

A JOURNAL OF THE HUMANITIES

RIVISTA DI STUDI UMANISTICI FONDATA DA FRANCO CARDINI E PAOLO TROVATO

STORIE E LINGUAGGI **STORIE
E LINGUAGGI** **STORIE E
LINGUAGGI** **9 (2023)** **STORIE E
LINGUAGGI** **FASCICOLO 2** **STORIE
E LINGUAGGI** **«LA GRAN TELA
DI ARIOSTO»**. PER UN NUOVO
COMMENTO DELL' **ORLANDO
FURIOSO** **STORIE E LINGUAGGI**
A CURA DI JACOPO GESIOT,
VALENTINA GRITTI E GIOVANNA
RIZZARELLI **STORIE E LINGUAGGI**
STORIE E LINGUAGGI **STORIE E
LINGUAGGI** **STORIE E LINGUAGGI**
STORIE E LINGUAGGI **STORIE E
LINGUAGGI**

libreriauniversitaria.it
edizioni

STORIE E LINGUAGGI

9 (2023)
FASCICOLO 2

A Journal
of the Humanities
founded by

Rivista
di studi umanistici
fondata da

FRANCO CARDINI • PAOLO TROVATO

«LA GRAN TELA DI ARIOSTO».
PER UN NUOVO COMMENTO
DELL'ORLANDO FURIOSO (1532)

a cura di Jacopo Gesiot,
Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli

libreriauniversitaria.it
—————*edizioni*

STORIE E LINGUAGGI
A Journal of the Humanities · Rivista di studi umanistici

Editor · Direttore

Paolo Trovato, Università di Ferrara

Editorial board · Comitato scientifico

Angela Maria Andrisano, Università di Ferrara

Olivier Bivort, Università di Ca' Foscari, Venezia

Paolo Cherchi, University of Chicago

Maria Adele Cipolla, Università di Verona

José Enrique Ruiz Domenec, Universidad Autónoma de Barcelona

Andrea Giardina, Scuola Normale Superiore di Pisa

Valentina Gritti, Università di Ferrara

Loretta Innocenti, Università di Ca' Foscari, Venezia

Martin McLaughlin, University of Oxford

Brian Richardson, University of Leeds

Francisco Rico, Universidad Autónoma de Barcelona

Marco Tarchi, Università di Firenze

Raymund Wilhelm, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Publishing copy-editors · Comitato di redazione

Jacopo Gesiot, Università di Trieste

Beatrice Saletti, Università di Ferrara

Elisabetta Tonello, Università eCampus, Novedrate

Legal representative · Direttore responsabile

Mario Lion Stoppato

Storie e linguaggi is a Peer-Reviewed Journal
Storie e linguaggi è una rivista sottoposta a peer-review

Storie e linguaggi fa parte dell'elenco delle riviste di classe A dell'Anvur

Storie e linguaggi. A Journal of the Humanities

Semestral Journal published by libreriauniversitaria.it Edizioni

Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici

Rivista semestrale pubblicata da libreriauniversitaria.it Edizioni

Registrazione Tribunale di Padova n. 2393

ISSN 2464-8647 (print) 2421-7344 (online)

9 (2023), Fascicolo 2

Fascicolo pubblicato con il contributo

del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara FIRD 2022

La voce di Ariosto nell'Orlando furioso

dicembre 2023

© libreriauniversitaria.it Edizioni

Webster, divisione di TXT SpA

Via Vincenzo Stefano Breda, 26

Tel.: +39 049 76651

Fax: +39 049 7665200

35010 - Limena PD

redazione@libreriauniversitaria.it

Gli autori dei singoli contributi si assumono la piena responsabilità in merito alla cessione dei diritti per la pubblicazione delle riproduzioni fotografiche contenute nel volume.

Authors are responsible for obtaining permission to use any copyrighted image contained in the book.

PUBLICATION ETHICS AND MALPRACTICE STATEMENT

Storie e Linguaggi, founded by Franco Cardini and Paolo Trovato, is a peer-reviewed semestral journal committed to upholding the highest standards of publication ethics. In order to provide readers with articles of highest quality we state the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement.

Authors ensure that they have written original articles. In addition they ensure that the manuscript has not been issued elsewhere. Authors are also responsible for language editing of the submitted article. Authors confirm that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works without clearly citing. Any work or words of other authors, contributors, or sources (including online sites) are appropriately credited and referenced. All authors disclose financial or other conflict of interest that might influence the results or interpretation of their manuscript (financial support for the project should be disclosed). Authors agree to the license agreement before submitting the article.

The editors ensure a fair double-blind peer-review of the submitted papers for publication. The editors strive to prevent any potential conflict of interests between the author and editorial and review personnel. The editors also ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

The editors coordinates the editorial board for reviewing the works to be published in *Storie e Linguaggi*. The reviewers, members of the scientific committee, include experts in the field of higher education, university lecturers and researchers. Each is assigned papers to review that are consistent with their specific expertise.

Reviewers check all papers in a double-blind peer review process. The reviewers also check for plagiarism and research fabrication (making up research data) and falsification (manipulation of existing research data, tables, or images). In accordance with the code of conduct, the reviewers report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editors if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. They must evaluate the submitted works objectively as well as present clearly their opinions on the works in a clear way in the review form. A reviewer who feels unqualified to review the research reported in a manuscript notify the editors and excuses himself from the review process.

SOMMARIO

Premessa	VII
--------------------	-----

Appunti per un nuovo commento al <i>Furioso</i> / Notes for a new commentary of the <i>Furioso</i>	1
Daniela Delcorno Branca	

«Un mirabile impasto di infiniti ricordi». La biblioteca immaginata di Ariosto / «An admirable mixture of infinite memories». Ariosto's imagined library.	7
Valentina Gritti	

Tessere virgiliane nella struttura dell' <i>Orlando furioso</i> / Following Virgil's traces in the narrative structure of the <i>Orlando furioso</i> . . .	77
Giacomo Stanga	

«Armi e amori» prima del <i>Furioso</i> . Tradizione galloromanza e trasformazioni di una <i>devise</i> / «Armes et amours» before the <i>Orlando furioso</i> . Galloroman literary culture and the transformations of a medieval <i>devise</i>	95
Nicola Morato	

«Quanto il Tempo toglie, io innesto nuovo». La presenza di Dante in Ariosto / «As Time takes from you, I engraft you new». The presence of Dante in Ariosto	127
Elisabetta Tonello	

La voce di Dante in Ariosto: qualche nota testuale e quantitativa / Dante's voice in Ariosto's <i>Orlando furioso</i> : textual and quantitative remarks.	141
Marco Greggio e Fabio Romanini	

Sulle tracce del <i>Mambriano</i> . Appunti sulla presenza del Cieco da Ferrara nell' <i>Orlando furioso</i> / On the trail of the <i>Mambriano</i> . Notes on the presence of Cieco da Ferrara in the <i>Orlando furioso</i> . . .	163
Federico Della Corte	
Ariosto lettore di novelle? L' <i>Orlando furioso</i> e gli sviluppi della narrativa breve nel Quattrocento / Did Ariosto read novellas? The <i>Orlando furioso</i> and the developments of short prose narrative in the Quattrocento	199
Giulia Depoli	
Il <i>Furioso</i> e la lirica del suo tempo: echi, intertesti, omaggi / The <i>Orlando furioso</i> and the lyric poetry of its time: echoes, intertexts, homages	217
Giada Guassardo	
«A imitatione del Boccaccio». Alberto Lavezola commentatore del <i>Furioso</i> / «A imitatione del Boccaccio». Alberto Lavezola commentator of the <i>Orlando furioso</i>	247
Giovanna Rizzarelli	
L' <i>Orlando furioso</i> nei <i>Commentaria symbolica</i> di Antonio Ricciardi / The <i>Orlando furioso</i> in the <i>Commentaria symbolica</i> by Antonio Ricciardi	271
Federica Caneparo e Paolo Cherchi	
Considerazioni critiche sui commenti al <i>Furioso</i> tra Otto e fine Novecento / Critical considerations on <i>Orlando furioso</i> comments between the 19 th and the end of 20 th century	295
Luca Diolaiti	
APPENDICE	
Ludovico Ariosto in un inedito libro di conti garfagnino / Ludovico Ariosto in an unknown ledger from Garfagnana	325
Gino Casagrande	
INDICI	337

PREMESSA

Grande artista dell'autocommento, Ariosto dissemina tra le ottave del poema icastiche definizioni della propria capacità di intessere insieme vari fili narrativi (OF II 30). L'immagine del *Furioso* come «gran tela» (OF XIII 81, 2) è il frutto più noto di tale capacità di autodefinizione tipica del poeta ferrarese. Egli, infatti, pone sotto gli occhi del lettore uno dei tratti emblematici dell'opera, ovvero la molteplicità delle tessere che la compongono. Insieme alla suggestione metaforica della tela quale rimando all'intreccio narrativo non si può, però, non tenere in considerazione anche l'idea del *Furioso* come intarsio di segmenti testuali preesistenti. La tela suggerisce, infatti, inevitabilmente anche l'immagine di un autore che sapientemente inanella, tesse, storie differenti e che, per rimettere insieme una cospicua congerie di narrazioni, si rivolge a ipotesi di diversa origine. Il 'poeta sarto' convive, dunque, con il 'poeta lettore' di opere diversissime per tradizione, ambito culturale ed epoca. Benché sia complesso ricostruire una vera e propria biblioteca di Ariosto, è innegabile che, pur non essendo un bibliofilo, egli fu senza dubbio un grande lettore. Ciò rende certamente più difficile risalire, anche solo virtualmente, ai volumi che alimentarono la sua memoria letteraria; tuttavia, insieme all'ipotetica e immaginaria biblioteca di Ariosto è indispensabile concentrarsi in primo luogo sulla capacità creativa del poeta ferrarese. Il *Furioso*, infatti, continua a sfidare lettori e critici a riconoscere sempre nuovi elementi che compongono la sua tela linguistica e narrativa. Ogni lettura corrisponde potenzialmente a una nuova scoperta, a un nuovo tassello che non elimina gli altri, ma che ad essi si aggiunge e li completa.

La straordinaria memoria poetica di Ariosto, come hanno ben evidenziato gli studi di Cabani (2016), procede infatti in più direzioni nel rielaborare, talvolta in chiave parodica, sintagmi, formule, temi, elementi narrativi dei grandi classici, antichi e moderni, ai quali si sovrappongono spesso spunti tratti da autori a noi meno noti, d'ambito umanistico o volgare, fino a giungere al recupero di personaggi dei poemi cavallereschi minori. I migliori risultati sull'intertestualità del *Furioso* confermano infatti che, sia in presenza di grandi modelli, classici e volgari, da Virgilio a Ovidio, da Dante a Petrarca, sia di autori a lui più vicini, come Boiardo e Pulci, Ariosto proceda sempre contaminando le proprie fonti, e sfidi il lettore a cogliere di volta in volta le diverse tessere che compongono tali ardite contaminazioni o quelle che Javitch (1985) ha definito 'imitazioni di imitazioni'. La via segnata finora dagli studi rende evidente che per dipanare la complessa rete della memoria poetica, la «gran tela» di Ariosto, è necessario procedere in più direzioni, guardando sia al versante tematico (come ha insegnato Rajna 1900), sia a quello linguistico e stilistico (come hanno mostrato Segre 1966, Bigi 1967 e Blasucci 1976), sia infine a quello metrico (Ossola 1976 e Praloran 2009).

Le ricerche sull'intertestualità ariostesca degli ultimi decenni e le edizioni più recenti del poema, dunque, indicano la via per ulteriori indagini volte ad offrire, anche per questo aspetto, un commento finalmente aggiornato e approfondito dell'*Orlando furioso*.

In vista del cinquecentenario della redazione definitiva del *Furioso*, nel 2032, risulta sempre più evidente la necessità di allestire un nuovo ed approfondito commento del *Furioso* del 1532. Il nuovo commento che si auspica possa essere realizzato per celebrare questa importante ricorrenza dovrà giovare dei moltissimi risultati raggiunti dagli studi sia sul versante assai ampio dell'intertestualità e sia su quello della ricezione del poema di Ariosto.

Il presente volume raccoglie i contributi presentati in occasione del convegno internazionale che si è tenuto a Ferrara il 6-7 ottobre 2022, nel Castello Estense, nato proprio dall'idea di riflettere sulla necessità di un nuovo commento al *Furioso* del 1532 e sulle caratteristiche che questa nuova edizione commentata dovrebbe avere. Come mostrano i contributi qui raccolti, nelle due giornate si è discusso dei rapporti del poema di Ariosto con la letteratura antica e moderna e con l'ambiente contemporaneo alla sua composizione. A chiusura del convegno si è tenuta una tavola rotonda dedicata alle caratteristiche di un nuovo commento al *Furioso*, alla quale hanno partecipato esperti di Ariosto e della cultura

rinascimentale. Il convegno è stato il primo appuntamento pubblico nel quadro di un progetto di edizione commentata del *Furioso* promosso dagli italianisti dell'Università di Ferrara con la collaborazione di studiose e studiosi di altri atenei.

Il fascicolo si apre con uno degli interventi presentati alla tavola rotonda conclusiva: il contributo di Daniela Delcorno Branca si concentra su quelli che, secondo la studiosa, dovrebbero essere i tratti salienti di un nuovo commento al poema di Ariosto. Più nello specifico Delcorno Branca pone l'accento su alcuni elementi dell'intertestualità che ancora andrebbero approfonditi e resi disponibili in un nuovo commento: 1 quello romanzo, *lato sensu* (testi in lingua d'oil, volgarizzamenti, cantari); 2 quello classico (comprese le rivisitazioni umanistiche); 3 quello boiardo (che già aveva sfruttato i due precedenti). La questione che sottende a questo primo intervento è centrale da un punto di vista di metodo, ovvero comprendere "come lavorava Ariosto" (per riprendere una formula classica) nella veste di tessitore di testi. L'ampliamento delle conoscenze sulle 'fonti' del *Furioso* risulterebbe fine a sé stesso se non rappresentasse un'occasione per mettere a fuoco come l'impiego dei tre bacini testuali su cui riflette Delcorno Branca risponda ad esigenze differenti e come il poeta fosse ben consapevole del modo variegato e orientato di impiegare ipotesi derivanti da 'scaffali differenti' della sua biblioteca.

Della 'biblioteca immaginata' di Ariosto si occupa, invece, Valentina Gritti. Il suo contributo presenta una prospettiva differente sulla questione, ancora nell'ottica di un nuovo modo di leggere il *Furioso*. Se nel caso del poeta ferrarese risulta pressoché impossibile rimettere insieme i volumi reali che componevano la sua biblioteca, è fattibile, ed anche utile, ricostruire quanto con buona probabilità egli ebbe modo e occasione di leggere e fruire in virtù dei contatti con raccolte di volumi ben note, come la biblioteca degli Este o come le biblioteche private di amici e conoscenti bibliofili (il contributo è arricchito da un'utile appendice sulle edizioni a stampa e sui manoscritti che potevano giungere nelle mani del poeta). Gritti fa luce, dunque, su aspetti materiali e concreti di una ipotetica biblioteca ariostesca, evidenziando quanto la mediazione delle diverse edizioni dei testi contribuisca a mettere a fuoco l'immagine di Ariosto lettore.

Dopo due interventi di carattere maggiormente metodologico, il fascicolo ripercorre secondo un asse più prettamente cronologico alcuni aspetti della memoria letteraria del *Furioso*. Giacomo Stanga si confronta infatti con uno degli aspetti più noti, e fortunati, dell'intertestualità ario-

stessa, evidenziato e rimarcato sin dai commenti cinquecenteschi, ovvero quello delle riprese virgiliane presenti nel *Furioso*. Secondo l'auspicio di Delcorno Branca, tuttavia, Stanga non si pone l'obiettivo di ampliare ulteriormente un regesto già ampio, e soprattutto ben noto, dei debiti che il poema di Ariosto contrae con il grande modello eneadico, bensì offre una nuova prospettiva sulla questione: considerare l'*Eneide* non solo e semplicemente come un serbatoio raffinato ed inesauribile sul versante espressivo e tematico, ma come uno straordinario modello anche sul versante diegetico. La macchina del *Furioso*, secondo Stanga, sarebbe plasmata sul modello di Virgilio molto più di quanto si sia ritenuto sinora.

Alla tradizione romanza guarda invece il contributo di Nicola Morato, che si dedica a una singola e memorabile espressione ariostesca, il celeberrimo binomio «l'arme, gli amori», per ricostruire la genealogia di quella che a tutti gli effetti si presenta come dichiarazione di appartenenza a un genere con una tradizione già consolidata. La filiazione da quella famiglia di testi ben noti ad Ariosto e ai suoi contemporanei verrebbe esplicitata immediatamente in apertura del poema proprio come manifesta appartenenza a tale genere.

L'articolo di Elisabetta Tonello e quello a quattro mani di Marco Greggio e Fabio Romanini si confrontano con un'altra questione di lunga tradizione e assai sfaccettata, ovvero i legami esistenti tra il *Furioso* e la *Commedia*. I due contributi, attraverso approcci molto diversi, uno più di ampio respiro e l'altro più squisitamente linguistico, offrono nuove prospettive sul ruolo di Dante nel poema di Ariosto. Entrambi i contributi hanno il merito di riaprire dunque il cantiere degli studi sul dantismo ariostesco evidenziando quanto anche questo dossier possa essere accresciuto con nuovi orientamenti metodologici.

A un capitolo meno noto della memoria letteraria di Ariosto è dedicato il contributo di Federico Della Corte, che si occupa dei possibili legami esistenti tra il *Furioso* e il *Mambriano*. Benché sia difficile sceverare *topoi* comuni ai due poemi da vere e proprie riprese ariostesche, Della Corte mette in luce la necessità di non trascurare gli influssi dei poemi post boiardeschi sulla scrittura di Ariosto. Soltanto in tal modo sarebbe possibile inquadrare in maniera più consapevole il poema ariostesco all'interno di una filiera ben caratterizzata che discende dall'*Innamoramento de Orlando*.

