola Casella, *Il Funzionamento dei personaggi secondari nell'Orlando furioso: le vicissitudini di Sacripante*, «*Italianistica*» 36 (2006): 11-26.
- Dionisotti 2003 = Carlo Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a c. di Giuseppe Anceschi, Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003: 143-161.
- Donnarumma 1996 = Raffaele Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato: poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1996.
- Dorigatti 1992 = Marco Dorigatti, *Il boiardismo del primo Furioso*, in Riccardo Bruscagli, Amedeo Quondam (a c. di), *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992: 161-174.
- Dorigatti 2009 = Marco Dorigatti, *La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto*, in Gianni Venturi, Francesca Cappelletti (a c. di), *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009: 31-54.
- Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto: in Corte e nelle Delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 1-44.
- Dorigatti 2018 = Marco Dorigatti, *Il presente della poesia. L'Orlando furioso nel 1516*, in *Nel segno del Furioso. L'incantato cosmo di Ludovico Ariosto e la cultura del suo tempo. Atti del convegno (Ferrara, 13-15 ottobre 2016)*, «*Schifanoia*» 54-55 (2018): 13-26.
- Fratani 1998 = Dominique Fratani, *Imitations et réécriture: le Ciego de Ferrare et Niccolò degli Agostini*, in Marie-Françoise Picéjus (éd. par), *Regards sur la*

- Renaissance italienne: mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998: 147-166.
- Giudicetti 2009 = Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo a cavallo di due poemi: il suo ruolo nel terzo libro dell'«Innamoramento de Orlando» e nell'«Orlando Furioso»*, «Schifanoia» 36-37 (2009): 103-144.
- Giudicetti 2010 = Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'«Orlando Furioso»*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- Harris 1988-1991 = Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1988-1991, 2 voll.
- Jossa 2009 = Stefano Jossa, *Ariosto*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Matarrese 2007 = Tina Matarrese, «... continuando la invention del conte Matheo Maria Boiardo», in Andrea Canova, Paola Vecchi Galli (a c. d), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Novara, Interlinea, 2007: 57-75.
- Momigliano 1928 = Attilio Momigliano, *Rodomonte*, in Id., *Saggio su l'«Orlando Furioso»*, Bari, Laterza, 1928: 279-307.
- Montagnani 2007 = Cristina Montagnani, *L'incantesimo del «sequeb»: fra Boiardo e Ariosto*, in Andrea Canova, Paola Vecchi Galli (a c. d), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Novara, Interlinea, 2007: 41-56.
- Padoan 1976 = Giorgio Padoan, *L'«Orlando Furioso» e la crisi del Rinascimento*, in Aldo Scaglione (a c. di), *Ariosto 1974 in America: atti del congresso ariostesco, dicembre 1974, Casa italiana della Columbia University*, Ravenna, Longo, 1976: 1-29.
- Paparelli 1977 = Gioacchino Paparelli, *Tra Boiardo e Ariosto: le gionte all'«Innamorato» di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, in Id., *Da Ariosto a Quasimodo: saggi*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1977: 34-47.
- Pavlova 2013 = Maria Pavlova, *Rodomonte e Ruggiero. Una questione d'onore*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 42 (2013): 135-177.
- Pavlova 2017 = Maria Pavlova, *L'immagine del regnante saraceno nell'«Orlando furioso»*, in Maria Careri, Stefano Asperti (a c. di), *Par deviers Rome m'en renvenrai errant. Atti del XX^{ème} Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Roma, Viella, 2017: 131-141.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Rajna 1873 = Pio Rajna, *Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degli italiani*, «Romania» 2 (1873): 153-169.
- Sangirardi 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando Innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1993.
- Tocchini 1998 = Gerardo Tocchini, *Ancora sull'Ariosto e Alberti: il naufragio di Ruggiero*, «Studi Italiani» 19 (1998): 5-34.
- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, Roma, Carocci, 2000.