La "tela" di Ariosto non si nutre, però, soltanto di testi che appartengono alla poesia narrativa; il poeta ferrarese tesse insieme anche fili provenienti da generi differenti, che si confondono all'interno del poema

in ottave. I contributi di Giulia Depoli e Giada Guassardo sono dedicati a due tradizioni testuali che Ariosto si diverte a ibridare all'interno del suo poema: la novellistica e la lirica. E anche se non è facile comprendere che cosa della tradizione novellistica quattrocentesca venga riutilizzato all'interno del *Furioso* (pur sapendo che sia il *Novellino* di Masuccio Salernitano, sia le *Porretane* di Sabadino degli Arienti circolavano alla corte estense), Depoli si confronta prima con la *vexata quaestio* di che cosa sia da intendere come novella all'interno del poema, per prendere poi in considerazione segmenti puntuali del poema che potrebbero essere derivati dalla tradizione novellistica precedente. La studiosa riesce dunque a muoversi sia su un *côté* più squisitamente teorico, sia su quello tematico e narrativo, arricchendo con acume un ambito di indagine che in un futuro commento al *Furioso* andrebbe senz'altro approfondito.

Con altrettanta intelligenza si sviluppa in ben altra direzione il contributo di Guassardo, che investiga un territorio ampio e dai confini scivolosi come il petrarchismo ariostesco. La studiosa con grande abilità riesce a perimetrare lo spazio di confine tra i debiti di Ariosto nei confronti di Petrarca e quelli meno studiati che il poeta di Ferrara contrae con il petrarchismo quattro-cinquecentesco, puntando l'attenzione non sulla semplice identificazione di nuovi contatti finora sfuggiti alla critica, ma piuttosto su «un certo modo di fare poesia». Anche questo contributo pone, dunque, questioni di metodo indispensabili per un futuro commento alla redazione del 1532, nel quale la riconsiderazione dei rapporti che legano il poema alla tradizione lirica contemporanea dovrà tener conto anche di quanto Cabani ha ampiamente sottolineato analizzando i rapporti diretti con Petrarca, ovvero la componente parodica che li contraddistingue. Guassardo sottolinea, infatti, in chiusura del suo articolo, come riconsiderare i rapporti tra il *Furioso* e la lirica del Quattro e Cinquecento comporterà anche un'occasione per misurarsi da un'ottica privilegiata con la ben nota «ironia» di Ariosto.

Gli ultimi tre contributi raccolti in questo fascicolo, di Giovanna Rizzarelli, Federica Caneparo e Paolo Cherchi, e di Luca Diolaiti, si focalizzano su un altro aspetto che sarà imprescindibile per un nuovo commento al *Furioso*: la dimensione della ricezione del poema. I tre contributi provano, infatti, a mettere a fuoco alcuni aspetti della fortuna ariostesca e della lunga stagione dei commenti al poema che si apre già nel Cinquecento, dura con stagioni più o meno alterne fino all'Ottocento e trova la sua degna conclusione nei commenti novecenteschi di Ceserani, Segre, Bigi e Puccini.

Nel suo contributo Rizzarelli si concentra su uno dei commentatori cinquecenteschi del poema meno investigati, Alberto Lavezola, e prova a mettere in luce in che modo egli si distacchi dai commenti precedenti (di Dolce, Fornari e Ruscelli). L'originalità delle *Osservazioni del signor Alberto Lavezuola sopra il Furioso* (1584), che mettono in rilievo ipotesi largamente ignorati dai commentatori precedenti e molto meno canonici, consente di riflettere su aspetti finora trascurati della memoria poetica di Ariosto. In particolare, il Lavezola pone l'accento sulla particolare dipendenza del *Furioso* dalle opere giovanili di Boccaccio, spesso sottostimate a fronte di una conclamata presenza decameroniana all'interno del poema.

A un altro capitolo poco noto della fortuna cinquecentesca dell'opera di Ariosto è dedicato il contributo a quattro mani di Cherchi e Caneparo, che si concentra sulla presenza dell'*Orlando furioso* nel primo dizionario dei simboli del Cinquecento, i *Commentaria Symbolica* di Antonio Ricciardi (1591). L'opera di Ricciardi, oltre a testimoniare il successo del poema fino alla fine del XVI secolo, offre un'importante testimonianza della lettura allegorica alla quale venne sottoposto soprattutto nella seconda metà del Cinquecento. Il processo di moralizzazione divenne uno dei tratti salienti della ricezione del poema, come dimostrano le edizioni a stampa corredate da allegorie ad apertura di canto, e attesta gli effetti del controllo controriformistico sul poema ariostesco – come ben mostra l'uso che del poema fa il Ricciardi.

Infine, il contributo conclusivo di Diolaiti si confronta con i commenti al poema di fine Ottocento e primo Novecento per poi analizzare la prassi esegetica rinvenibile nelle edizioni di Caretti (1954), Ceserani (1962), Segre (1964), Bigi (1982) e Puccini (1999). Questo contributo, che vaglia con attenzione le posture dei commentatori moderni sullo sfondo delle differenti stagioni culturali che le hanno dettate, rappresenta il punto di arrivo del fascicolo, e insieme riconduce alla base di partenza per una nuova edizione commentata, che da tale nutrito patrimonio di annotazioni dovrà ripartire con consapevolezza e con un nuovo sguardo critico.

Bibliografia

- Bigi 1967 = Emilio Bigi, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-86.
- Bigi 1982 (2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi (1982), a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

- Blasucci 1976 = Luigi Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del 'Morgante' nell'Orlando furioso*, in Segre 1976, pp. 137-56.
- Blasucci 2014 = Luigi Blasucci, *Sulla struttura metrica del 'Furioso' e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2016.
- Caretti 1954 (1966) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966.
- Ceserani 1962 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- Javitch 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in 'Orlando furioso'*, «Renaissance Quarterly», 38/2 (1985), pp. 215-239.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel 'Furioso'*, in Segre 1976, pp. 65-94.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Petrarca in Ariosto: principium constructionis*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 175-98.
- Puccini 1999 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Davide Puccini, Roma, Newton & Compton editori, 1999.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna,, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, 1975.
- Segre 1964 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1964.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- Segre 1976 = *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del congresso di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976.

APPUNTI PER UN NUOVO COMMENTO AL *FURIOSO**

Daniela Delcorno Branca

Università di Bologna

Notes for a new commentary of the *Furioso*

Abstract (ITA)

L'intervento elenca alcuni aspetti essenziali da tenere presenti per un futuro commento dell'*Orlando furioso*: 1) il diverso approccio di Ariosto nei confronti delle fonti e dei modelli (i romanzi antico-francesi, i classici e l'*Ina-*

moramento de Orlando di Boiardo) e 2) il loro peso all'interno del singolo episodio; infine, 3) la risemantizzazione di elementi tematici o formali della tradizione romanza rispetto a quella classica e l'uso che Boiardo ne fa.

Abstract (ENG)

The paper lists some essential aspects to keep in mind for a future comment of *Orlando furioso*: 1) Ariosto's different approach towards sources and models (French romances, classics and Boiardo's *Inamoramento*

de Orlando) and 2) their weight within the single episode; 3) the re-semantization of thematic or formal elements of the Romance tradition in relation to the classic one and the use that Boiardo makes of them.

1. La mia prospettiva intende sottolineare alcuni elementi che il futuro commento al *Furioso* del 1532 dovrà, a mio parere, tener presente per quanto riguarda il discorso relativo alle "fonti" (termine qui usato in modo assolutamente convenzionale). Schematicamente, tre sono i principali "serbatoi" di fonti cui attinge (per lettura o memoria) il poema ariostesco:

- a. quello romanzo, *lato sensu*: testi in lingua d'oïl, volgarizzamenti, cantari;
- b. quello classico, comprese le rivisitazioni umanistiche;
- c. quello boiardesco, che già aveva sfruttato i due precedenti.

* Questo intervento, presentato come comunicazione alla tavola rotonda conclusiva del convegno, ripropone in modo sommario le analisi e le linee programmatiche dell'opera monografica *L'inchiesta di Orlando. Il 'Furioso' e la tradizione romanza* (Delcorno Branca 2022). È sembrato inutile fornire rimandi a sezioni di quel volume e alla bibliografia ivi

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso* / intertestualità / commento

KEYWORDS: *Orlando furioso* / intertextuality / comment

Tre saranno, parimenti, gli elementi qui ricordati.

2. Non si tratta tanto di trovare nuovi tasselli o riscontri (sempre benvenuti), quanto di osservare, da un lato, le diversità di approccio da parte di Ariosto ai tre repertori, dall'altro, la sua capacità di farli interagire. Parto da questo secondo punto: si può riconoscere un montaggio narrativo romanzo di tessere classiche nella vicenda di Angelica e Olimpia esposte all'Orca (OF X-XI), largamente modulata su Ovidio e Pontano (e non solo), ma articolata secondo la tecnica narrativa romanza dell'*entrelacement*, un confronto-contrasto fra Ruggiero e Orlando e una dilatazione del motivo dell'"inchiesta" ignoti alla redazione del 1516. Altro caso, con interazione fra ipotesti classico e boiardesco, è la classicizzazione di quell'Orco-Polifemo che Boiardo aveva presentato accentuandone i colori fiabeschi (Baldan 1984): OI III III 27-51 e OF XVII 29-65.

Quanto alla diversità di approccio, si può notare che nel caso delle fonti romanze non abbiamo nel *Furioso* raffinate riscritture dei classici come il lamento di Olimpia nelle *Heroides* (OF X 20-34 e Ov. *epist.* 20) o la spedizione di Cloridano e Medoro dall'*Eneide* (OF XVIII 165-192 e Verg. *Aen.* 9, più altre sortite notturne). Non ci sono di fatto veri calchi di episodi romanzati: si preferisce piuttosto procedere per frammenti topici, per allusioni tematiche e formali che il lettore (il lettore estense competente) è chiamato a riconoscere. Prendiamo il canto I (programmatico): non si contano nei romanzi arturiani le fanciulle nella foresta in cerca di soccorso da un cavaliere violento, gli scontri per il possesso di una dama, un bivio che separa due cavalieri, messaggeri che corrono portando o cercando informazioni, cavalieri in incognito, un ruscello presso cui un cavaliere si riposa disarmato lamentandosi d'amore. È una serie di luoghi comuni della narrativa arturiana, sottolineati dalla presenza di formule («se mi domanda alcun chi costui sia [...]», «lascio e torno») che inequivocabilmente definiscono questo genere romanzesco. Il tutto, sempre nel canto I, modulato sulla memoria precisa del famoso episodio del *Tristan en prose* dove Isotta, rapita da Palamede e in fuga nella foresta, viene variamente soccorsa. Inutile chiedersi da quale testo del *Tristan* provenga: sarebbe come chiedersi in quale edizione critica, o commento, si è letta *Cenerentola* o *Biancaneve*. Per le fonti romanze abbiamo soprattutto l'assimilazione di una grammatica narrativa e un approccio interdiscorsivo piuttosto che intertestuale.

segnalata e discussa, in quanto tutto questo è implicitamente compreso nel testo; mi sono limitata a pochi chiarimenti puntuali indispensabili. Ho preferito mantenere il tono discorsivo e schematico utilizzato in sede di convegno.

3. Riprendendo la formula di Daniel Javitch (2012, pp. 117-132), l'*Orlando furioso* è «un romanzo fino alla fine», dove le fonti classiche e romanze stanno in una posizione di parità. A smentire l'apparente traiettoria che parrebbe orientare l'autore verso forme (tematiche e strutturali) più decisamente classiche nella seconda parte del poema e nell'elaborazione fra il 1516 e il 1532, stanno proprio le giunte del '32 che attingono largamente al repertorio romanzo. Di Olimpia si è già detto (meccanismo narrativo ad *entrelacement* e dilatazione della *queste* di Orlando); sia la rocca di Tristano che l'episodio di Marganorre riprendono motivi e situazioni del *Tristan* e del *Guiron*; la vicenda di Rugiero e Leone ricalca lo schema della amicizia-rivalità di Lancillotto e Galeotto nel *Lancelot en prose*.

4. Particolarmente importante è il fenomeno che si potrebbe chiamare “risemantizzazione”. Con questo si intende il mutamento o la polivalenza di significato assegnati a elementi tematici o formali della tradizione romanza (con relativa scelta fra le proposte di questa), operazione condotta in dialogo con i diversi “serbatoi”. Ricordo alcuni casi più evidenti e significativi.

La selva, la vita e la follia

Il proemio del canto XXIV (quello della follia di Orlando) a 2, 3-4 recita: «Gli è come una gran selva, ove la via / convien a forza, a chi vi va, fallire». È qui chiaro come la “selva” non è solo lo spazio dell'*aventure* cavalleresca, con allusione alla struttura narrativa labirintica del poema, ma è soprattutto «silva vero vita haec» di Petrarca (*Seniles* IV 5 25), è la cifra stessa della realtà, è l'oraziana selva dove non si può fare a meno di smarrirsi perdendo il senno (Hor. *sat.* 2, 3, 46-51), è la selva oscura di dantesca memoria.

Inchiesta vs aventure

Ariosto privilegia, per strutturare il suo poema, la *queste* (“inchiesta”) rispetto all'*aventure* preferita da Boiardo, dando al suo poema l'impronta della ricerca affannosa, imprevedibile e per lo più delusa, di un oggetto di desiderio che continuamente sfugge: «le fatiche e gli affanni che sostenne / nel gran disio di che a fin mai non venne» (XII 66, 7-8). L'enumerazione che spesso caratterizza i sommari narrativi («Di piano in monte e di campagna in lido», XI 83, 1; «Cercò le selve, i campi, il monte, il piano / le valli, i fiumi, gli stagni e i torrenti», XII 2, 6) introduce un paradigma

lirico, richiama – secondo l’illuminante analisi di Marco Praloran (1999, pp. 57-76; Id. 2009, pp. 175-198). – il sostrato della perennemente inappagata *queste* amorosa dei *Rerum vulgarium fragmenta*, nel momento stesso in cui mette l’“inchiesta” di Orlando in parallelo col classico mito di Cerere alla ricerca di Proserpina (*OF* XII 1-3).

Il magico

Le fate del *Furioso*, Alcina e Melissa, ripropongono la duplice natura negativa/positiva delle fate di tradizione romanza e arturiana (Morgana vs Melusina): una natura bifronte e ambigua che può convivere nello stesso personaggio, divenendo figura dell’ambiguità stessa del reale. Quanto agli oggetti magici, abbiamo il recupero fiabesco del dono delle armi incantate da parte di una fata, trascurato dalla tradizione cortese, ma già attuato da Boiardo: tuttavia in Ariosto il tema dà luogo non tanto a effetti comici (come, nell’*Innamorato*, la lancia magica in mano di Astolfo), quanto ad una condanna attualizzante delle armi moderne (il magico scudo di Atlante rifiutato da Ruggiero finisce per essere controfigura della straniente macchina da guerra che è l’archibugio di Cimosco rifiutato da Orlando).

L’entrelacement

Questa tecnica narrativa, che conosceva ormai molteplici e a volte raffinate applicazioni nel romanzo cavalleresco medievale, è presentissima nel *Furioso*. Tuttavia (come per “inchiesta” e *aventure*) Ariosto a volte opera delle scelte all’interno della gamma di possibilità offerte da questo meccanismo: accanto agli effetti a *suspense* e ai virtuosismi temporali (già prediletti da Boiardo), non manca di introdurre anche un montaggio riconducibile a un confronto (Ruggiero e Orlando successivamente alla stessa prova di Ebuda; i tre duelli fraudolenti dall’identico schema, con i saraceni, Ferraù, Mandricardo e Gradasso, che si appropriano delle armi dei cristiani: XII, XXIII-XXIV, XXXI e XXXIII). La struttura stessa sottolinea un giudizio etico di fondo, e la tecnica ad *entrelacement* implica una scelta “finalistica” (come già nella *Queste del Saint Graal* e nella *Mort Artu*) di contro a quella “digressiva” e proliferante del *Tristan*, del *Guiron* (Morato 2009, pp. 174-176; Praloran 2016, pp.111-114 e 122-123), e anche dell’*Innamoramento*.

Bibliografia

- Baldan 1984 = Paolo Baldan, *Metamorfosi di un orco*, Milano, Unicopli, 1984.
- Delcorno Branca 2022 = Daniela Delcorno Branca, *L'inchiesta di Orlando. Il 'Furioso' e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2022.
- Javitch 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- Morato 2009= Nicola Morato, "Figure della violenza nel romanzo arturiano in prosa", in *Figura e racconto. Figure et récit*, a cura di Gabriele Bucchi et al., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 163-191.
- Praloran 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Praloran 2016 = Marco Praloran, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, in *Lettura dell'Orlando furioso*, dir. Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 101-124.

«UN MIRABILE IMPASTO DI INFINITI RICORDI». LA BIBLIOTECA IMMAGINATA DI ARIOSTO

Valentina Gritti

Università degli Studi di Ferrara

«An admirable mixture of infinite memories».
Ariosto's imagined library

Abstract (ITA)

In assenza di documenti che attestino di quali volumi fosse composta la biblioteca di Ariosto, una loro sopravvivenza o una loro effettiva riconoscibilità, l'articolo tenta di ricostruire il quadro culturale della circolazione dei libri che potrebbero essere giunti nelle mani del poeta. Si è pertanto individuato quali tipi di stampe di autori classici e moderni fossero vendute nelle botteghe dei cartolai ferraresi tra la fine del Quattrocento e il primo trentennio del Cinquecento. Inoltre, si è cercato di indicare a quali opere Ariosto potesse accedere grazie al prestito di amici come Alberto Pio da Carpi o Celio Calcagnini o

attraverso la consultazione della biblioteca della corte estense e di quella della Cattedrale o, ancora, della biblioteca dei Gonzaga a Mantova. Inoltre, sono state almeno individuate le edizioni a cui Ariosto molto probabilmente ricorreva per alcuni autori (ad esempio, le aldine di Dante e Petrarca, il *Mambriano*, ecc.), pur senza la possibilità di identificarne gli esemplari effettivamente posseduti. Infine, l'articolo è corredato da un'appendice che riporta informazioni dettagliate su stampe e manoscritti che circolavano a Ferrara all'epoca di Ariosto o a cui il poeta avrebbe potuto accedere.