INDICE DEI NOMI

- Acocella, Mariantonietta 138n., 156
 Agnelli, Giuseppe 93
 Agostini, Niccolò degli 14, 62, 184, 185n., 193, 197, 201 e n.-202 e n., 203, 204 e n., 205, 206n., 207 e n., 208-213, 215-221, 222 e n., 223, 224 e n., 227
 Alamanni, Luigi 60
 Alberti, Leon Battista 12, 137, 152, 227
 Albonico, Simone 160n., 178, 194
 Alexandre-Gras, Denise 198n., 200n., 225
 Alhaique Pettinelli, Rosanna 204n., 222n., 225
 Alidosi, Francesco 144
 Alighieri, Dante 72, 74, 80, 81, 152, 169n., 178
 Alviano, Bartolomeo d' 204
 Anceschi, Giuseppe 68, 195, 226
 Antonelli, Giuseppe 21, 47
 Aretino, Pietro 91n., 154
 Ariosto, Alessandro 37
 Ariosto, Alfonso 12
 Ariosto, Virginio 62
 Ascoli, Albert Russell 135n., 148n., 156, 216n., 225
 Asperti, Stefano 227
 Auerbach, Erich 71
 Augusto, G. Giulio Cesare Ottaviano, imperatore 20, 21n.
 Aumâle, Henri d'Orléans duca d' 94
 Bacchelli, Riccardo 141n., 156
 Bacci, Giorgio 47
 Bagno, Ludovico da 24, 37
 Balbo, Scipione 47
 Baldacchini, Lorenzo 100n., 111-112
 Baldassarri, Guido 160n., 178
 Ballarin, Alessandro 21 e n., 46
 Ballarini, Marco 193
 Banzi, Gianni 102n.
 Banzi, Luigi 101 e n., 103
 Barbarisi, Gennaro 193
 Barberino, Andrea da 198n., 206, 210n.
 Bardellone, Gian Giacomo 58 e n.
 Bartolomeo da Brescia 91n., 99n.,
 Bartolomeo Veneto 20
 Bartuschat, Johannes 111, 193
 Barotti, Giovanni Andrea 147, 149n., 150
 Baruffaldi, Girolamo jr. 99n.
 Baruzzo, Elisabetta 204, 226
 Basile, Tania 68
 Beatrice d'Este 58
 Beer, Marina 93n., 111, 164n., 178, 181n., 193
 Beltrami, Guido 68, 69, 157
 Bembo, Pietro 7 e n., 8, 11-12, 15, 18, 21, 49-50, 51, 52 e n., 53n., 54 e n.-55 e n., 57, 58 e n., 59, 60 e n., 61, 62 e n., 63-64, 65 e n., 66-67, 77, 146
 Bendedei, Timoteo 57, 58 e n.
 Benedettucci, Fabio 98n., 111
 Benucci, Alessandra 6n., 32, 58 e n.
 Berchem, Jachet de (Iacchetto) 147-148, 149 e n., 150
 Berni, Francesco 91 e n.
 Berra, Claudia 68, 193