Abstract (ENG)

In the absence of documents attesting to which volumes Ariosto's library consisted of or their survival. The article's intention is to reconstruct the cultural framework of the book circulation that might have reached the poet's hands. As such, we have identified

which prints classical and modern authors were sold in Ferrara's stationers workshops between the end of the fifteenth century and the first thirty years of the sixteenth century. Furthermore, we have attempted to indicate which texts Ariosto could have accessed

PAROLE CHIAVE: Ariosto / storia delle biblioteche / Ferrara / Ducato estense / circolazione dei libri / Quindicesimo secolo / Sedicesimo secolo

KEYWORDS: Ariosto / history of libraries / Ferrara / Este Duchy / circulation of books / 15th century / 16th century

thanks to the loan of friends such as Alberto Pio da Carpi or Celio Calcagnini or through consultation at the Este court library and that of the Cathedral or, even at the Gonzaga library in Mantua. Finally, we have identified the editions to which Ariosto most likely resorted for some authors (e.g., the Dante & Petrarch aldine, the

Mambriano, etc.), although without the possibility of confirming the works specimen the poet actually owned. In addition, the article is accompanied by an appendix which details information about prints and manuscripts circulating in Ferrara at Ariosto's time or that the poet might have accessed.

1. Premessa

L'attenzione rivolta dai filologi e dagli studiosi alle letture degli scrittori italiani dai primi secoli ai giorni nostri ha portato nel corso del Novecento e ancor più in questi ultimi vent'anni a ricostruire in molti casi grazie a ricerche documentarie la fisionomia delle loro biblioteche: si pensi per il Quattro e il Cinquecento, per esempio, al bel volume di Vecce sulla biblioteca di Leonardo o ai saggi di Tomasi e di Russo sui volumi posseduti dal Tasso (dopo i fondamentali contributi di Baldassarri e di Basile);¹ volgendo lo sguardo invece alle biblioteche private di grandi e ricchi intellettuali si rammenti la ricostruzione di quelle di Colocci, di Calcagnini, di Bembo o di Pinelli,² senza dimenticare il tentativo di delineare le grandi biblioteche signorili.³

Ma che accade se per un autore non rimane nulla o quasi? Dei libri di Ariosto si sa davvero poco. Il primo a tentare di descrivere lo scaffale privato del poeta è stato Michele Catalano nella *Vita di Ariosto* che scrive:

1 La citazione del titolo è tratta da Papini 1903 (1964), p. XV. Si vedano per Leonardo, Vecce 2017. Per Tasso, Baldassarri 1999; Basile 2000; Tomasi 2019 (2022); Russo 2022.

2 Per la biblioteca di Colocci si veda Bologna 2008; di Calcagnini, Ghignoli 2016; di Bembo, Danzi, 2005; per quella di Pinelli almeno Nuovo 2007a e Raugei 2018. Uno sguardo alle biblioteche di scrittori ferraresi del più tardo Cinquecento, oltre a quella del Tasso, lo hanno dato anche Petrella 2003 e 2004 per Alessandro Sardi e di recente per quella di Battista Guarini Faoro 2022, che preannuncia un più rilevante volume.

3 Sulle biblioteche signorili e quella vaticana si veda almeno il volume curato da Arbizoni-Bianca-Peruzzi 2010. Per quella estense, di nostro maggior interesse, imprescindibile sono Bertoni 1903; poi Quondam 1994; Mezzetti 2010; Cremonini 2013 e ora Tissoni Benvenuti 2023, che ringrazio per avermi messo molto cortesemente a disposizione in anteprima le bozze di stampa.

L'invida sorte ci ha privato del piacere di conoscere almeno l'elenco dei libri posseduti dall'Ariosto: la cultura del poeta dobbiamo desumerla dall'indagine delle fonti delle sue opere. Un cenno biografico del figlio Virginio ci rivela che Ludovico «non fu molto studioso e pochi libri cercava di vedere» nel senso — crediamo — che gli piaceva meditare su pochi libri buoni, piuttosto che leggerne molti. È dunque ragionevole supporre che l'Ariosto possedesse un numero non rilevante di volumi, parte dei quali ereditati dai suoi maggiori e parte acquistati da lui stesso presso i numerosi cartolari che mantenevano a Ferrara un fiorente commercio librario. [...] Che prendesse a prestito libri dalla biblioteca ducale, come usavano molti cortigiani, e anche da quella particolare del cardinale Ippolito, è opinione di alcuni studiosi, che forse avranno colto nel vero, non ostante che i registri estensi siano muti al riguardo. Parecchi volumi poté ottenerli dai suoi amici letterati, specialmente da Alberto Pio e da Celio Calcagnini, che possedevano biblioteche importanti per numero e qualità delle opere, e inoltre da Ercole Strozzi, da Aldo Manuzio, dal Postumo, da Andrea Marone, ognuno dei quali aveva messo insieme una raccolta più o meno doviziosa di codici e di stampati. Né ometteremo di accennare che in grazia dello zio, arciprete della Cattedrale, Ludovico poté agevolmente accedere alla Biblioteca capitolare, la cui ricchezza è attestata dagli inventari ancora esistenti.⁴

Ancora, nel 1955 Cesare Segre ripeteva che

la biblioteca di Ariosto è dispersa: né doveva essere molto ricca. Ludovico non era bibliofilo: nessuna sua lettera parla di libri, se non per necessità dei suoi; [...] Ma aggiungeremo subito che le sue letture vastissime sono attestate dalle sue fonti, che comprendono un numero davvero cospicuo di opere, e spesso ben poco note.⁵

All'inizio del millennio Laura Fortini sulla scia dei due studiosi esamina le fonti elencate da Segre nell'indice dell'edizione mondadoriana del *Furioso* (ne segnala almeno centodieci) e conclude che «le parole

4 Catalano 1930-1931, I, pp. 271-272, che dedica un intero capitolo al tentativo di identificare qualche esemplare di ms. o di edizione letti dal poeta concentrandosi però su possibili libri postillati da Ariosto (ivi, pp. 261-280). Dirimente il recente saggio sugli autografi di Albonico 2022, p. 9, che ne esclude definitivamente la conservazione, come l'abitudine del poeta ad annotare.

5 Segre 1955, pp. 47-48.

di Virgilio abbiano pesato non poco su quello che può essere definito il paradosso di Ariosto: l'essere cioè egli ritenuto un poeta che provocatoriamente potremmo definire illetterato, o altrimenti echeggiatore non si sa quanto di testi rari se non rarissimi». ⁶ Si sofferma quindi sulle letture umanistiche e volgari citando: «i *Carmina* di Andrea Navagero, gli *Asolani* e le *Rime* di Pietro Bembo, il *Cortegiano* di Castiglione, la *Cerva bianca* di Antonio Phileremo Fregoso, l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, le *Canzoni a ballo* di Lorenzo de' Medici, gli *Epigrammata* di Michele Marullo; di Poliziano [...] le *Ballate*, la *Favola di Orfeo*, i *Rispetti continuati*, i *Rispetti spicciolati*, le *Stanze*, mentre di Pontano [...] l'*Eridanus* e di Sannazaro gli *Elegiarum et epigrammatum libri*», ecc. ⁷

Volendo partire dalle considerazioni di Segre e di Fortini ma soprattutto dall'affondo maggiore di Catalano e senza pretendere di esaurire l'argomento, che appare vastissimo (bastino solo le fonti e i modelli del *Furioso*!), si vuole concentrare l'attenzione sugli autori maggiori letti dal poeta, antichi e moderni, latini e volgari.

2. Le possibilità economiche di Ariosto

Nella seconda metà del Quattrocento e nel Cinquecento, come dice Corrado Bologna, si possono dividere i letterati in due categorie sulla base delle loro possibilità economiche: da un lato c'è il modello di Pico della Mirandola, quello di nobili e signori minori che hanno entrate più che sufficienti per poter comprare stampe o per farsi allestire manoscritti e possono costruirsi quindi una biblioteca rispettabile o ricca per i tempi in cui vivono; dall'altro quello di Poliziano, ossia di letterati che, per la scarsità delle loro entrate, usufruiscono delle biblioteche dei signori a cui sono legati (nel caso di Angelo Ambrogini la medicea di Lorenzo). ⁸

Ariosto rientra in questa seconda categoria appartenendo alla piccola nobiltà dell'*entourage* degli Este: per lungo tempo è stato uno stipendiato di Ippolito, poi di Alfonso I. Studi recenti sull'economia estense hanno messo in luce la pratica dei Duchi, diffusa e perdurante negli anni, di pagare i propri amministratori poco e in modo incostante, spesso in natura (per

⁶ Fortini 2000, p. 148.

⁷ Ivi, p. 149. Molte delle letture umanistiche erano già state segnalate da Romizi nel lontano 1897.

⁸ Bologna 2008, pp. 5-11, in particolare p. 7.

esempio con frumento o vesti dismesse).⁹ Ariosto stesso si lamenta della somma di venticinque scudi ogni quattro mesi che riceve nel 1518 (*Satira* I, 218), quando ha 44 anni; stipendio per altro piuttosto buono perché a Ferrara gli scudi corrispondono a 18 lire circa o 1500 soldi al mese.¹⁰

Se consideriamo il peso della spesa quotidiana su uno stipendio mensile, possiamo trarre alcune riflessioni in merito a possibili “spese voluttuarie” come i libri. Oltre al frumento, un alimento ampiamente consumato tra le classi nobiliari e più o meno agiate era il pesce, sia per prescrizione sia perché di facile approvvigionamento a Ferrara.¹¹ Nella cronaca dello Zerbinati, per esempio, si dice che nel 1517 uno storione era venduto a 15 quattrini alla libbra;¹² poiché il quattrino era la sesta parte del soldo, per comprare uno storione di un chilo erano necessari 7,5 soldi e dunque, azzardando molto, la spesa mensile solo per il cibo poteva equivalere a 225 soldi.¹³

Pur tenendo conto di altro tipo di spese e della numerosa famiglia da accudire, all'altezza degli anni Venti, Ariosto mensilmente era in grado di destinare almeno una piccola quota del suo stipendio di 1500 soldi all'acquisto di libri, sempre che gli Estensi lo pagassero con regolarità.

Partendo da questi dati e ragionando a grandi linee perché il potere d'acquisto del denaro nell'arco della vita di una persona può cambiare anche molto e nel caso di Ariosto si è costretti a fare i calcoli con pochi dati e relativi a momenti anche piuttosto distanti siamo in grado di dire che anche alla fine del Quattrocento e all'inizio de Cinquecento, quando

9 Emblematico il caso di Giacomo Prisciani, «prima fattore generale (1470), poi superiore alle gabelle», dunque alto funzionario della corte estense, che giunge ad implorare ripetutamente Ercole per il proprio salario: «Non li esendo il modo del dinaro, sarò contento e cusi prego V. Ex. che me voglia fare dare dele robe che se dano ali altri salariadi, adciò puossa provedere a parte d'i miei bisogni» (Saletti 2015, pp. 138-139; sull'economia estense più in generale Ead. 2018, che molto ringrazio per l'aiuto offertomi).

10 In un documento notarile ferrarese del 1519 lo scudo d'oro viene valutato 60 soldi e dato che una lira corrisponde a circa 20 soldi, uno scudo d'oro valeva circa 3 lire (Bellini 1754, pp. 112-113).

11 Si vedano almeno Pucci Donati 2017 per il commercio del pesce tra Bologna e Ferrara; Cazzola 2003 per la città estense; ancora Saletti 2018.

12 Muzzarelli 1989, p. 142.

13 Può essere utile come pietra di paragone considerare che nel dicembre 1499 un maiale fatto a pezzi era stato venduto a 5 lire e 12 soldi (Tinti 2020, p. 688). Non sembra in sostanza esserci una grande variazione di prezzi tra fine Quattro e primi decenni del Cinquecento.

era più giovane e la sua situazione economica non doveva essere così rosea, il poeta era comunque in grado di acquistare libri propri.

3. Il mercato librario a Ferrara e lo studio dei classici

Ariosto nasce a ridosso dell'ultimo quarto del Quattrocento (1474) quando l'industria tipografica sta diventando così sviluppata e diffusa soprattutto nel Nord Italia da surclassare di gran lunga l'attività delle botteghe dei copisti di professione; dobbiamo pertanto supporre che già nella prima educazione e formazione umanistica, grazie alle possibilità economiche di una famiglia mediamente agiata, il poeta fosse in grado di possedere alcune edizioni a stampa – piuttosto che copie manoscritte – delle opere utili per il suo apprendimento.¹⁴ L'educazione umanistica a Ferrara, dove l'impronta guariniana perdurava anche a fine Quattrocento grazie al magistero del figlio Battista, si basava sullo studio dei classici maggiori (da Valerio Massimo e dagli storici a Terenzio e a Cicerone per salire alle vette di Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, Orazio, Persio e Giovenale).¹⁵ Raccogliamo quindi qualche dato sul mercato librario tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, in particolare sulle edizioni dei classici che avevano un ampio mercato presso lo Studio. Ferrara costituiva un importante passo per i collegamenti fluviali tra diverse città in cui erano attive tipografie: oltre a Venezia (per la velocità di transito tra la laguna e il delta del Po) e alle città di Padova, di Verona e di Brescia, anche Bologna con il suo sistema di canali e, attraverso il grande fiume e i suoi affluenti, Mantova e Parma.¹⁶ Da queste arrivavano prevalentemente i libri a stampa. Nella cittadina estense a cavallo dei due secoli erano attivi Domenico Siveri, Giovanni Mazzocco del Bondeno e Lorenzo Rosso (padre del futuro editore dell'ultimo *Furioso*), che facevano arrivare soprattutto dalla Serenissima, ma talvolta anche da Firenze, da Milano e da Roma, volumi da smerciare.

Di questi tipografi-cartolai riusciamo a ricostruire in parte anche il prezzo dei libri che mettevano in vendita presso l'*entourage* della corte

14 Imprescindibili sull'argomento Richardson 1999 (2004); Id. 2009 (2014²).

15 Sono poi gli scrittori che compaiono nella lista di libri inviati nella città estense per lo studio di un giovane mantovano nel 1450 analizzata da Frasso 2005, in particolare alle pp. 380-384; ma si veda anche Gardoni 2017, pp. 203-204.

16 Per Ferrara 'città d'acqua' ora Sanfilippo 2023; per il commercio librario nel ducato estense e tra queste zone Balsamo 1977; Id. 1985a; Nuovo 1998; Tinti 2020.

estense e nel circolo di maestri e di studenti dell'università.¹⁷ Per esempio, la bottega di Lorenzo Rosso da Valenza vende libri nuovi mediamente alla cifra di 12 soldi l'uno.¹⁸ Sulla base del quantitativo di carta e delle dimensioni ci sono libri che vanno dai 2-5 ai 18-27 soldi.¹⁹ Per capire l'ordine di grandezza del costo, anche se il dato riguarda una ventina d'anni più tardi, si consideri che il *Furioso* del 1521, che consta di 259 cc. ed è un 4° in 8, per volontà dell'autore si vendeva a 16 soldi l'uno, allo stesso prezzo in cui, tenendo conto delle oscillazioni, si pagava il frumento allo staro (ossia a 19 kg).²⁰ Una cifra abbastanza elevata.

Sebbene il prezzo dei volumi non fosse dunque certo basso (per la quantità di carta necessaria alla stampa di testo e commenti, pubblicati per lo più *in folio*; si pensi ai 20 soldi del Silio Italico commentato di Alberto Pio), non è tuttavia improbabile che nella prima parte della sua vita Ariosto avesse già in casa alcuni classici latini fondamentali, i maggiori fors'anche in edizioni commentate che circolavano abbondantemente in quegli anni (Virgilio, per esempio, era di solito accompagnato da ben 5 commenti, ma anche Ovidio e forse Orazio).²¹ Identificare tra le molte edizioni dei classici

17 Per quanto la differenza tra un libro slegato e uno già rilegato o uno usato rispetto a uno nuovo sia notevole e non sempre sia possibile giungere a individuare il prezzo preciso degli uni e degli altri, Tinti 2020 che ne ha esaminato i costi nell'area ferrarese offre un'idea più precisa del *range* d'acquisto dei libri a stampa, il cui costo medio era di gran lunga inferiore (un quinto, un sesto e anche meno) al confezionamento di un manoscritto, attività comunque duratura nella città estense anche a cavallo dei due secoli. La fetta di mercato medio-alta nella Ferrara di Ercole I dimostra un'elevata propensione all'investimento in libri a stampa: per fare un esempio concreto il Silio Italico con commento in folio acquistato da Alberto Pio nel 1499 era stato messo in vendita da Lorenzo Rosso a 1 lira ferrarese e 5 soldi, ma venduto effettivamente a 1 lira (ossia 20 soldi); erano ovviamente più costosi i libri professionalizzanti dei giuristi e dei medici, in grado di sborsare anche 6-7 lire per un volume in folio (Tinti 2020, pp. 682, 688 e 695-696). Più in generale sulla fluttuazione dei prezzi del libro tra Quattro e Cinquecento si veda anche Nuovo 2017 (pp. 112-115 in particolare), che indica una decrescita fino all'8% in meno per quei volumi soggetti a una vendita notevole negli ultimi anni del Quattrocento (soprattutto per le edizioni destinate a studi universitari) fino alla stabilizzazione dei prezzi nel primo decennio del secolo successivo.

18 Nuovo 1998, p. 80.

19 Ivi stesso.

20 Catalano 1930-1931, I p. 531 e II p. 232 doc. 424. Per precisione, 19 kg di frumento costavano 12 soldi il 22 settembre 1494 (dal *Diario* di Ugo Caleffini in Pardi 1938, p. 928).

21 Si vedano le edizioni dei classici circolanti all'epoca e che Ariosto avrebbe potuto avere a disposizione nell'Appendice, tabella n.1. Le note al *Furioso* delle edizioni di Segre 1976 e di Bigi 1982 (2012) e il saggio di Fumagalli 1994 attestano un'ottima conoscenza di

sopravvissute alla dispersione²² quali effettivamente Ariosto abbia letto non è oggi facile, ma in taluni casi, per quanto ancora rari, si è giunti a individuare qualcuna: sappiamo, per esempio, che il poeta aveva consultato l'*Iliade* nella traduzione latina di Valla-Griffolini, edita a Brescia nel 1474.²³

Per la sua formazione ma anche per la precoce attività teatrale, avrà di certo avuto in mano un'edizione delle commedie di Plauto: forse la stampa in 4° uscita a Ferrara intorno al 1484 o meno probabilmente quella *in folio* curata dal Beroaldo ed edita a Bologna nel 1503.²⁴ Più difficoltoso giungere a identificare il Terenzio, di cui sopravvivono 110 edizioni: tra le italiane uscite tra il 1469 e il 1500 (sempre *in folio* e per lo più accompagnate da commenti) forse si potrebbe puntare l'attenzione sulla veneziana in 4° del 1483, oppure sulla giuntina sempre in 4° edita nel 1505.²⁵ Non improbabile che ne avesse letto anche una versione manoscritta, come nel caso della maggior parte delle prime opere teatrali in volgare:²⁶ grazie ai numerosi allestimenti scenici promossi da Ercole I i canovacci per il teatro tra fine Quattro e primo Cinquecento circolavano per lo più in versione manoscritta tra Ferrara e Mantova (si pensi per esempio al *Formicone* di Filippo Mantovano o ai molti volgarizzamenti plautini, di cui peraltro il duca era molto geloso).²⁷

Servio, per esempio, ma anche il commento di Raffaele Regio alle *Metamorfosi* di Ovidio era usato dal poeta (Gritti 2021, p. n. 21 n. 33): le probabili edizioni ovidiane con commento del Regio a disposizione del poeta sono indicate nella Tav. 1 n. 14.

22 Sull'elevatissimo consumo e il conseguente alto tasso di scomparsa dei libri a stampa di cui possiamo percepire ad oggi solo la punta dell'iceberg fondamentali gli affondi di Harris 2007, soprattutto alle pp. 389-392; Id. 2007 (2022).

23 Coppello 2014, p. 591. Si veda, Tav. 1 n. 12.

24 Si tenga presente che nella scuola guariniana Plauto, così come Terenzio, veniva studiato per la formazione dei giovani e che nel secondo Quattrocento molti sono i volgarizzamenti di commedie plautine commissionate da Ercole per essere messe in scena (per es., Battista Guarini e Pandolfo Collenuccio traducono l'*Amphitruo*); il commediografo latino era dunque uno dei classici più noti nella cultura ferrarese (Tissoni Benvenuti 2003, p. 105 in particolare n. 9 e in ultimo Ead. 2023, pp. 495-496 e 507). Per le edizioni plautine si rinvia alla Tav. 1 n. 15.

25 Vedi Tav. 1 n. 24.

26 Ariosto può avere consultato Terenzio anche nel ms. appartenuto all'amico Celio Calcagnini ora alla Biblioteca Comunale Ariostea (Cl. II 171; Ghignoli 2016, p. 83). Della biblioteca di Calcagnini si parlerà al § 9.

27 «Dallo scambio epistolare tra le corti estense e gonzaghesca con i volgarizzatori emerge infatti una concezione dei testi drammaturgici come prodotti funzionali alla messinscena

4. Le edizioni di Aldo Manuzio

Tra le poche lettere ariostesche sopravvissute particolarmente interessante ai nostri fini è la prima, che il poeta ha inviato il 9 gennaio 1498 ad Aldo Manuzio.²⁸ Grazie ad Alberto Pio, futuro signore di Carpi, con cui aveva studiato greco presso Gregorio da Spoleto, Ariosto viene a conoscenza di una raccolta di opere di neoplatonici edita da Aldo nel 1497 con titolo *De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum*, e nella quale sono raccolti opuscoli di Proclo, Porfirio, Prisciano, Sinesio e altri filosofi antichi, tradotti per lo più da Marsilio Ficino.²⁹

Il Manuzio aveva studiato anni addietro a Ferrara presso Battista Guarini ed era stato poi giovanissimo precettore di Alberto Pio, con cui continuerà ad intrattenere per gran parte della vita ottimi rapporti (l'intera famiglia dei Pio da Carpi patrocina in più occasioni l'impresa editoriale di Aldo).³⁰ L'amicizia di Ariosto con Alberto Pio e il comune interesse per le opere classiche gli ha quindi permesso – quand'era già stipendiato estense – di entrare in contatto con Manuzio e di apprezzarne le edizioni, per quanto di costo non certo basso (i libri aldini erano considerati cari per l'epoca).³¹ Del Giamblico (tra l'altro, nel formato grande del *folio*) non conosciamo il prezzo, ma di altre edizioni aldine possiamo ricavarlo dal catalogo del 1513, che dai calcoli di Harris si presenta invariato rispetto al momento d'uscita dei singoli volumi. All'interno dell'officina aldina, dove i libri sono più costosi della media, i poeti latini hanno per Ariosto

– spesso *consumati* a breve distanza temporale dal loro approntamento – e generalmente destinati ad essere composti con urgenza» (Mallamaci 2018, p. 63).

28 Riporto la parte centrale della lettera in cui Ariosto chiede l'invio del Giamblico: «non mediocre desiderium studiosis incidit habendi libros *Marsilii et aliorum qui aliquid de hac secta a Graecis scriptum latine transtulerunt*. Et cum tu possis illos potissimum explere: nam id cum ex aliis tum superioribus diebus ex *Alberto Pio*, viro magnifico ac litteratissimo, cognovi, *qui abs te rediens ad nos volumen* inter caeteros attulit, *in quo platoniorum quorundam opera quaedam congesta sunt*; ego, ut his doctis viris qui ad id hortantur morem geram, et tuae utilitati consulam, quam non minimam existimo si quae imprimenda curasti a pluribus emanant, meum officium duxi te litteris obsecrare, ut nostro huic honesto desiderio obsequi velis. Quare, si tot litteratorum rogationes non despicias, quicquid in hac re habes *ad nos mitte*» (lett. 1 in Stella 1965; miei i corsivi).

29 Si veda la Tav. 1, n. 5.

30 Sui rapporti tra il Pio e il Manuzio e il soggiorno ferrarese dell'editore c'è una vasta bibliografia, basti ricordare Balsamo 1977, pp. 295-296; Id. 1981; Vasoli 1981, pp. 16-22; Infelise 2007; il recente Pagliaroli 2017.

31 Nuovo 2017, p. 117; Harris 2019, pp. 117-119.

un prezzo abbastanza abbordabile perché sono in ottavo: il Virgilio edito nel 1505 costa infatti 1 lira e 10 soldi, come l'*Horatius* del 1509, 1 lira il *Catullus* del 1502 (che comprende anche le elegie di Tibullo e Propertio); comprensibilmente più caro l'Ovidio, uscito in tre parti dal 1502 al 1503, che ha il prezzo di 4 lire e 10 soldi.³²

Potrebbe essere dunque plausibile che l'autore del *Furioso* nel corso del primo decennio del Cinquecento si sia rivolto a lui per avere almeno in parte quella piccola biblioteca di classici "in formato tascabile" da portare con sé nei suoi viaggi al servizio degli Estensi e con cui poi istruire il figlio Virginio, come ricorda a Bembo («Già per me sa ciò che *Virgilio* scrive, / *Terenzio*, *Ovidio*, *Orazio*, e le plautine / scene ha vedute, guaste e a pena vive», *Satira* VI, 142-144).³³

Data l'assiduità con cui le ha compulsate per lo stile e la lingua del poema, possiamo dare per certo che Ariosto si fosse comprato, poco dopo l'uscita, una copia delle *Cose volgari di Petrarca* (1501) e le *Terze rime di Dante* (1502), entrambe in 8° e sempre al costo abbastanza abbordabile di 1 lira e 10 soldi.³⁴ È forse possibile che avesse acquistato anche l'edizione in folio degli *Adagia* di Erasmo del 1508: la raccolta di proverbi era una novità assoluta per l'epoca perché l'*interpretamentum* che accompagnava ciascun *adagium* era così ricco d'informazioni sulla letteratura greca e latina da costituire una vera e propria enciclopedia.³⁵

32 Manuzio è tra i pochissimi che ad inizio secolo aveva messo a disposizione dei possibili compratori un catalogo delle proprie pubblicazioni (Nuovo 1996, p. 92; Harris 2019, p. 119 tabella n. 6). Suoi acquirenti sono poi gli stessi membri delle maggiori signorie dell'epoca (si ricordino almeno le alдинe di Isabella d'Este o quelle di Francesco I a Fontainebleau; in ultimo Richardson 2012, pp. 306-308; Graheli 2017, pp. 165-166).

33 I libri aldini dei classici, latini e volgari, appaiono particolarmente appetibili al pubblico dei lettori per la «formula testuale adottata [...] che li rendeva oggetto di consumo particolarmente malleabili: i margini ampi e generosi intorno al testo, privo di commento a stampa, li rendevano eccellenti strumenti di studio e riflessione per coloro che volessero annotarne le pagine, ma anche semplici veicoli per la lettura privata, indisturbata da altre interferenze testuali» (Graheli 2017, p. 154). Caruso 2019, soprattutto pp. 270-274, mette poi in evidenza un altro aspetto di grande novità di queste edizioni: un'interpunzione e un uso dell'apostrofo che vincolavano i lettori ad una precisa interpretazione dei testi editi, in particolare quelli volgari.

34 Per la più che probabile consultazione delle due alдинe nella costruzione della lingua del poema già a partire dalla prima edizione si rinvia a Trovato 1991 (2009), p. 326 nota 80; Gritti 2018, p. 31 e in ultimo Ead. 2022, pp. 120-137.

35 La raccolta degli *Adagia*, di cui si è avvalso fin dalla prima redazione del poema, esce anche a Ferrara nel 1514 presso l'editore del primo *Furioso*, Giovanni Mazzocco dal

5. I libri cavallereschi a stampa

Tornando a considerare lo smercio librario dei cartolai ferraresi, Ariosto può avere visto o acquistato nella bottega di Siveri, anche le opere del Boiardo: oltre al *Timone* (edito a Bologna nel 1503 e a Venezia nel 1504) o all'edizione Sessa de *Sonetti e canzone* (1501), una stampa del primo e del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* e pure una del terzo.³⁶ Il suo catalogo era infatti ricco di testi cavallereschi, dei quali riforniva gli stessi Estensi:

Aspero Monte in bataia, Anchroia [...], Alto Belo [...], Amazonido [...], Buovo [...], Drusian del lion [...], Falchonito [...], Fin de horlanda [...], Inamoramento de carlo [...], Inamoramento de horlando [...], Morganti [...], Meschin vulgare, Parisi e Vuenia, Persian [...], Riale de franza.³⁷

Circolano, infatti, in quegli anni a Ferrara (e in tutta la penisola) moltissime edizioni anche dell'*Aspramonte*, della *Bradimonte*, della *Historia di Merlino*, dell'*Uggieri il Danese* e della *Spagna in rima*.³⁸

Soffermandoci sui due poemi che più sono tenuti a modello per il *Furioso*, ossia il *Morgante* e l'*Inamoramento de Orlando*: è più che probabile che il poeta ne possedesse una copia, che si sarà procurato nel momento in cui ha deciso di comporre il *Furioso* tra il 1503 e il 1504.³⁹

Bondeno. Per sfuggire ai momenti bui dell'attacco francese a Venezia Aldo si era rifugiato a Ferrara tra il 1509 e il 1511, è probabile che in quell'occasione abbia portato con sé copie degli *Adagia* da vendere, donde la più che probabile lettura diretta da parte del poeta, nonché il 'furto' tipografico del Mazzocco (Tav. 2 n. 6). Sulla lettura degli *Adagia* erasmiani da parte di Ariosto in ultimo Jossa 2020.

36 Nuovo 1998, pp. 167. Per le opere boiardesche citate si vedano qui sotto Tav. 3 n. 11 e Tav. 4 n. 7. Per la lirica § 6.

37 Nuovo 2007b, pp. 352-353 (i puntini sostituiscono sempre «in bataia» per non appesantire la citazione). L'*Amazonido* è il poema cavalleresco di Andrea Stagi.

38 Montanari-Stoppino 2022, pp. 82-90. Sull'altissimo tasso di scomparsa per usura da frequente lettura di questo tipo di prodotti librari si vedano almeno Ceccarelli 1987; Harris 1987 sul poema boiardesco; Id. 2005 sul *Morgante*. Sulla produzione libraria di tema cavalleresco nel primo Cinquecento si rinvia anche a Fadini 2018, in particolare pp. 413-435. I poemi e i romanzi cavallereschi a stampa che Ariosto può avere avuto sotto mano sono indicati nell'Appendice, Tav. 4, nn. 1-4, 8-9, 15, 17-19.

39 Sui tempi di composizione del primo *Furioso* fondamentale è Dorigatti 2011, per l'inizio p. 5.

Ragionando sempre sul sopravvissuto e sulle possibilità economiche di Ariosto, del *Morgante maggiore* (comunque richiesto a Firenze da Ercole fin dal novembre del 1478)⁴⁰ è probabile avesse edizioni in 4° come le veneziane di Matteo Capcasa (1489) e di Bonelli (1494) o come la fiorentina di Pietro Pacini (1501) o piuttosto l'edizione in 8° di Sessa (1502).⁴¹ Più complesso il discorso per il poema boiardesco, alla cui ampia fortuna e diffusione iniziale corrisponde la scomparsa della quasi totalità delle edizioni nonché delle copie di quelle sopravvissute: rimangono un solo esemplare delle veneziane di de' Piasi (1486, ma 1487) e di Pensi (1491) con i primi due libri e della Bevilacqua (1495) con il terzo.⁴² Molto azzardato dunque se non impossibile dire quale *Inamoramento* abbia letto Ariosto. Se non va scartata l'ipotesi di Dorigatti secondo cui il poeta avrebbe avuto sotto mano, almeno inizialmente, una delle edizioni dell'*Inamoramento* con il falso inizio di un terzo libro coincidente invece con l'inizio di II 22,⁴³ nulla vieta di pensare che più tardi si sia potuto imbattere anche nella Rusconi del 1506 con i tre libri riuniti assieme al quarto di Nicolò degli Agostini.⁴⁴ In tal caso, dovremmo supporre che il poeta fosse consapevole dell'aggiunta impropria del libro dell'Agostini grazie

40 «Nobilis amice noster dilectissime. Haressimo a caro de haver un libro chiamato Morgante, et però Vi preghiamo che Ve intendiate cum uno che si chiama Alovise Pulci [...] Die undecimo novembris 1478» (cito la lettera con la richiesta di Ercole al banchiere-mercante Antonio Gondi da Tissoni Benvenuti 1987, p. 23). Il duca di Ferrara cerca tra l'altro volumi a stampa di romanzi francesi, come il *Lanzilot du lac* e il *Beufues de Antone* che richiede nel 1503 a Bartolomeo de' Cavalieri, suo ambasciatore a Lione (Delforno Branca 1998a, p. 37 con relativa bibliografia pregressa). Cerca un *Morgante* direttamente presso Lorenzo de' Medici nel 1477 anche Niccolò da Correggio, a testimonianza della sua ampia circolazione tra i letterati settentrionali (Tissoni Benvenuti 1989a, p. 87). Un esemplare del *Morgante* risulta schedato infatti nell'inventario della biblioteca di corte del 1488 (Antonelli 2013, p. 70).

41 Montanari-Stoppino 2022, pp. 256-261; Tav. 4 n. 16.

42 Tutt'oggi imprescindibile per la *recensio* del poema boiardesco (e i suoi continuatori) Harris 1987, in particolare pp. 64-65, 74-76; ma anche Montanari-Stoppino 2022, pp. 234-239. In Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999, p. XXXVII, si ricorda anche l'esistenza di una stampa veneziana in folio anteriore al 1500 vista ancora nel Settecento da Apostolo Zeno e poi scomparsa. In appendice Tav. 4 n. 7.

43 Sono le due stampe veneziane sopracitate, siglate rispettivamente P e C nell'edizione critica (ivi, pp. XLI e LXXIV). Secondo Dorigatti 2009, pp. 49-51, proprio la stretta corrispondenza lessicale e tematica tra *Inamoramento de Orlando* II xxii 3 e primo *Furioso* I 1 accrediterebbe tale ipotesi.

44 Tav 4 n. 12. Harris 1987, p. 77.

alla lettura di una copia del poema boiardesco posseduta dagli Estensi, manoscritta o coincidente con una delle edizioni con la falsa divisione dei libri.⁴⁵ In ogni caso, la presenza del poema boiardesco in più copie nella biblioteca degli Este avrà dato ad Ariosto l'opportunità di consultarlo più volte e in diverse occasioni.