230 Indice dei nomi

- Bertoni, Giulio 184n., 193
 Bertuzzi, Patrizio 102n.
 Bibbiena (Bernardo Dovizi) 65 e n.
 Biffi, Francesca 89n.
 Bigi, Emilio 5n., 11 e n., 15, 36n., 45, 81n., 87, 159n., 164n.-165n., 178, 218n., 226
 Blacker, Carmen 112
 Blacker, John 105
 Boccaccio, Giovanni 7 e n., 15, 42, 56, 65, 77, 80, 152
 Boco, Maria Augusta 50 e n., 68
 Boiardo, Matteo Maria 8n., 14-15, 34 e n., 43n., 45, 47, 62, 65, 72, 76, 79, 87, 90n., 92 e n., 107, 112, 142, 152, 157, 164n., 178, 184-186, 190-191, 193-195, 197 e n., 198, 199 e n.-200 e n., 201-203, 207, 208n., 209-211, 215, 216 e n., 217, 219, 222, 224-227
 Boileau, Nicolas 49
 Boillet, Danielle 166n., 178
 Bologna, Corrado 182n., 186n., 193
 Bolzoni, Lina 178-179
 Bonaccioli, Lodovico 25, 41
 Bonfiglioli, Geri 100-103
 Bonfiglioli, Renzo 100-102, 113
 Borghi, Renato 146n., 156
 Borgia, Lucrezia 19n., 24, 51-52, 58, 64
 Bovi, famiglia 93 e n.
 Bozzetti, Cesare 194
 Briquet, Charles-Moïse 106 e n.
 Bruni, Flavia 90n., 111
 Bruni, Francesco 69
 Brunet, Jacques Charles 93n., 96n.
 Brusagli, Riccardo 184n., 193-194, 200 e n., 201n., 214n., 218n., 226
 Bucchi, Gabriele 69, 88, 178-179
 Buonarroti, Michelangelo 47, 158
 Byatt, Lucy 37n., 46
 Cabani, Maria Cristina 12 e n., 15, 56n., 68, 72n., 77, 85n., 87, 135n., 136 e n., 156, 187-189 e n., 193
 Cabrini, Anna Maria 13
 Calandra, Gian Giacomo 58 e n.
 Calandra, Ippolito 182, 183 e n., 184
 Calcagnini, Celio 21-22, 26 e n., 28, 37, 39, 46, 58n.
 Calvo, Francesco 91n.
 Campagnolo, Stefano 146n., 157
 Campeggiani, Ida 6n., 16, 136n.-137n., 143n., 157
 Canova, Andrea 178, 181n., 193-194, 227
 Capodivacca, Angela Matilde 185n., 204n., 226, 193
 Cappelletti, Francesca 47, 157, 226
 Cardini, Roberto 226
 Careri, Maria 227
 Caretti, Lanfranco 40 e n., 45, 138, 219n., 226
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 39, 63
 Carlo VIII, re di Francia 18, 145
 Carlo Magno, imperatore 193
 Carocci, Anna 181n., 184n., 185 e n., 193, 204 e n., 226
 Carrara, Enrico 184n., 193, 204 e n., 207n., 218n., 226
 Casadei, Alberto 5n., 12, 16, 36n., 46, 57n., 68, 87, 135n.-136n., 138n., 140n., 145n., 151n., 157, 184n., 193
 Casella, Paola 218n., 226
 Cassio da Narni (Cassio Brucurelli) 57 e n., 62, 154
 Castagnari, Alessandro 98 e n., 111
 Castiglione, Baldassarre 12, 48, 58n., 59, 72n., 77, 87
 Catalano, Michele 22 e n., 26n., 31n., 46, 56n., 68, 144n., 146n., 151n., 157, 182n., 193
 Catullo, Gaio Valerio 76
 Cavaliere, Giuseppe 13, 96-97, 99n., 111
 Cavallo, Marco 58 e n.

- Celebrino, Eustachio 185
 Cervantes, Miguel de 89
 Chiari, Alberto 83n., 87, 225
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 5n., 15, 169n., 178
 Chiesa, Achillito 97
 Chiesa, Mario 153n., 156
 Cigerza, Giovanni 97 e n.-98 e n., 99, 111
 Cigerza, Silvio 97n.
 Cignardi, Giovanni Francesco 193
 Clemente VII (Giulio de Medici) 149
 Cogotti, Marina 47, 68, 157
 Comboni, Andrea 194
 Conosciuti, Eliseo 24-25
 Conti, Pierfrancesco de' 14, 181-192
 Contini, Gianfranco 139
 Correggio, Niccolò da 57, 58n.
 Crasta, Francesca Maria 46
 Crawford, William Horatio 95 e n., 97, 100n., 114
 Cristiano, Flavia 108n., 111
 Croce, Benedetto 137
 Curti, Elisa 138n., 157
 D'Ascia, Luca 26n., 46
 Da Pozzo, Giovanni 69
 Dalla Palma, Giuseppe 160n., 178
 Dallolio, Galileo 102
 Dante Alighieri 65
 Davis, Henry 111
 Davis, J. Irving 102n., 111
 De Marinis, Tammaro 96, 97 e n., 98-99, 108n., 111
 Debenedetti, Santorre 5n., 11n., 15, 21n., 45, 50 e n., 54n., 67-68, 72n., 74n., 87, 135n., 156
 Degl'Innocenti, Luca 181n., 193
 Delcorno Branca, Daniela 160n.-161n., 168n.
 Delisle, Leopold 94
 della Rovere, Francesco Maria 144 e n., 145 e n., 215
 Desole, Corinna 153n., 157
 Dilemmi, Giorgio 53 e n., 67
 Dionisotti, Carlo 50 e n., 56n., 64n., 68, 138, 201n., 226
 Doležel, Lubomir 136
 Dondi, Cristina 90n., 111
 Donnarumma, Raffaele 198n., 226
 Donnini, Andrea 51n., 55n., 64n., 67
 Dorigatti, Marco 10n., 11 e n., 13 e n., 15, 21n., 23n., 26n., 30n., 34n., 45, 52 e n., 60, 61 e n., 63n., 67-68, 72n., 74, 87, 89n., 92n.-94n., 96n., 98, 100 e n.-102 e n., 109 e n., 111, 125n., 135n., 138, 139n.-140n., 144n., 147 e n., 148n., 154n., 155-157, 159 e n., 178, 181n., 193, 208n., 216n., 217 e n., 218n., 225-226
 Dossi, Dosso 38, 48
 Durer, restauratore in Padova 107, 108n.
 Durini, Angelo Maria 109
 Durling, Robert 137n., 157
 Drusi, Riccardo 72n., 87
 Eco, Umberto 136
 Equicola, Mario 24, 27 e n., 28-29, 39 e n., 42 e n., 45, 47, 77
 Este, Estensi, famiglia 63, 64 e n., 65-66, 141n., 145-146, 148, 172
 Este, Alfonso I d' 23, 38, 40-42, 43n., 44, 46-48, 51, 63, 64 e n., 74, 141 e n., 142-144, 157
 Este Bentivoglio Lucrezia, d' 58
 Este, Diana 58
 Este, Don Giulio d' 156
 Este, Ercole I d' 17 e n., 18-19, 23, 29, 35, 44, 63n., 64, 75, 144, 193
 Este, Ippolito I d' 10-12, 17n., 18-23, 24e n., 25, 26 e n.-27 e n., 28-29, 30 e n., 31-32, 33 e n., 34-35, 36 e n.-37 e n., 38-42, 43 e n., 44, 46-47, 63, 65, 91n., 99n., 141 e n., 142-143, 145-146, 151,

- 154, 183
 Este, Isabella d' 24, 26 e n., 58, 142, 183
 Everson, Jane 25n., 46, 182n., 191n., 193-194
 Fahy, Conor 91n., 110n., 111-112
 Fantappiè, Irene 138n., 157
 Farinella, Vincenzo 47, 68, 157
 Fatini, Giuseppe 32, 33 e n., 45
 Fantino, Benedetto 151n.
 Fera, Vincenzo 68
 Ferrari, Monica 46
 Ferrario, Giulio 113
 Ferretti, Francesco 153n., 158
 Ferroni, Giulio 141n., 158
 Folengo, Teofilo 153 e n., 154, 156
 Foot, Mirjam M. 104n.-105n., 111-112
 Fortunio, Giovanni Francesco 56
 Francesco Cieco da Ferrara 24-25, 46, 62, 182, 193, 206n., 225-226
 Francesco da Vinci 27
 Francesco I, re di Francia 13, 34, 64n., 146, 154
 Frasso, Giuseppe 193
 Fratani, Dominique 206n., 226
 Fregoso, Ottaviano 7, 54
 Fusco, Tommaso 37
 Galilei, Galileo 83, 87, 220n., 225
 Gardini, Nicola 194
 Genovese, Gianluca 149 e n., 158
 Giambullari, Bernardo 222n.
 Giovanardi, Claudio 72n., 88
 Giovio, Paolo 28 e n., 33n., 45
 Giudicetti, Gian Paolo 209n., 217n., 227
 Giulio II, papa (Giuliano Della Rovere) 19, 64n., 136n., 141 e n., 144 e n., 148-150, 158
 Gnocchi, Alessandro 7n., 15, 51 e n., 52n., 54n.-56n., 67, 68
 Gorgonzola, Nicolò da 184
 Gonzaga, Eleonora 10, 58
 Gonzaga, Elisabetta 8n., 10, 54-55, 57-58, 60
 Gonzaga, Federico 182, 183 e n., 184
 Gonzaga, Francesco 99, 142, 146, 182, 183
 Govi, Fabrizio 89
 Graheli, Shanti 89n.
 Gregori, Elisa 88
 Grenville, Thomas 92 e n., 93
 Gritti, Valentina. 181n.
 Grolier de Servières, Jean 104, 105
 Gualengo, fra 42
 Guarini, Alessandro 22 e n., 45
 Guassardo, Giada 32n.
 Guerra, Enrica 36n., 46
 Guidi, Ulisse 92, 93n., 96n.-97n., 112
 Hagué, Théodore 105 e n., 111
 Harris, John jr. 108n., 112
 Harris, John sr. 108n., 112
 Harris, Neil 13, 89n.-92n., 104n., 106n.-108n., 110n., 111-113, 124n., 181n., 184n., 185 e n., 194, 210n., 227
 Izzo, Annalisa 12n., 16, 88, 135n.-136n., 156, 179
 Javitch, Daniel 186n., 194
 Jossa, Stefano 72n., 88, 140n., 158, 216n., 227
 Koberger, Anton 91n.
 Labarre, Émile Joseph 106n.
 Ladislao VII Jagellone, re di Boemia 37n.
 Ledda, Filippo 46
 Leonardo da Vinci 26-27, 29-30, 46-47
 Leone, Bianchino dal 185
 Leone X, papa (Giovanni de Medici) 37n., 60, 62, 64 e n.-65 e n., 143n., 144 e n., 145, 149, 158
 Leonicino, Niccolò 52
 Libri, Guglielmo 112
 Limentani, Alberto 7n., 15