Per quanto riguarda il caso della *Spagna in rima* che narrativamente costituisce la grande conclusione della storia di Orlando, è ormai noto che Ariosto ha letto l'edizione bolognese in 38 cantari del 1487, e forse anche quella in 40, mentre non sembra conoscere il ms. un tempo appartenuto a Borso d'Este (la cosiddetta *Spagna ferrarese*, in 34 cantari, ora BCA, Cl. II 132).⁴⁶ Il titolo del poema cavalleresco compare tanto nell'inventario della biblioteca di corte del 1488 quanto in quello privato di Ercole:⁴⁷ dato che si tratta di registri non sovrapponibili, l'esemplare di Borso deve essere entrato, come d'uso, in quella privata del fratellastro Ercole,⁴⁸ mentre nell'inventario pubblico devono essere state registrate probabilmente copie di una delle *Spagne* a stampa del 1487 e del 1488 (o entrambe), primizie che difficilmente gli Estensi si saranno lasciati scappare. La *Spagna ferrarese* non doveva essere facilmente disponibile al pubblico dei cortigiani se conservata in privato da Ercole, che al massimo potrebbe averla prestata a qualche stretto collaboratore.⁴⁹

45 Negli inventari estensi almeno due mss. del poema boiardesco sarebbero inventariati, uno nel 1483 e l'altro, ancora non rilegato, nella biblioteca di corte nel 1494 (Tissoni Benvenuti 2023, p. 492), mentre un esemplare a stampa dell'*Inamoramento de Orlando* era registrato ancora nell'inventario dei libri di Alfonso II del 1561, assieme a uno dell'*Ancroia* (Antonelli 2013, p. 80). L'inventario, ora edito in Tissoni Benvenuti 2023, pp. 537-557, elenca ancora esistenti a metà Cinquecento, oltre all'*Ancroia* (n. 262), le stampe dei *Reali di Francia* (n. 55), della *Morte del Danese* (378) e di un *Buovo d'Antona* (n. 411), ma ve ne saranno state sicuramente molte altre, dato l'interesse a corte per la letteratura cavalleresca.

46 In proposito Matarrese 2018, p. 277; Gritti 2019a, pp. 28-29; Tav. 4 n. 17.

47 Antonelli 2013, pp. 69 e 73.

48 Id. 2013, p. 80; Tissoni Benvenuti 2023, p. 441.

49 Ercole amava leggere e dunque conservava per sé anche i volgarizzamenti degli storici antichi (Tissoni Benvenuti 2005), che dopo la sua morte Alfonso ha probabilmente reso più accessibili se Ariosto ha potuto effettivamente consultare quello della *Storia vera* di Luciano (Tav. 5 n. 2) di cui si dirà al § 6. L'assenza del raro volume appartenuto a Borso nell'inventario dei libri di Alfonso II del 1561 darebbe ragione a Visser Travagli 1998, p. 64, che ritiene tale *Spagna* non abbia mai lasciato Ferrara con la devoluzione. Forse qualcuno se ne è appropriato, grazie a un prestito, poco prima o poco dopo la morte di Ercole

Passando a letture di anni più tardi, Ariosto ha invece potuto leggere nelle edizioni ferraresi il *Mambriano* (Mazzocco, 1509) e la *Morte del Danese* (Lorenzo Rosso, 1521).⁵⁰ Sempre a stampa era diffusa anche quella pubblicistica storico-politica a cui il poeta ha fatto ricorso per illustrare gli avvenimenti più o meno contemporanei: si tratta di cantari di stampo popolare che costituivano un «reticolo di circolazione delle notizie» che coinvolgeva tra Quattro e Cinquecento anche Ferrara (oltre a Roma, Firenze, Venezia, Milano).⁵¹ Tale materiale di immediato consumo manteneva vivo il ricordo degli avvenimenti recenti: per es. l'assedio di Padova del 1509 (ricordato nel *Furioso* per la parte avuta da Ippolito) è raccontato da Bartolomeo Cordo nel cantare della *Obsidione de Padua* del 1510, la battaglia della Polesella dal ferrarese Bighignol ne *Li horrendi e magnanimi fatti del duca Alfonso*, usciti a stampa proprio a Ferrara nel 1510, ancora le vicende belliche dal 1509 al 1517 (materia dei canti XXXII e XXXIII dedicati alle guerre d'Italia) sono narrate da Niccolò degli Agostini nel poema *Li successi bellici seguiti nella Italia*, edito nel 1521 e nel *Libro o vero cronicha di tutte le guerre de Italia incomenzando dal Mille quattrocento novantaquattro fino al Mille cinquecento diciotto* edito a Venezia nel 1522.⁵² Assai probabile che Ariosto avesse letto tanto il Bighignol quanto *Li successi bellici* dell'Agostini e le *Guerre d'Italia* del Danza.⁵³

6. La lirica contemporanea

Sempre senza volere superare una soglia più che indiziaria, l'Ariosto lirico può avere letto i poeti delle generazioni precedenti in edizioni a stampa (per es. il Boiardo, già citato al § 5, il Tebaldeo, Serafino Aquilano, Gasparo Visconti o le poesie latine del Marullo, del Navagero o degli Strozzi) o manoscritti:⁵⁴ in canzonieri singoli (si rammenti, per es.,

e per questo Ariosto non ha potuto consultarla, perché già scomparsa dalla biblioteca di corte a inizio Cinquecento.

50 Tav. 4 nn. 5 e 10.

51 Beer 2007, p. 444.

52 Ead. 2007, pp. 451-452; sul Bighignol Degl'Innocenti 2018, p. 50; ma già Maldina 2016. Per la lettura della pubblicistica popolare da parte del poeta Matarrese 2016; Fantini 2018 con riferimento anche ai soggiorni romani.

53 Tav. 4, nn. 6, 11, 13 e 14.

54 Sulle modalità di circolazione e fruizione della lirica nelle corti quattrocentesche e primo cinquecentesche sono ancora valide le considerazioni di Tissoni Benvenuti 1989b,

che circolava all'inizio del XVI secolo a Ferrara un libro delle rime di Niccolò da Correggio dedicato a Isabella d'Este, che ne parla in una lettera del 20 febbraio 1508)⁵⁵ o in raccolte antologiche, come quelle di fine Quattrocento conservate tutt'ora a Ferrara (la prima parte del ms. BCA Cl. I 408, che contiene, tra l'altro, anche la *Fabula de Psiche e Cupidinis*) e a Modena (BEU, It. 809, It. 836 e It. 1797), senza escludere la fruizione orale di singoli componimenti, a corte e altrove.⁵⁶ Per quanto riguarda un testo fondamentale per la composizione del *Furioso* come le *Stanze* del Poliziano è assai probabile che Ariosto l'abbia letto, invece, o nell'edizione bolognese del 1494 dal titolo *Cose volgari* (dove erano pubblicati anche l'*Orfeo*, il rispetto *Che fai tu Ecco* e la ballata *Non potrà mai dire Amore*) o forse nella riedizione tascabile, sempre bolognese, del 1503.⁵⁷

Nel caso di libri di grande fortuna divulgati o letti a Ferrara in forma manoscritta prima ancora che a stampa, non vanno dimenticati gli *Aso-lani* del Bembo, composti durante i suoi soggiorni ferraresi (1497-1498 e 1502-1503) e fatti leggere al circolo a cui apparteneva anche Ariosto

in particolare alle pp. 25-27, a cui va aggiunto Comboni-Zanato 2017; per Ferrara il fondamentale Pantani 2002; per lo scambio tra Ferrara e Mantova anche Richardson 2012, pp. 210-211. Per la conoscenza ariostesca della lirica contemporanea si rinvia almeno a Severi 2018; Guassardo 2021; Ead. in questo stesso volume. Per le edizioni a stampa si vedano la Tav. 2, nn. 5, 8, 9 e 13 e la Tav. 3, nn. 3, 11, 22-27.

55 «[...] Si raccorderà che, essendo noi a Ferrara, [...] el S.^r Nicolò in camera, sopra la capella in corte dove alloggiavamo, [...] ni fece vedere et legere il libro legato et ordinato in tre parti [...] ad noi in segno che ce intitolava l'opera perché havesse ad uscire sotto el nome nostro» (si cita da Luzio-Renier 1983, p. 76). Si tratta di una raccolta intermedia tra quelle del codice T1 (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N.VI.9, già K.I.22) e del codice Harleiano 3406, che secondo Fenzi 2006, p. 152 e poi Sartor 2023, pp. xxxix-xli, probabilmente già nel 1508 non era più in possesso di Niccolò da Correggio e che pertanto può essere circolata agli inizi del secolo a Ferrara (ma non a Mantova dato che alla morte del poeta Isabella la richiede con insistenza al figlio senza ottenerla). Altro piccolo canzoniere, dedicato a Lucrezia Borgia è quello di Giorgio Robutto (Modena, BEU, It. 20), per il quale si veda Vecchi Galli 1994, pp. 411-413 e 418.

56 Tissoni Benvenuti 1969, p. 535; Delcorno Branca 1970 per il Colombino 7.2.31; Quaglio 1983; Vecchi Galli 1994, pp. 406-408; Rossi 2005, pp. 453 e 457. Tali mss. antologici sono composti, Ariosto potrebbe pertanto averne visto solo la parte circolante prima del 1533.

57 Bausi 2016, p. 10; meno probabile che abbia avuto sotto mano l'edizione fiorentina di Bartolomeo de' Libri, esemplata sulla *princeps* (Delcorno Branca 1986, pp. 90-91) o ancora una delle altre edizioni cinquecentesche edita a Venezia a partire dal 1504 (si veda la Tav. 3 n. 20 dell'Appendice, sez. A). Sull'edizione bolognese del 1494 si veda ora Delcorno Branca 2017. Per Ariosto lettore di Poliziano si rinvia almeno a Jossa 1991.

(interlocutore privilegiato è il comune amico Ercole Strozzi)⁵⁸ come le *Rime*, raccolte e uscite a stampa solo nel 1530.⁵⁹

7. La biblioteca di corte e le raccolte private degli Estensi

Il luogo che Ariosto ha probabilmente frequentato con maggior assiduità è stato, come si è già in parte visto, la fornitissima biblioteca degli Este dove si erano accumulati nel corso del tempo in più copie, per la consultazione e per il prestito, i classici sia antichi (Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, Orazio, Giovenale, ecc.) sia moderni (Dante, Petrarca, il Boccaccio maggiore e minore, il *Morgante*, l'*Innamoramento* boiardesco, e così via).⁶⁰

Passando a testi meno noti, ma altrettanto rilevanti nella sua formazione e che torneranno in vario modo come fonti del *Furioso* o delle *Satire*, Ariosto vi ha potuto consultare opere umanistiche con rara circolazione a stampa come il *De re uxoria* di Francesco Barbaro nel ms. che tramanda anche Poggio Bracciolini (BEU, Lat. 17, α F 2. 59) o nell'altro che accoglie, oltre al Bracciolini, anche Pier Paolo Vergerio e il *De liberis educandis* di Plutarco nella traduzione di Guarino Veronese (Lat. 40, α F 9. 10).⁶¹ Poteva trovarvi anche numerosi commenti, come il codice Lat. 306 (α W.4.13) che reca Servio, per esempio, o ancora il *Teseida* allestito da Pier Andrea de Bassi nel ms. estense del XV secolo (ora Ambrosiano D 524 Inf.) o nell'edizione ferrarese del 1475.⁶² Del Boccaccio anche il *Filocolo*, ora perduto, ricordato nell'*Inventario del Castello* del 1436 («Libro uno chiamato filogolo in^a vulgare italiano», f43v),⁶³ ma l'opera boccacciana circolava ampiamente a stampa, spesso assieme alla *Vita di Boccaccio* dello Squarzafico.⁶⁴

58 Si rinvia a Dilemmi 1991, in particolare le pp. XXXVIII-XXXIX.

59 Al momento risulta molto difficile dire in quale ms. o in quale forma Ariosto abbia visto le poesie del Bembo rispetto alla ricchissima tradizione esistente delle rime bembiane, per le quali si veda Donnini 2008.

60 Si segnalano nelle tavole nn. 4 e 7 dell'Appendice gli autori ed eventuali manoscritti che Ariosto potrebbe avere letto nella biblioteca di corte.

61 Tav. 6, n. 1. Per il *De re uxoria* come fonte di OF XXIX 8-30 e XXXVII 45-75 si veda già Rajna 1900 (1975), pp. 463 e 523; ora anche Kravina 2021, pp. 86-87. In Italia il testo circola quasi esclusivamente manoscritto fino all'uscita della *princeps* parigina del Bade del 1513 e della sua ristampa l'anno successivo (USTC 144096 e 183398; Griggio 2021, pp. 157-158).

62 Si vedano Tav. 8 n. 9 e Tav. 3 n. 10.

63 Bologna 1998, p. 69.

64 Tav. 3 n. 7.

In alcuni casi sappiamo con maggior precisione quali mss. Ariosto ha potuto consultare: per esempio, il volgarizzamento della *Vera Historia* di Luciano (ora Chigiano L. VI. 215), letto per le ottave sull'orca o per l'episodio della balena nei *Cinque canti*.⁶⁵ Il poeta si è, però, aggiornato leggendo anche le *Vere narrationi*, contenute nel volume luciano edito dallo Zoppino nel 1525.⁶⁶

Un'altra rarità che Ariosto ha sicuramente potuto vedere nella biblioteca degli Este è la versione in terza rima del *De excellentium virorum principibus* di Cornazzano, servitagli in parte da modello per l'invocazione alla propria donna nel corso del *Furioso*, così come il poeta piacentino aveva intessuto il proprio poemetto del nome dell'amata Angela Scotti (tav. 8, n. 10).⁶⁷ Di Cornazzano Ariosto conosceva anche la versione in prosa dell'*Integrità dell'arte militare* dedicata ad Ercole (BEU, It. 176), come la versione in terza rima (*De l'arte militare*, conservata oggi solo a stampa), fonti per la descrizione dell'archibugio nell'episodio di Olimpia (XI 21-23 e 27-29).⁶⁸ Il poeta è ricorso alla biblioteca di corte anche per la consultazione di preziose mappe – gli Estensi ne avevano una ricca collezione –, come la Carta catalana o la carta del Cantino, essenziali per disegnare i percorsi di viaggio dei suoi personaggi intorno al mondo.⁶⁹

Se spostiamo invece l'attenzione sul genere dei libri cavallereschi e dei romanzi antico francesi, potrebbe avere consultato, oltre ai *Reali di Francia* nella stampa modenese del 1491 (tuttora conservata con segnatura α.u.5.25) anche vari libri in francese, come risulta dall'inventario

65 Acocella 2016, pp. 448-449; Ead. 2018. Sulla ricezione luciana nella cultura ferrarese dell'epoca e in Ariosto si vedano Panizza 2016; Jossa 2018; Ricucci 2018.

66 Tav. 1 n. 8. Ariosto potrebbe avere letto anche la ristampa del 1529 o la *descripta* bindoniana del 1527; Acocella 2016, pp. 54-65.

67 Si vedano per es. i vv. 63-68 «Quello angel che mi diè tanta battaglia / mi presti qui le stelle del bel viso / e del suo lume in questo mar mi vaglia / l' son dal porto già mosso e diviso / e la mia vela ha vento apto al camino / Amore è in poppa della nave assiso» (L. I cap. ii, c. 6v, sul margine sinistro si trova la *notula* esplicativa *Diva Angela*). Non si dimentichi peraltro che in entrambi agiscono i modelli maggiori di Dante e di Petrarca, come è ben visibile per Ariosto già nel v. 6 dell'*Obizzeide* dal richiamo puntuale sottolineato da Segre 1954, p. 68 (ripreso poi anche da Jossa 2004, p. 208 n. 15).

68 Tav. 3 n. 14 e Tav. 8 n. 10. Per l'archibugio si rinvia a Bacchelli 2006, pp. 289-291, che non lo crede, però, il solo modello. Le opere del Cornazzano sono state richiamate anche nei *Cinque canti*; Calderari 2012, pp. 123, 125 e 128; Gritti 2018, pp. 203, 232 e 371.

69 Sulle mappe (anche a stampa) consultate dal poeta almeno Doroszlaï 1998; Rossi 2006; Valerio 2016; Gritti 2020. Si veda la Tav. 8, nn. 14-15.

del 1488:⁷⁰ il *Lancelot* (ne sono schedati 6 esemplari, di cui uno è forse il Parigino fr. 16998),⁷¹ posseduto dagli Este anche in volgare, il *Tristan* (5 esemplari, di cui due sono l'Est. 40, α F 3. 15 e l'Est. 59, α T 3. 11),⁷² il *Guiron* (4 esemplari, tra i quali l'attuale Est. 42, α W 3. 13),⁷³ il *Buovo d'Antona* (2 esemplari), anch'esso in duplice versione francese e volgare, il *Gutifré de Buion* (2 esemplari),⁷⁴ un *Aimont*, un *Aspremont* (forse identificabile con il ms. 470 del Musée Condé di Chantilly), e un *Merlin o Perceval* (l'Est. 39, α L 9. 30).⁷⁵

8. La biblioteca dei Gonzaga

I romanzi antico-francesi e i poemi cavallereschi erano particolarmente apprezzati dai figli di Ercole I, che se li passavano l'un l'altro, facendoli girare di corte in corte.⁷⁶ Tra la città estense e quella dei Gonzaga in particolare era molto stretto lo scambio librario fin dall'inizio del Quattrocento, non sarà stato quindi inusuale per il poeta accedere a manoscritti o stampe provenienti da quella zona o mentre risiedeva a Mantova: c'erano, per esempio, nella biblioteca gonzaghese ben nove *Tristan* francesi (tra cui il British Library, Add. 23929)⁷⁷ e una *Tavola ritonda* in volgare (ms. Firenze, BNC, Pal. 556),⁷⁸ mentre in quella personale di Isabella, resa da lei accessibile a chi era interessato alla lettura

70 Un volume sulle storie dei re francesi è conservato anche manoscritto («Liber Cronicarum Regum Francie et gestorum eorum»: Antonelli 2013, p. 72). Sul prestito diffuso di questo genere di libri estensi ci si limita a richiamare Delcorno Branca 1998a, pp. 34-37.

71 Ivi stesso, pp. 19-20, segnala anche alcuni frammenti presumibilmente di tre diversi *Lancelot* del XIV secolo all'Archivio di Stato di Modena (Biblioteca, Frammenti b. 11 n. 5, b. 11 n. 13 e b. 11 n. 14); ma anche Tissoni Benvenuti 2023, pp. 253-254.

72 Ivi, p. 54.

73 Morato 2010, p. 19; ancora Tissoni Benvenuti 2023, pp. 251-252.

74 Antonelli 2013, pp. 69-72; molti già sono segnalati in Rajna 1873, pp. 51-53 e 55-56. Nell'inventario dei libri privati di Ercole (1495) compaiono molti dopponi, ma anche altri titoli non registrati in quello pubblico, come per es. un *Galvano*, un «Re Artuse», un «Re Charlo» e molte novità a stampa che avrà fatto circolare presso i figli e che in parte ricompaiono nell'inventario della biblioteca di Alfonso II del 1561 (Antonelli 2013, p. 77).