- Longhi, Silvia 164n.-165n., 169n., 179
 Looney, Dennis 135n., 158
 Luciano di Samosata 137 e n., 156-157
 Ludovico Sforza, detto il Moro 58
 Luigi XII, re di Francia 27, 141
 Machiavelli, Niccolò 60 e n., 69, 141n.
 Madiis, Francesco de' 90n., 111
 Maglione, Benedetto 96, 113
 Mahieu, Thomas 104
 Maldina, Nicolò 136n., 158
 Manardo, Giovanni 41
 Manzoni, Alessandro 68, 88
 Manzoni, Giacomo 100n.
 Marchand, Jean-Jacques 158
 Marchesi, Valentina 60n., 67
 Marone, Andrea 21n., 37
 Marti, Mario 65n., 67
 Martino IV, papa (Simon de Brion) 42
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore 39
 Matarrese, Tina 5n., 11 e n., 14-16, 24n., 50 e n., 52n.-53n., 59, 63n., 67, 69, 72n.-73n., 87-88, 135 e n., 138, 149n., 156, 159 e n., 177n., 178, 195, 216n., 227
 Mauro, Cesare 27, 29
 Mazocco (Mazzocchi) dal Bondeno, Giovanni 20n., 25, 96n., 99n., 110, 182
 Mazzocco, Sigismondo 183
 McLaughlin, Martin 159n., 179
 Medici, Giulio de' 65n.
 Melzi, Gaetano 92 e n.-93 e n., 107, 108n., 111-113
 Menegatti, Marialucia 19 e n., 24n., 37n., 40 e n., 46, 47, 144n., 157
 Meneghetti, Maria Luisa 162 e n., 165n., 179
 Mengaldo, Pier Vincenzo 76n.-77n., 88
 Messalla Corvino, Marco Valerio 32 e n.
 Miotti, Fausto 98n.
 Momigliano, Attilio 224 e n., 227
 Monferrato de' Calcagnini, Giovanni Girolamo 21n., 40n., 41n., 47
 Montagnani, Cristina 8n., 15, 34n., 45, 69, 76n., 87, 181n., 194, 197n., 214n., 216n., 225, 227
 Montanari, Anna 181n.-182n., 191, 194
 Montefeltro, Federico da 9
 Montefeltro, Guidobaldo da 10
 Monteverdi, Claudio 146
 Morgana, Silvia 69
 Morgand, Damascène 96, 99n.
 Moschino 42
 Muzio Aurelio, vedi Muzzarelli, Giovanni
 Muzzarelli, Giovanni 58 e n.
 Needham, Paul 91n., 113
 Nifo, Agostino 27
 Nuovo, Angela 184n., 194
 Ó Drisceoil, Diarmuid 95n., 113
 Ó Drisceoil, Donal 95n., 113
 Olschki, Leo Samuele 98, 113
 Orazio Flacco, Quinto 49
 Óváry, Leopold 24n., 47
 Ovidio Nasone, Publio 161n.
 Paccagnella, Ivano 88
 Padoan, Giorgio 216n., 227
 Paganini, Paganino 183
 Paleotti, Camillo 58 e n.
 Palumbo, Giovanni 181n., 194-195
 Palumbo, Margherita 89n., 94-95, 98, 100, 108n.
 Panizza, Giorgio 194
 Panizzi, Antonio 23 e n., 47, 92 e n., 99n., 113
 Pattarini, Nicoletta 97n.
 Paparelli, Gioacchino 211n.-212n., 215, 216n., 227
 Paul, Émile 96n., 113