75 Si veda la Tav. 7.

76 Noto è il prestito a Borso d'Este nel dicembre 1468 di un *Lancelot* e di un *Guiron le cortois* da parte di Ludovico Gonzaga (Delcorno Branca 1998a, p. 30; Canova 2010, p. 41).

77 Delcorno Branca 1998a, p. 53.

78 Delcorno Branca 1998b, pp. 387 e 391.

(oltre ai soliti Dante, Petrarca e Boccaccio), anche un *Falconetto*, un *Fierabraccia* e un *Merlino*.⁷⁹

Gli scambi con i Gonzaga gli avranno pure messo a disposizione romanzi spagnoli come il *Tirant lo Blanch* e l'*Amadis de Gaula*: Isabella d'Este aveva ricevuto una copia del *Tirant* già nel 1501 da Antonia del Balzo, moglie di Gianfrancesco Gonzaga,⁸⁰ mentre un *Amadis* le era stato donato da Jeronimo de Cabanilles;⁸¹ è assai probabile che la marchesa li abbia fatti circolare anche presso i fratelli a Ferrara. Ariosto, che ha apprezzato le due opere in lingua pur non avendo mai praticato né il castigliano né il catalano, ha avuto comunque occasione di leggere il *Tirant* anche nel volgarizzamento allestito da Lelio Manfredi tra il 1514 e il 1519 per i signori di Mantova (diffuso manoscritto ben prima della *princeps* del 1538).

9. Le biblioteche private e quella della cattedrale

Torniamo, però, a concentrare l'attenzione sulla circolazione dei libri a Ferrara. I principali classici latini erano presenti anche nelle biblioteche private della città. Tra le famiglie nobiliari ferraresi munite di una collezione libraria va ricordata almeno quella dei Sacratì, imparentati con gli Este, che possedevano numerosi codici, alcuni sontuosamente miniati, tra i quali ancora sopravvivono un Virgilio (Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/10055), un Sallustio (Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 694) e un Giuseppe Flavio (Madrid, Biblioteca Nacional, Res/216).⁸² I Romei possedevano un Petrarca volgare (ora Londra, British Library Add. 38125), così anche il nobile Gabriele Canali (il Chigiano H. IV. 19 della BAV).⁸³

79 Sulle 'relazioni librarie' tra le due signorie si vedano almeno Frasso 2005; Canova 2010; Pellegrini 2012; Canova 2017; Gardoni 2012; Id. 2017; Id. 2018. Sulle presenze di autori interessanti per Ariosto nella biblioteca di Isabella Richardson 2012, in particolare pp. 304-307.

80 Muñiz Muñiz 2021, p. 27; Bussu 2022. I due romanzi sono inventariati tra i libri della marchesa ai nn. 4, 5 e 26 il volgarizzamento del *Tirante*, poi, anche tra quelli del figlio ai nn. 23 e 24, (Luzio-Renier 1899-1903 [2006], pp. 273 e 278). Già Antonia del Balzo aveva chiesto a Niccolò da Correggio di tradurlo quindi è possibile che il romanzo fosse arrivato a Ferrara anche tramite quest'ultimo (Muñiz Muñiz 2021, p. 27). Libri spagnoli erano giunti a Ferrara anche grazie all'apporto di Eleonora d'Aragona (Richardson 2012, pp. 303 e 306; Antonelli 2013, p. 74).

81 Muñiz Muñiz 2021, p. 28.

82 Guernelli 2017, pp. 21, 26-27.

83 Pantani 2002, pp. 45-46, 49, 52 e note 64, 73 e 84, ricorda l'amplissima diffusione tra fine Quattro e inizio Cinquecento di codici petrarcheschi e mss. collettanei di rime pe-

Fin dalla prima metà del XV secolo circolavano numerosi libri di vario genere anche presso il ceto medio delle professioni: il notaio Jacopo Vincenzi possedeva anche lui, oltre a Lattanzio, al *De civitate Dei* di Sant'Agostino e a varie opere di umanisti, un Petrarca in volgare; Luchino Marocelli aveva, oltre alle opere di Aristotele, anche un *Troiano* in latino (forse l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne?), Zarabino Turchi un libro in francese (cavalleresco?), il notaio Nicola Lavogario un *Santo Gradale* e Nicola Beccari un *Tristan*.⁸⁴

Tra i libri di Battista Panetti (volgarizzatore per Ercole I delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio), poi confluiti in parte nella biblioteca di corte e in parte in quella del convento carmelitano di San Paolo, c'erano una *Pharsalia* di Lucano commentata da Benvenuto da Imola (ora BCA, Cl. II 192, consultata anche da Ludovico Carbone come attestano le sue postille), una miscellanea in prosa con il *De liberis educandis* di Plutarco nella traduzione del Bruni e con il *De montibus* di Boccaccio, (proveniente dalla biblioteca di Filippo Tifernate, ora BCA Cl. II 175), uno zibaldone di raccolte di versi tra cui alcuni *excerpta* dei *Trionfi* del Petrarca da lui stesso realizzato nel 1490 (ora BCA Antonelli 393).⁸⁵ In sostanza, la presenza di un gran numero di volumi sia manoscritti sia a stampa nelle biblioteche private testimonia un notevole scambio librario tra i membri delle classi medio-alte di Ferrara, legate allo Studio o alla corte, e un interesse che non si limitava ai volumi delle professioni, ma lasciava spazio anche al diletto e all'erudizione antiquaria. Interessante notare, per esempio, che erano molto diffuse le opere di Flavio Biondo, come l'*Italia illustrata*, la *Roma instaurata* e la *Roma triumphans* sia manoscritte (la prima e la seconda ora nel ms. Cl. II 180, la terza nel Cl. II 186) sia a stampa come quelle possedute dal Panetti (la prima e la seconda nell'edizione veronese del 1481 e del 1482, la terza nell'edizione mantovana del 1471-1473).⁸⁶

trarchesche allestiti a Ferrara, come i mss. della Biblioteca Ariostea Cl. II 170 e Antonelli 521, oppure il New York, Ithaca, Cornell University Library Rare Book, ms. Bd. Petrarch PP49 R51 (di Antonio Bonacossi, cognato di Pietro Bono Avogaro) e il codice di Londra, British Library Add. 14818.

84 Franceschini 1985, pp. 228 e 234; sulla diffusione delle letture di romanzi francesi già nella prima parte del Quattrocento Delcorno Branca 1998a, p. 30 nota 38 (che ricorre a precedenti studi di Franceschini).

85 Quaglio 1983, specialmente p. 335; Chiappini 1985, pp. 209-211.

86 Ivi, pp. 213-214.

Come suggeriva già Catalano, un luogo aperto all'intera cittadinanza ove poter consultare libri e a cui Ariosto poteva accedere con facilità (anche grazie alla parentela con l'arciprete suo omonimo) è la biblioteca della Cattedrale, che grazie ai lasciti di illustri professionisti, di prelati, già negli anni Novanta del secolo XV costituiva una buona alternativa a quella di corte, tanto più che i vari testamenti avevano sancito un uso pubblico dei volumi.⁸⁷ Sebbene per la maggior parte vi fossero libri di carattere religioso, bibbie, martirologi, testi di teologia (per es. il *De perfectione vitae* e la prima parte della *Summa Theologiae* di San Tommaso d'Aquino, il *De doctrina christiana*, il *De civitate Dei* e le *Confessiones* di Sant'Agostino, vari scritti di San Bernardo, ecc.), vi si potevano trovare un Seneca proveniente probabilmente dalla biblioteca di Giovanni Aurispa e un gran numero di classici latini (Prisciano, Pompeo Festo, Nonio Marcello, il *De inventione*, il *De amicitia*, le *Epistule familiares*, le orazioni, e altre opere filosofiche di Cicerone, le *Epistulae ad Lucilium* di Seneca, Valerio Massimo, Strabone, Tolomeo, Pomponio Mela, la *Naturalis historia* di Plinio, Igino, Ovidio elegiaco, vari codici di Virgilio e di Orazio, tra cui *Odi*, *Epistolae* e *Ars poetica*, il *De raptu Proserpine* di Claudiano, Marziale, Stazio, Lucano, l'*Amphitruo* di Plauto, il commento di Elio Donato a Terenzio) nonché opere latine moderne, come i *Carmina* di Battista Guarino («unum quinternum cum carminibus Baptiste Guarini»), il *De pictura* dell'Alberti o l'*Italia illustrata* di Flavio Biondo, e molti manoscritti di autori volgari come le rime di Petrarca («soneti Petrarche»), due copie del *Decameron*, la *Fiammetta* e il *Corbaccio* («centum fabule», «Fiameta eiusdem domini Iohanis Becarii [sic]» e «Corbatus Domini Iohanis Becarii [sic]») e addirittura un «Liber Orlandi in stampa non ligatus dictus Aspramonte» e una *Rotta*.⁸⁸ La libreria del Capitolo era dunque un luogo di consultazione molto ricco e vario.

87 Franceschini 1982, ha ripubblicato gli inventari del Capitolo dei Canonici della Cattedrale (del 1355, del 1462 o 1466) e dei lasciti testamentari di Francesco da Fiesco (1470 e 1484), di Nicolò Bardelli (1474), di Paolo Villa (1481).

88 Ivi, pp. 43, 86, 108, 115-119, 131-132 e 134-136. Sulla circolazione delle letture dei poemi e dei romanzi cavallereschi in volgare anche tra uomini di legge (così vasta da non riuscire a ricostruirne che molto parzialmente la storia), vale la pena ricordare come anche nell'inventario dei libri di un ufficiale dei Gonzaga vi fosse, oltre alla solita *Commedia* dantesca, un *Liber Troiani* (Gardoni 2018, p. 179). Più in generale ha indagato magistralmente la circolazione dei libri cavallereschi Villoresi 2005, specialmente alle pp. 11-37; nella Ferrara ariostesca Degl'Innocenti 2018.

Ariosto poteva però ricorrere agli scaffali degli amici per consultare i libri che gli interessavano. Tra fine Quattro e inizio Cinquecento Ariosto frequenta a Ferrara Ercole Strozzi, Alberto Pio da Carpi, Celio Calcagnini, Jacopo Sadoletto, Mario Equicola, Pietro Bembo (questi ultimi sono gli stessi che ritroverà in anni più tardi nei suoi viaggi a Roma, nel mantovano e in terra veneta). Allo stato attuale delle ricerche, solo di alcuni di loro si sa quali libri possedessero: come si è accennato nel § 4, nel periodo da Alberto Pio trascorso a palazzo Costabili dall'inizio del 1497 alla fine di marzo del 1500, per esempio, Ariosto potrebbe avere visto alcuni libri acquistati dal futuro signore di Carpi presso Lorenzo Rosso: i già ricordati *Punica* di Silio Italico con commento o l'*opera omnia* di Cicerone, edita dal Minuziano nel 1499.⁸⁹

Per quanto non si conosca l'ampiezza e il contenuto della biblioteca ferrarese del Calcagnini quando il poeta era in vita, Ariosto ne avrà sicuramente approfittato. Calcagnini l'aveva progressivamente arricchita di ben 1248 volumi fino alla morte nel 1541, consentendone la consultazione e il prestito ai *familiars*.⁹⁰ Ariosto avrebbe quindi potuto leggere, per esempio, il *Guerrin meschino* o il *Decameron* trådito dal ms. Holkham misc. 49 della Bodleian Library di Oxford (sono i codici fatti allestire da Borso per Teofilo Calcagnini e poi ereditati da Celio)⁹¹ o gli *Adagia* erasmiani nell'edizione di Mazzocco (come risulta dall'inventario dei libri, ai nn. 174, 744 e 777 compaiono infatti gli *Erasmi Proverbia*, uno dei quali va identificato nell'esemplare della Biblioteca Ariostea M 1.11.6, che reca l'indicazione della provenienza dal convento dei Domenicani, a cui l'umanista aveva donato i suoi volumi).⁹² Di sicuro il poeta

89 Nuovo 1998, pp. 76 e seg. Non si dimentichi che il Pio acquisì i libri greci e latini della biblioteca di Giorgio Valla alla sua morte (1500); Ariosto potrebbe avere avuto accesso anche ad alcuni di questi (Vasoli 1981, p. 18).

90 Ghignoli 2016, p. 55.

91 Secondo Veneziale 2018, pp. 6, 13-14 e 20, il *Decameron* potrebbe essere stato inventariato tra i libri di Celio ai nn. 585 o 1120. Tra i mss. di Teofilo c'era anche una *Spagna*, forse esemplata sul codice di Borso? Veneziale 2018, p. 22, non ne azzarda la derivazione, ma di fatto tale ms. non ricompare nell'inventario del più famoso nipote.

92 Ghignoli 2016, n. 174 p. 152, n. 744 p. 208 e n. 777 p. 211, nessuno dei quali però associato dalla studiosa alla copia appartenuta al frate domenicano Gregorio Martini ora all'Ariostea (EDIT16 CNCE 18200). La presenza di più edizioni, a cui va aggiunto anche il n. 784 (*Adagia Erasmi*, ivi, p. 212), si spiega con il progressivo ampliamento dell'opera da parte dell'autore, pertanto si dovrà credere che si tratti di stampe diverse: oltre alla ferrarese del 1514, potrebbero essere l'edizione aldina del 1508 (EDIT16 CNCE 18199),

vi avrà consultato il fantomatico manoscritto delle *Intercenales* con il *Somnium* e il *De fato et fortuna*, procurato al Calcagnini da Pandolfo Collenuccio, la cui lettura ha propiziato la composizione delle ottave lunari (XXXIV 73-85).⁹³ Di seguito si elencano altre opere che compaiono nella biblioteca di Celio e che Ariosto potrebbe avere consultato (nell'ordine prima i classici più noti, poi alcuni autori umanistici e infine gli scrittori volgari; i numeri indicano la posizione dei volumi nell'inventario):

1. Apuleius, *De asino aureo* nn. 376, 505, 785
2. Catullus nn. 934, 1140
3. Claudianus, *Opera* (ed. Manuzio 1523) n. 409
4. Epigrammata quaedam graeca et latina n. 1030 e n. 1173
5. Homeri, *Odyssea latine*, interprete Gregorio Maxillo (ed. Lotter 1512) n. 540
6. Iuvenalis nn. 465 e 467
7. Lucanus nn. 879, 1034, 1165, 1206
8. Lucretius nn. 406, 589, 971, 1027
9. Horatius n. 1029, 1066,
10. Horatio cum comentariis Opera (Venezia, Donnino Pinzi 1505) n. 1173
11. Ovidius nn. 615, 833, 871, 1031, 1035, 12017
12. Persius cum commento n. 474
13. Pictura Tabularum Tolomei n. 626
14. Plautus n. 410
15. Silius Italicus nn. 1025, 1166, 1190
16. Stacius nn. 480, 1112
17. Svetonius nn. 532 e 664
18. Terentius n. 384 466 e 475
19. Terentii comoedie sex n. 609
20. Titus Livius nn. 323, 324, 679, 815
21. Decade di Tito Livio volgari n. 816
22. Valerius Maximu ms. nn. 531 e 714
23. Vergilius nn. 267, 374, 472, 479, 650, 791, 848, 1004, 1026, 1142, 1214

la successiva del 1520 (EDIT16 CNCE 18205), accresciuta di una *chiliade*, o ancora la veneziana di Vittore Ravani del 1537 con tutte le *chiliades* (EDIT16 CNCE 18228).

93 La circolazione dell'opera albertiana è stata fin dall'inizio molto ristretta a cerchie di amici e intellettuali; Bacchelli-D'Ascia 2003, pp. XCIII-XCVIII, in particolare p. XCVII. Su Ariosto lettore di Alberti almeno Segre 1965 (1966); Bertolini 2016, con pregressa bibliografia.

24. [Boccaccio] *Genealogie deorum* n. 654
25. Cornazzano, *De re militari* (Venezia, Bindoni, 1515) n. 1065
26. Donatus Acciaiuoli *In vitam Caroli* n. 832
27. Filelfi *Satyre* (Venezia, Andrea Torresano 1502) n. 605
28. Pii Secondi *De rebus gestis in Asia et Europa* n. 1076
29. Pontani opera (ed. Manuzio 1505) n. 1036
30. Asolani del Bembo (ed. Manuzio, 1505) n. 469
31. [Boccaccio] *le cento novelle* (*Decameron*) n. 1120
32. [Machiavelli] *De l'arte de la guerra* (Firenze, Giunti 1521) n. 516
33. *Discorsi del Machiavelo* n. 437
34. *Mambriano* n. 442
35. *Petrarcha cum el Velutello* (ed. da Sabbio 1525) n. 440

Alcune presenze si dimostrano particolarmente interessanti: tra i latini, oltre al già citato Terenzio (18-19) e alla *Cosmografia* tolemaica munita delle mappe (13), l'edizione aldina di Claudiano (3), nella quale Ariosto avrebbe potuto rileggere la *Gigantomachia*, fonte di alcune ottave dei *Cinque canti*,⁹⁴ e più codici (o stampe) dell'*Asino d'oro* di Apuleio (1), autore letto in lingua e con l'ausilio del commento del Beroaldo,⁹⁵ oppure due codici di epigrammi greci e latini, consultati forse in occasione della composizione delle giovanili traduzioni dal greco (4). Potrebbe avere avuto la possibilità di vedere anche una rarità come la traduzione latina dell'*Odissea* uscita a Lipsia nel 1512 (5)?⁹⁶

Tra gli scritti umanistici si annoverano le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio (24), le *Satyrae* del Filelfo (27), la *Vita Karoli Magni* di Donato Acciaiuoli (26), letta per la composizione dei *Cinque canti*, l'opera storico-geografica di Piccolomini (28), che circolava in Italia prevalentemente manoscritta, l'edizione aldina del Pontano (29) o la versione in latino del *De re militari* del Cornazzano (25);⁹⁷ tra gli autori volgari spic-

⁹⁴ Ghignoli 2016, n. 409 pp. 175 e 178.

⁹⁵ Severi 2022, pp. 51-55, ha dimostrato il debito diretto del poeta ferrarese con il testo apuleiano, talvolta mediato dall'interpretazione del Beroaldo, mentre risulta molto difficile per lo studioso identificare nel *Furioso* tracce della lettura del volgarizzamento boiardo, di cui la copia di dedica era conservata del resto nella biblioteca privata di Ercole I e forse non facilmente accessibile fino all'uscita della *princeps* del 1518 (Favaretto 2021, p. 19; si veda Tav. 1 n. 1 e Tav. 4, n. 1).

⁹⁶ Tav. 1 n. 12.

⁹⁷ Ghignoli 2016, pp. 236 e 240; si veda Tav. 2, nn. 6, 10, 11.

cano, oltre al *Decameron* donato da Borso allo zio di Calcagnini (31), gli *Asolani* del Bembo (30), un *Mambriano* (34), il Machiavelli dell'*Arte della guerra* (32), nonché i *Discorsi* (presumibilmente ms., 33) e il commento al *Canzoniere* petrarchesco del Vellutello (35).⁹⁸

Diversamente, l'enorme collezione libraria e antiquaria costruita da Bembo nel corso del tempo (soprattutto nei suoi anni cardinalizi) non sarà stata a disposizione di Ariosto sia per motivi cronologici sia per i rapporti di non strettissima amicizia tra i due.⁹⁹ Il poeta potrebbe però avere visto alcuni suoi libri (forse qualcuno del notevole lascito del padre) quando questi risiedeva a Ferrara o, molto meno probabilmente, nel 1531 durante la visita nella casa padovana del futuro cardinale per consultarlo sulla lingua dell'ultima edizione del poema. Limitandoci a quelli già di Bernardo, forse un Virgilio o il *De bello iugurtino* e le *Catilinariae* di Sallustio, o ancora il Terenzio del IV secolo d.C. (ora BAV, Vat. Lat. 3226), Plauto (Windsor, Eton College Library, ms. 87) o la *Commedia* con il commento del Landino nell'edizione in folio del 1491 (ora Paris, BNF, Rés Yd. 17).¹⁰⁰

La fitta rete di relazioni che Ariosto intesse nel corso della sua vita gli permette dunque di trovare la possibilità di leggere libri di suo interesse in qualsiasi luogo in cui si venga a trovare. Quando si ammala e viene curato a Padova nel 1531, per esempio, potrebbe avere fruito non solo dell'aiuto dei Lion (famiglia padovana a lui imparentata, i cui membri erano in quel momento *provisores sanitatis* della città), ma anche della loro biblioteca, in cui sono attestate opere latine (Tito Livio, Sallustio, Cicerone, Quintiliano, Virgilio, Ovidio, Boezio), e volgari (Petrarca, nonché «un libro tristo de necromanzia», che avrebbe potuto ispirarlo per l'*Erbolato*).¹⁰¹

10. Alcune letture degli anni maturi

Andando avanti con gli anni, grazie ad uno stipendio maggiore, oltre ai classici di cui Virginio dà notizia (Virgilio, Tibullo, Orazio, Catullo e

98 Ivi, pp. 178, 200.

99 Sui complicati rapporti tra Ariosto e Bembo e sull'ipotetica trasferta padovana del poeta che si intuirebbe dalla lett. 190 del 23 febbraio 1531 (Stella 1965) si vedano Zanette 1960; Dionisotti 1960, p. 50; Mazzacurati 1967, p. 205 nota 1; Bologna 1998, pp. 69-70; Procaccioli 2018, pp. 314-317; Vela 2018; in ultimo Gigli Cervi 2020, che fa il punto delle possibili interpretazioni.

100 Danzi 2005, pp. 47, 299, 304, 306 e 343.

101 Tommasi 2010, pp. 285 e 287.

Properzio),¹⁰² Ariosto si sarà comprato qualche altro libro: per esempio, le *Regole grammaticali della volgar lingua* del Fortunio (più probabilmente nell'edizione veneziana dell'Arrivabene del 1518) e la *princeps* delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (edita da Giovanni Tacuino nel 1525), delle quali sicuramente possedeva un esemplare per l'attenzione e l'assiduità con cui le ha compulsate per le correzioni linguistiche ai suoi *Furiosi*.¹⁰³

È assai probabile che abbia potuto leggere invece in versione manoscritta e ancor prima della *princeps* aldina del 1528 il *Cortegiano*, che tra il 1518 e il 1521 circolava in più copie e in redazioni diverse proprio a Ferrara (il Castiglione ne aveva dato copia tanto a Ippolito d'Este quanto ad Alfonso Ariosto, cugino di secondo grado di Ludovico, da cui tenta ripetutamente di averlo indietro anche tramite Ludovico di Bagno) o presso Jacopo Sadoletto, Mario Equicola e Pietro Bembo ai quali l'autore ne aveva inviato copie per riceverne consigli.¹⁰⁴

Non avranno di certo fatto parte della sua piccola biblioteca, ma le avrà lette in qualche occasione le opere dedicate alla difesa delle donne, utilizzate per l'episodio di Marganorre, come il *De mulieribus* dell'Equicola (pubblicato a Ferrara nel 1501, ma che potrebbe avere visto anche manoscritto, come il *De natura de amore*)¹⁰⁵ e soprattutto il *Della eccellenza delle donne* di Galeazzo Capra (uscito a Roma nel 1525, poi a Venezia nel 1526).¹⁰⁶ L'attenzione verso la cultura romana, nota già dai suoi primi soggiorni, trasparirebbe anche dalla lettura del trattato *De*

102 Segre 1955, p. 48.

103 Numerosi e importanti gli studi sulle correzioni linguistiche ariostesche, per brevità rinvio all'ultimo articolo uscito in proposito dove è raccolta la bibliografia precedente: Gritti 2022, in particolare alle pp. 138-159.

104 Ariosto parla del Castiglione in *Satira* III 91 e in *OF* XXXVII 8, 3-4 (Quondam 2000, p. 63; in particolare sui rapporti tra Ariosto e Castiglione Cabani 2016). Le lettere nelle quali sono menzionati il dono al cardinale estense, i tentativi di riottenerlo da Alfonso Ariosto e l'invio di mss. a Sadoletto, a Equicola e a Bembo sono citate in Quondam 2000, pp. 60-61 e nella sua Appendice I, pp. 529-530 (docc. nn. 1-4) e 531-534 (docc. nn. 6-10).

105 Si veda l'Appendice, sez. A, Tav. 3, nn. 12 e 16. Per la circolazione manoscritta delle opere dell'Equicola a Ferrara si rinvia almeno all'accenno fattone da Dorigatti 2018, p. 17.

106 Ripresa esplicita dell'operetta si ha, per esempio, a XXXVII 3, 4 («ciò che le donne hanno fra lor *d'immondo*») che volutamente richiama l'argomentazione per cui «quanto alla fedità, alli menstroi, e alli altri umori superflui, nui dicemo che tali cose non ci danno tanto argomento di bruttezza e immondizia quanto di nettezza e delicatezza, imperò che essendo non men l'uomo che la donna di quattro elementi composto e da principio creato

cardinalatu del protonotaro apostolico Paolo Cortesi (uscito nel 1510), di cui si era servito per costruire a partire dal primo *Furioso* le ottave nel padiglione di nozze di Bradamante e Ruggiero dedicate alla cultura filosofica, scientifica e musicale di Ippolito (XLVI 90 e 92).¹⁰⁷

11. Conclusioni

Dopo aver tentato di disegnare, sia pure a livello indiziario, il quadro culturale della circolazione dei libri che potevano giungere nelle mani di Ariosto, si possono ora tirare le fila di quanto emerso. Ariosto non ha di certo posseduto molti volumi, ma nemmeno così pochi come suggeriva il figlio Virginio. Caratteristica degli intellettuali *d'ancien régime*, e così di Ariosto, è la notevolissima capacità di memorizzare modelli e fonti, messa in atto a partire da letture occasionali.¹⁰⁸ L'esercizio mnemonico in lui nasce, infatti, dalla consultazione continua dei non molti libri posseduti (Virgilio, Orazio, Ovidio, Dante, Petrarca, Boccaccio, Boiardo, Pulci, Poliziano, ma anche Fortunio e il Bembo grammatico, non tantissimi altri: per lo più classici e forse edizioni di lirici contemporanei), che costituiscono la fonte principale del suo stile poetico e della revisione linguistica del *Furioso*; ad essi si coniuga la fruizione occasionale di volumi altrui dai quali trae prevalentemente i modelli narrativi e argomentativi delle sue opere e gli spunti assimilati poi in poche ottave o in singoli versi.

Il fiorente commercio librario e la ancora prolifica circolazione dei manoscritti nel vivo ambiente culturale ferrarese (e dei centri vicini, senza dimenticare i continui contatti con la società romana), gli hanno consentito di leggere molte primizie di cui poteva usufruire grazie alle biblioteche degli amici (si pensi alle inconsuete *Intercenales* dell'Alberti) o grazie alla biblioteca degli Estensi per libri più rari (come il *De re uxoria* o le opere del Cornazzano) e per quella gran messe di romanzi e poemi cavallereschi, sia manoscritti sia a stampa, utili per la costruzione del poema. Pro-

di fango, è di necessità che partecipi molto de queste terrene immondizie [...]» (Capra in Doglio 1988, p. 109).

107 Alhaique Pettinelli 2011, pp. 94-97 e Tav. 2 n. 3. La profonda conoscenza dell'ambiente romano e della sua produzione letteraria, alta e bassa, traspare anche dai più recenti commenti alle *Satire* III e VII di Campeggiani 2019 e Berra 2019, ai quali si rinvia per non appesantire ulteriormente il discorso.

108 Sulla mnemotecnica sono fondamentali tuttora gli studi di Carruthers 1990 (2008); per l'area italiana Bolzoni (almeno 2004 e 2008); per Ariosto ci si limita a citare Jossa 1996 e Gritti 2019b, da cui si può ricavare la bibliografia in merito.

prio perché è stato fin dalla giovinezza lettore di edizioni a stampa (libri commentati, di pregio o popolari), Ariosto ha saputo cogliere appieno le grandi potenzialità dell'editoria di primo Cinquecento sia sul piano economico sia per la raggiungibilità di un pubblico più vasto e vario, divenendo per questo e per ben tre volte editore di sé stesso.

Appendice

Sezione A. Libri a stampa

Si riproducono nelle tavole seguenti le edizioni degli scrittori che circolavano a fine Quattrocento e inizio Cinquecento e che Ariosto potrebbe avere avuto la possibilità di leggere. Nella seconda colonna sono riportati gli autori e il titolo abbreviato dell'opera, nella terza, luogo, editore e data di pubblicazione, nonché identificativo in ISTC, EDIT16 o USTC ed eventuale presenza di un esemplare presso la BCA o la BEU.¹⁰⁹ Sono sottolineate le edizioni che con alta probabilità o con sicurezza (nel caso delle aldine di Dante e Petrarca), il poeta ha avuto sotto mano. Gli scrittori sono divisi nelle tavole a seconda della lingua d'uso e del periodo a cui appartengono.

Tavola 1 *I classici e le loro traduzioni*¹¹⁰

1	Apuleio: <i>Asinus aureus</i>	Venezia, Filippo Pincio, 1493, in f° (ISTC ia00936000)
	con commento del Beroaldo	Bologna, Benedetto Faelli, 1500, in f° (ISTC ia00938000), esemplare in BCA
	volgarizza- mento di Boiardo	Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo de Polo, 1518, in 8° (EDIT16 CNCE 2227), esemplare in BCA

¹⁰⁹ Ben consapevoli che la conservazione in una di queste biblioteche potrebbe ricondursi a possessori più tardi o non legati ad Ariosto, se ne dà la collocazione nel caso in cui vi sia una maggior probabilità che si possa in qualche modo associare all'ambiente ferrarese suo contemporaneo.

¹¹⁰ Si restringe il campo a tipografie settentrionali e si citano edizioni romane, per esempio, o edizioni datate prima degli anni Novanta del secolo solo nel caso in cui non siano rimaste alternative.

2	Catullo + Tibullo + Propertio con commento Catullo + Tibullo + Propertio + Stazio, <i>Silvae</i> (ed. Guarino V.)	Reggio Emilia, Alberto Mazali e Prospero Odoardo, 1481, in f° (ISTC it00367000) Venezia, Boneto Locatello, 1491, in f° (ISTC it00372000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1493, in f° (ISTC it00373000) Venezia, Aldo Manuzio, 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 10356) Firenze, Filippo Giunti, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 10357) Venezia, eredi di Aldo, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 10358) Venezia, Giovanni Tacuino, 1496, in f° (ISTC ic00325000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1500, in f° (ISTC it00374000) Venezia, Vindelino da Spira, 1472, in 4° (ISTC it00366400)
3	Claudio: <i>De raptu Prosepinæ</i> con commento del Parrasio	Ferrara, (Statius Gallus), 1480ca., in 4° (ISTC ic00706000) Milano, Giacomo da Lignano, 1505, in 2° (EDIT16 CNCE 12665)
4	Claudio: <i>Opera</i>	Parma, Angelo Ugoletto, 1493, in 4° (ISTC ic00702000) Venezia, Giovanni Tacuino, 1495, in 4° (ISTC ic00703000) Venezia, Cristoforo Pensi, 1500, in 4° (ISTC ic00704000)
5	Giamblico	Venezia, Aldo Manuzio, 1497, in f° (ISTC ij00216000), esemplare in BCA

6	Giovenale + Persio	Ferrara, Andreas Belfortis, 1474, in 4° (ISTC ij00635000) ¹¹¹ Venezia, Aldo Manuzio, 1501, in 8° (EDIT16 CNCE 36104) ¹¹² Venezia, Aldo Manuzio, 1508, in 8° (EDIT16 CNCE 37426) Firenze, Filippo Giunti, 1513, in 8° (EDIT16 CNCE 28724)
	Giovenale con commento	Vicenza, Enrico Zeno, 1480, in f° (ISTC ij00644000), esemplare in BCA Venezia, Simon Bevilaqua, 1496-1497ca, in f° (ISTC ij00665000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1498, in f° (ISTC ij00666000), esemplare in BCA
	Persio con commento	Venezia, Rinaldo de Novimagio, 1482, in f° (ISTC ip00345000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1494/1495, in f° (ISTC ip00356000), esemplare in BCA Venezia, Pietro Quarengi, 1495, in f° (ISTC ip00357000), esemplare in BCA
7	Lucano: <i>Pharsalia</i>	Venezia, Antonio Guerino, 1477, in f° (ISTC il00296000), esemplare in BCA (Vicenza), Giovanni da Reno, 1482, in 4° (ISTC il00299000), esemplare in BCA Venezia, Aldo Manuzio, 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 36129), esemplare in BEU Venezia, Aldo Manuzio, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 37522)
	<i>Pharsalia</i> con commento	Brescia, Jacopo Britannico, 1486, in f° (ISTC il00301000) Venezia, Nicolò Battibovi, 1486, in f° (ISTC il00302000) Venezia, Bartolomeo Zani, 1492, in f° (ISTC il00304000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1493, in f° (ISTC il00305000), esemplare in BCA Venezia, Simon Bevilaqua, 1498, in f° (ISTC il00307000) Venezia, Melchiorre Sessa, 1511, in 2° (EDIT16 CNCE 52789), esemplare in BEU Venezia, Guglielmo di Fontaneto, 1520, in 2° (EDIT16 CNCE 37670)

111 Prima della ferrarese sono uscite dal 1471 ben 5 edizioni in Italia tra Venezia, Brescia e Milano.

112 Alla biblioteca Universitaria di Modena se ne trova un esemplare con segnatura α X 9.2, che potrebbe essere appartenuto agli Estensi e quindi a disposizione della corte.