234 Indice dei nomi

- Pavan, Alberto 18n.-19n., 47
Pavel, Thomas G. 136
Pavlova, Maria 14, 43n., 47, 206n., 222n.-223n., 227
Perrotta, Annalisa 181n., 194
Pesenti Villa, Maria 18n., 47
Petrarca, Francesco 7n., 15, 56, 72, 85, 165n.
Petrella, Giancarlo 100n., 102 e n., 113
Pettegree, Andrew 90n., 111
Piccard, Gerhard 106 e n.
Pico della Mirandola, Giovan Francesco 59
Picone, Michelangelo 112, 195
Piéjus, Marie-Françoise 226
Piero da Vinci 27
Pigna, Giovanni Battista 21n., 26n., 46
Pio, Emilia 8n.
Pio da Carpi, Alberto 59
Pio III, papa (Francesco Todeschini Piccolomini) 17
Piotti, Mario 69
Piperno, Franco 146n., 158
Poliziano (Angelo Ambrogini) 165n.
Ponte, Gottardo da 184
Postumo (Guido Silvestri) 37, 58 e n.
Prada, Massimo 69
Praet, Joseph van 93n.
Praloran, Marco 5n., 11n., 15, 16, 24n., 50 e n., 52n.-53n., 59, 63n., 67, 71, 72n.-73n., 87-88, 135 e n., 138, 149n., 156, 159 e n., 160n., 173 e n., 178-179, 200n., 227
Preti, Monica 47, 68, 157
Properzio, Sestio 51
Pulci, Luigi 57, 112, 209, 221
Quaritch, Bernard 95 e n., 96, 105, 113-114
Querini, Vincenzo 51
Quin, Henry George 92 e n.
Quondam, Amedeo 72n., 77n., 87, 88, 194, 226
Raffaello Sanzio 21-22, 24 e n., 40-42, 46
Rajna, Pio 198n., 227
Ravaschietto, Giuliana 153n., 157
Ravegnani, Giuseppe 93
Redaelli, Greta M. A. 146n.
Regoliosi, Mariangela 226
Reidy, Denis V. 112
Rescigno, Eduardo 87
Rhodes, Dennis E. 112
Riccucci, Marina 138n., 157
Ripa, Luca 25
Rivoletti, Christian 72n., 86n., 88, 137, 158
Roberti, Ercole de' 47, 158
Roffet le Fauchaux (Etiénne Roffet) 96 e n., 103
Rospocher, Massimo 141n., 148n., 158
Rosso da Valenza, Francesco 21n.
Rotundo, Filippo 89n.
Rozsnyói, Zsuzsanna 186n., 194
Rubello, Noemi 144n., 158
Rubini, Luisa 112
Ruggiero, Raffaele 161n., 179
Ryan, Marie-Laure 136
Sadoletto, Jacopo 57, 58 e n., 60-62
Sangirardi, Giuseppe 137n., 158, 216n., 227
Sannazaro, Jacopo 57, 59-60
Santagata, Marco 7n., 15, 165, 178
Santi, Brunetta 97n.
Santoro, Mario 160n., 179
Sanudo, Marino 90n., 112
Saracco, Maria 97n.
Savy, Barbara Maria 46
Sberlati, Francesco 169n., 179
Scaglione, Aldo 227
Schedel, Hartmann 91