8	Luciano: <i>Vera historia, De asino aureo, Philosophorum vitae, Dialoghi</i>, (trad. lat.) <i>De veris narrationibus, De asino aureo, Philosophorum vitae, Dialoghi</i>, (trad. lat.) <i>I dilettevoli dialogi: le vere narrationi: le facete epistole</i>	Venezia, Simon Bevilaqua, 1494, in 4° (ISTC il00329000) Venezia, G. B. Sessa, 1500, in 4° (ISTC il00331000) <u>Venezia, Niccolò Zoppino, 1525, in 8° (EDIT16 CNCE 61153)</u> Venezia, Francesco Bindoni, 1527, in 8° (EDIT16 CNCE 63169) Venezia, Niccolò Zoppino, 1529, in 8° (EDIT16 CNCE 41063)
9	Lucrezio: <i>De rerum natura</i> con versi di Licinio con commento	(Brescia), Tommaso Ferrando, 1473/1474ca, in f° (ISTC il00332900) Verona, Paolo Fridenperger, 1486, in f° (ISTC il00333000) <u>Venezia, Aldo Manuzio, 1500, in 4° (ISTC il00335000)</u> Firenze, Filippo Giunti, 1512, in 8° (EDIT16 CNCE 28723), esemplare in BEU Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 37499), esemplare in BEU Venezia, Teodoro Ragazoni, 1495, in 4° (ISTC il00334000), esemplare in BCA Bologna, Girolamo Benedetti, 1511, in 2° (EDIT16 CNCE 32597), esemplare in BEU¹¹³

113 Un esemplare si trova anche presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Ferrara.

13	Orazio: <i>Opera</i>	Venezia Bernardino Stagnino, 1486, in f° (ISTC ih00450000) <u>Venezia, Aldo Manuzio 1501, in 8° (EDIT16 CNCE 22672), esemplare in BEU</u> Bologna, B. Faelli, 1502, in 2° (EDIT16 CNCE 72878), ed. Beroaldo Firenze, Filippo Giunti, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 22675)
	con commenti (Ps.Acrone, Pomponio Leto, Porfirio, C. Landino, R. Regio, Mancinelli)	Venezia, Giovanni de' Gregori, 1483, in f° (ISTC ih00448000), esemplare in BCA Venezia, Filippo Pincio, 1492/1493, in f° (ISTC ih00455000), esemplare in BCA Venezia, Boneto Locatello, 1494, in f° (ISTC ih00456000) Venezia, Benedetto Fontana, 1495/1496, in f° (ISTC ih00458000), esemplare in BCA Venezia, (Filippo Pincio) 1498ca (non dopo 1500), in f° (ISTC ih00459000) Venezia, Giovanni Alvisi, 1498, in f° (ISTC ih00460000) Venezia, Donnino Pinzi, 1505, in 2° (EDIT16 CNCE 22676) Venezia, Aldo Manuzio, 1509, in 8° (EDIT16 CNCE 22679), esemplare in BEU
14	Ovidio: <i>Opera</i>	Bologna, Baldassarre Azzoguidi, 1480, in f° (ISTC io00132000) Venezia, Lazaro de Suardis, 1492, in f° (ISTC io00136000) Venezia, C. Pensi, 1498, in f° (ISTC io00137000), esemplare in BCA <u>Venezia, Aldo Manuzio 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 36132), ed. di <i>Heroides, Elegiae, Ars amandi, Remedia amoris, Medicamina faciei feminae</i>, ecc.; esemplare in BEU</u> <u>Venezia, Aldo Manuzio 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 36136), ed. di <i>Metamorfosi, Vita Ovidii</i>, ecc.; esemplare in BEU</u> <u>Venezia, Aldo Manuzio 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 48412) ed. di <i>Fasti, Tristia, De ponto</i>; esemplare in BEU</u>
	<i>Heroides</i>	Venezia, Bartolomeo Zani, 1487, in f° (ISTC io00154800), esemplare in BCA
	<i>Metamorfosi, Vita Ovidii</i>	(Ferrara), Agostino Carnerio, 1476, in f° (ISTC io00179500)

Segue

	<i>Metamorfosi</i> con commento di R. Regio	Venezia, (Bartolomeo Zani), 1492/1493, f° (ISTC io00187000) Venezia, Boneto Locatello, 1493, in f° (ISTC io00188000) Venezia, Bernardino Benalio, post 1493, in f° (ISTC io00189000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1493, in f° (ISTC io00190000) Venezia, (Giovann Battista Sessa), 1496, in f° (ISTC io00192000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1497, in f° (ISTC io00193000) (Venezia, Stampatore di Ovidio, 'Metamorphoses' [H 12168], 1500ca), in f° (ISTC io00195000)
	<i>Fasti</i> con commenti	Venezia, Giovanni Tacuino, 1502, in 2° (EDIT16 CNCE 53554)
	<i>Tristia</i> con commento del Merula	Venezia, Giovanni Tacuino, 1499, in f° (ISTC io00201000), esemplare in BCA
15	Plauto: <i>Comoediae</i>	Venezia, Vindelino da Spira, 1472, in f° (ISTC ip00779000) <u>Ferrara, stamp. Dati ('Elegantioleae'), 1484, in 4° (ISTC ip00779500)</u> Venezia, Matteo Capcasa, 1495, in f° (ISTC ip00782000) Bologna, Benedetto Faelli, 1503, in 2° (EDT16 CNCE 76433)
	con commento	Venezia, Simon Bevilaqua, 1499, in f° (ISTC ip00784000), esemplare in BCA Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1500, in f° (ISTC ip00785000), esemplare in BCA
16	Plinio il Vecchio: <i>Naturalis historia</i>	<u>Venezia, Nicolaus Jenson, 1476, in f° (ISTC ip00801000), <i>princeps</i> conservata alla BEU, α & 1. 7 ed esemplare in BCA¹¹⁵</u> Venezia, Rinaldo de Novimagio, 1483, in f° (ISTC ip00794000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1496, in f° (ISTC ip00798000) Venezia, Bernardino Benalio, '1497' (post 1498), in f° (ISTC ip00799000) Venezia, Giovanni Alvisi, 1499, in f° (ISTC ip00800000)

Segue

115 Tissoni Benvenuti 2023, p. 315.

	Volgarizzamento di Cristoforo Landino	Venezia, Giovanni e Bernardino Rosso, 1507, in 2° (EDIT16 CNCE 29657), esemplare in BEU Venezia, Filippo di Pietro, 1481, in f° (ISTC ip00802000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1489, in f° (ISTC ip00803000), esemplare in BCA
17	Plinio il Giovane: <i>Epistulae</i>	Venezia, Cristoforo Valdalfer, 1471 (ISTC ip00804000), emendata da L. Carbone ¹¹⁶ Treviso, G. Rubeo, 1483, in 4° (ISTC ip00808000), esemplare in BCA Bologna, Benedetto Faelli, 1498, in 4° (ISTC ip00810000), esemplare in BCA (Venezia, G. Rubeo, 1492ca), in 4° (ISTC ip00812000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1502, in 4° (EDIT16 CNCE 34367) Bologna, Benedetto Faelli, 1502, in 4° (EDIT16 CNCE 69336) Bologna, Benedetto Faelli (ed. Beroaldo), 1504, in 4° (EDIT16 CNCE 36032)
18	Sallustio: <i>Opera</i> Sallustio + M. P. Latrone + Cicerone Sallustio + M. P. Latrone con commenti	Venezia, G. Rosso e Francesco de' Madiis, ante 1490, in f° (ISTC is00074200) Venezia, Filippo Pincio, 1491, in f° (ISTC is00076000) Venezia, Teodoro Ragazzoni, 1492, in f° (ISTC is00077000) Venezia, Giovanni Tacuino, 1493, in f° (ISTC is00078000), esemplare in BCA (Venezia, C. Pensi, 1495), f° (ISTC is00082300), esemplare in BCA Venezia, Aldo Manuzio, 1509, in 8° (EDIT16 CNCE 37431) Venezia, Giovanni Tacuino, 1502, in 2° (EDIT16 CNCE 34371)

116 Un esemplare doveva essere di sicuro conservato nella biblioteca di corte (Tissoni Benvenuti 2023, p. 449).

19	Seneca: <i>Tragoediae</i>	<u>Ferrara, Andreas Belfortis, 1478, in f° (ISTC is00433000)</u> Firenze, Filippo Giunti, 1506, in 8° (EDIT16 CNCE 28714) Firenze, Filippo Giunti, 1513, in 8° (EDIT16 CNCE 28726) Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1517, in 8° (EDIT16 CNCE 37581)
	<i>Tragoediae</i> con commento	Venezia, Lazaro de Suardis, 1492, in f° (ISTC is00436000), esemplare in BCA Venezia, Matteo Capcasa, 1493, in f° (ISTC is00437000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1498, in f° (ISTC is00438000), esemplare in BCA Venezia, (?), 1505, in 2° (EDIT16 CNCE 49206)
20	Silio Italico: <i>Punica</i> con commento	Venezia, (Giovanni Tacuino), 1493, in f° (ISTC is00509000), esemplare in BCA
21	Stazio: <i>Achilleis</i>	Venezia, (Gabriele di Pietro), 1472, in f° e in 4° (ISTC is00695000) <u>Ferrara, Andreas Belfortis, 1472, in 4° (ISTC is00695500)</u> Parma, Stefano Corallo, 1473, in 4° (ISTC is00701300)
	<i>Achilleis</i> con commento	Brescia, Jacopo Britannico, 1485, in f° (ISTC is00696000)
22	Stazio: <i>Opera</i>	Venezia, Ottaviano Scotto, 1483, in f° (ISTC is00691000), esemplare in BCA Venezia, Giacomo Paganini, 1490 in f° (ISTC is00692000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1494, in f° (ISTC is00693000), esemplare in BCA Venezia, Pietro Quarengi, 1498/1499, in f° (ISTC is00694000), esemplare in BCA
	<i>Silvae, Thebais et Achilleis</i>	<u>Venezia, Aldo Manuzio, 1502, 2 voll. in 8° (EDIT16 CNCE 36141)</u> , esemplare in BEU
	<i>Opera</i> con commenti	Venezia, Pietro Quarengi, 1508, in 2° (EDIT16 CNCE 47864)
23	Stazio: <i>Silvae</i>	Firenze, San Jacopo a Ripoli, 1480, in f° (ISTC is00699500)
	<i>Silvae</i> con commento	Venezia, 1481/1482ca, in f° (ISTC is00698000)

24	Svetonio: <i>Vitae XII Caesarum</i>	Roma, Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, 1470, in f° (ISTC is00816000), esemplare in BCA Venezia, stampatore del Valla 1480 (G. Rubeo?), 1480, in f° (ISTC is00820000), esemplare in BCA Bologna, Platone de' Benedetti, 1488, in f° (ISTC is00821500) Venezia, Battista Torti, 1490, in f° (ISTC is00822000)
	con commenti	Venezia, Damiano de Mediolano, 1493, in f° (ISTC is00824000, esemplare in BCA Bologna, Benedetto Faelli, 1493, in f° (ISTC is00825000), esemplare in BCA Milano, Leohnard Pachel, 1494, in f° (ISTC is00826000), esemplare in BCA Venezia, Simon Bevilaqua, 1496, in f° (ISTC is00827000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1500, in f° (ISTC is00828000), esemplare in BCA
25	Terenzio: <i>Comoediae</i>	Venezia, Gregorio de' Gregori, (1483ca), in 4° (ISTC it00081230) Roma, Stephan Planck, 1491, in 4° (ISTC it00087200) Firenze, Filippo Giunti, 1505, in 8° (EDIT16 CNCE 28712)
	con la <i>Vita Terentii</i>	Sant'Orso, Giovanni da Reno, 1475, in f° (ISTC it00070000), esemplare in BCA
	con commenti	Venezia, Boneto Locatello, 1492/1493, in f° (ISTC it00089750) Venezia, Filippo Pincio, 1493, in f° (ISTC it00090500) Venezia, Simon Bevilaqua, 1494, in f° (ISTC it00092000) Venezia, Lazaro de Suardis, 1494, in f° (ISTC it00092400) Venezia, Simon Bevilaqua, 1495, in f° (ISTC it00093000) Venezia, Simon de Luere, 1497, in f° (ISTC it00095000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1497, in f° (ISTC it00097000) Venezia, Giacomo Penzio, 1497/1498, in f° (ISTC it00098000) Venezia, Lazaro de Suardis, 1499, in f° (ISTC it00103000) Venezia, Albertino da Vercelli, 1500, in f° (ISTC it00105000) Venezia, (Cristoforo Pensi, 1500ca), in f° (ISTC it00105500) Venezia, Lazaro de Suardis, 1504, in 2° (EDIT16 CNCE 55936)

26	Valerio Flacco: <i>Argonautica</i>	Bologna, Ugo de Rugeris e Dionisio Bertoco, 1474, in f° (ISTC iv00020000) Firenze, San Jacopo a Ripoli, 1481ca, in 4° (ISTC iv00021000) Bologna, Benedetto Faelli, 1498, in f° (ISTC iv00021300), esemplare in BCA Venezia, Cristoforo Pensi, 1500, in 8° (ISTC iv00021500) Firenze, Filippo Giunti, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 28709) Firenze, Filippo Giunti, 1517, in 8° (EDIT16 CNCE 28743) Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1523, in 8° (EDIT16 CNCE 37708), esemplare in BEU
	<i>Argonautica</i> con commento	Bologna, Girolamo Benedetti, 1519, in 2° (EDIT16 CNCE 32631), esemplare in BEU
27	Valerio Flacco: <i>Argonautica</i> + Arato, <i>Fenomena</i> (tr. lat.)	Bologna, Ugo de Rugeris e Dionisio Bertoco, 1474, in f° (ISTC im00203000)
28	Valerio Massimo: <i>Facta et dicta memorabilia</i>	Bologna (Annibale Malpigli), 1476, in f° (ISTC iv00028500) ¹¹⁷ Venezia, P.F., B.R., S.F., Z.F., 1478, in f° (ISTC iv00030000) Venezia, (Niccolò Girardengo), 1480, in f° (ISTC iv00032000) Venezia, Aldo Manuzio, 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 36147)
	<i>Facta et dicta</i> con commenti	Venezia, (Gregorio de' Gregori, 1484), in f° (ISTC iv00035000), esemplare in BCA Venezia, Guglielmo Anima Mia, 1491, in f° (ISTC iv00039000) ¹¹⁸ Venezia, Boneto Locatello, per O. Scoto, 1493, in f° (ISTC iv00040000) Venezia, (Filippo Pincio), 1494, in f° (ISTC iv00041000) Venezia, Bartolomeo Zani, 1497, in f° (ISTC iv00042000) Venezia, Albertino da Vercelli, 1500, in f° (ISTC iv00043000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1508, in 2° (EDIT16 CNCE 39204)

117 Prima della bolognese erano uscite dal 1471 almeno 4 edizioni tra Venezia, Brescia e Milano.

118 Prima di quest'edizione ne sono uscite altre 5 con commento tra Venezia e Milano.

29	Virgilio: <i>Opera</i>	Venezia, Bernardino Celerio e Cesare di Parma, 1486, in f° (ISTC iv00164500) Venezia, Bernardino Vitali, 1500ca, in f° (ISTC iv00165800) <u>Venezia, Aldo Manuzio, 1501, in 8° (EDIT16 CNCE 55823)</u> <u>Venezia, Aldo Manuzio, 1505, in 8° (EDIT16 CNCE 55860)</u>
	con commenti (Servio, Donato, Landino, Mancinelli, Domizio Calderini)	Brescia, Bonino Bonini, 1484, in f° (ISTC iv00175000), esemplare in BCA Venezia, Bernardino Benalio, 1487, in f° (ISTC iv00178500), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1491, in f° (ISTC iv00186500) Venezia Lazaro de Suardis, de Saviliano, 1491/1492, in f° (ISTC iv00187000) Venezia, Bartolomeo Zani, 1493, in f° (ISTC iv00189000) Venezia, Bartolomeo Zani, 1494, in f° (ISTC iv00190500) Venezia, Bartolomeo Zani, 1495, in f° (ISTC iv00191000) Venezia, Simon Bevilaqua, 1497, in f° (ISTC iv00192000) Venezia, Filippo Pincio, 1500, in f° (ISTC iv00194000) Venezia, Albertino da Vercelli, 1500, in f° (ISTC iv00195000) <u>Venezia, (?), 1501, in 2° (EDIT16 CNCE 49840)</u> <u>Venezia, Filippo Pincio, 1504, in 2° (EDIT16 CNCE 64950)</u> <u>Venezia, Filippo Pincio, 1505, in 2° (EDIT16 CNCE 34873)</u>

Tavola 2 Le edizioni degli scrittori medievali e umanistici

1	Giovanni Boccaccio: <i>Genealogie deorum gentilium + De montibus, silvis...</i>	Reggio Emilia, Bartolomeo e Lorenzo de' Bruschi, 1481, in f° (ISTC ib00751000), esemplare in BCA Vicenza, Simon Bevilaqua, 1487, in f° (ISTC ib00752000) Venezia, Boneto Locatello, 1494/1495, in f° (ISTC ib00753000) Venezia, Manfredo Bonelli, 1497, in f° (ISTC ib00754000), esemplare in BCA Venezia, Giovanni Tacuino, 1507, in f° (EDIT16 CNCE 41387) Venezia, Agostino Zani, 1511, in 2° (EDIT 16 CNCE 6236)
2	Francesco Colonna: <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	Venezia, A. Manuzio, 1499, in f° (ISTC ic00767000), esemplare in BCA

3	Paolo Cortesi: <i>De cardinalatu</i>	San Gimignano, Simone Nardi, 1510, in 2° (EDIT16 CNCE 13583)
4	Pietro Crinito: <i>Commentarii de honesta disciplina</i> ¹¹⁹	Firenze, Filippo Giunti, 1504, in 2° (EDIT16 CNCE 13760)
5	Bartolomeo Crotti e Matteo Maria Boiardo: <i>Epigrammata et elegiae + , Bucolicum carmen</i>	Reggio Emilia, Ugo de Rugeris, 1500, in 4° (ISTC ic00979000)
6	Erasmus da Rotterdam: <i>Adagia</i>	<u>Venezia, Aldo Manuzio, 1508, in 2° (EDIT16 CNCE 18199)</u> <u>Ferrara, Giovanni Mazzocco, 1514, in 2° (EDIT16 CNCE 18200)</u>
7	Francesco Filelfo: <i>Satyrae</i>	Venezia, Andrea Torresano e Bernardino Viani, 1502, in 4° (EDIT16 CNCE 18986)
8	Michele Marullo: <i>Hymni et epigrammata</i>	Bologna, Benedetto Faelli, 1504, in 4° (EDIT16 CNCE 53432) Fano, Girolamo Soncino, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 42426)
9	Andrea Navagero: <i>Orationes et carmina</i>	Venezia, Giovanni Tacuino, 1530, in 2° (EDIT16 CNCE 34919)
10	Enea Silvio Piccolomini (Pio II): <i>Historia boemica</i> <i>Cosmographia Pape Pii (= De Europa et De Asia)</i>	Roma, J. Schurener e J. N. Hanheymer, 1475, in 4° (ISTC ip00728000), esemplare in BCA Venezia, Bernardino Vitali, 1503, in 4° (EDIT16 CNCE 66579)

119 Berra 2019, p. 247, ritiene che *De onesta disciplina* II 14 sia più che probabile fonte di *Satira* VII 70-108 (la favola della zucca e del pero).

11	Giovanni Gioviano Pontano: <i>Opera (Dialoghi)</i> ¹²⁰ <i>Opera (Urania, Epigrammi, ecc)</i> <i>Opera (Amorum libri, Eridanus, ecc.)</i>	Venezia, B. Viani, 1501, in 2° (EDIT16 CNCE 38468) ¹²¹ Venezia, A. Manuzio, 1505, in 8° (EDIT16 CNCE 36164), esemplare in BEU Firenze, Filippo Giunti, 1514, in 8° (EDIT16 CNCE 28729), esemplare in BEU Venezia, A. Manuzio, 1518, in 