- Schiller, Friedrich 139
 Schirg, Bernhard 28 e n.-29 e n., 47
 Scianatico, Giovanna 65n., 69
 Segre, Cesare 5n., 11 e n., 15-16, 17n., 21n., 31n.-33n., 38n., 41n., 43n., 45, 49, 50 e n., 54n., 62n., 67-69, 72n, 87, 135n., 136, 138, 156, 160n., 179
 Sforza, Bona 37n., 39
 Shakespeare, William 71, 89
 Sigismondo Jagellone, re di Polonia 37n., 39
 Sotheby, John 114
 Spencer di Althorp, famiglia 93, 102n.
 Stella, Angelo 30n., 39n., 42n., 45, 49, 50 e n., 54n., 61n.-63n., 67, 69, 74n, 88, 135n., 142 e n., 143n., 146n., 151n., 156
 Stimato, Gerarda 13, 15, 36 e n., 45, 47, 67, 87, 111, 156, 178, 225
 Stoppino, Eleonora 185n., 191n., 194
 Strologo, Franca 111, 181n., 193-194
 Strozzi, Ercole 18, 19 e n., 25 e n., 46-48, 52, 57-59
 Strozzi, Tito Vespasiano 19n., 25, 46, 59, 64
 Tamburello, Mario 101n.
 Tasso, Torquato 71
 Tebaldeo, Antonio 18, 24, 57, 58
 Tesi, Riccardo 72n., 88
 Tibullo, Albio 32
 Tiepolo, Niccolò 51
 Tiraboschi, Girolamo 39 e n., 47
 Tissoni Benvenuti, Antonia 8n., 15, 23 e n., 34n., 45, 48, 52, 68-69, 76n., 87, 181n., 192 e n., 194-195, 197n., 225-226
 Tocchini, Gerardo 224n., 227
 Tomasi, Franco 69, 178-179
 Tosi, Paolo Antonio 93 e n., 107, 113
 Travi, Ernesto 65n., 67
 Trivulzio (Traulcio), Giangiacomo 141
 Tromba, Francesco 185
 Tromboncino, Bartolmeo 154-155
 Trovato, Paolo 56 e n., 69
 Tura, Adolfo 60n., 68-69, 157
 Ulery, Robert W. jr. 65n., 67
 Vagni, Giacomo 25n., 48
 Valcieco, Raffaele 184, 197, 201, 204, 210 e n.-211 e n., 212-213, 214 e n., 215-216, 218-219, 222-225
 Valerio, Giovan Francesco 56
 Valéry, Paul 139
 Vecchi Galli, Paola 194, 227
 Vela, Claudio 8n., 11 e n., 56n., 67, 194
 Venturi, Gianni 46, 48, 68, 87, 157, 193-194, 226
 Verdi, Giuseppe 71, 87
 Vespucci, Agostino 27n.
 Villa, Alessandra 113
 Villari, Susanna 68
 Villoresi, Marco 112, 136n., 158, 181n., 184n., 195, 201n., 227
 Virgilio Marone, Publio 20, 21n., 170n.
 Visconti, Gasparo 222n.
 Vitale, Maurizio 11n., 16, 50 e n., 69, 73n, 88
 Volterrani, Silvia 178-179
 Willaert, Adrian 37
 Wotton, Thomas 104, 111
 Zampese, Cristina 15-16, 45, 52 e n., 69, 87, 156, 178, 181
 Zanato, Tiziano 51 e n., 52n., 61, 62n., 69
 Zanette, Emilio 56n., 69
 Zappalà, Pietro 146n., 156
 Zatti, Sergio 137n., 158, 165n., 170n., 178-179, 192 e n., 195
 Ziegler, Jacob 39
 Zonghi, Aurelio 106n., 114
 Zoppino, Niccolò 95n., 100 e n., 111

INDICE

Cristina Zampese, <i>Prefazione. Donne, cavalieri, libri</i>	5
Marco Dorigatti, <i>«Donno Hippolyto da Este». Il vero volto del dedicatario del «Furioso»</i>	17
Claudio Vela, <i>Ariosto e Bembo all'altezza del primo «Furioso»</i>	49
Tina Matarrese, <i>Sul pluristilismo del «Furioso» del 1516</i>	71
Neil Harris, <i>L'esemplare Cavaliere del «Furioso» del 1516: storia di un cimelio</i>	89
Alberto Casadei, <i>Il primo «Furioso» tra storia e mondi possibili</i>	135
Anna Maria Cabrini, <i>L'«amorosa inchiesta» di Orlando nel «Furioso» del 1516</i>	159
Eleonora Stoppino, <i>Un compagno di viaggio del primo «Furioso». Alcune osservazioni sul «Rugino» di Pierfrancesco de' Conti</i>	181
Maria Pavlova, <i>La concessione di cavalleria nei continuatori del Boiardo. Nicolò degli Agostini, Raffaele Valcieco e Ludovico Ariosto</i>	197
Indice dei nomi	229

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Università degli studi "La Sapienza" di Roma
Brigitte Horiot, Université de Lyon III, Francia
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato Editoriale

Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Henstacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese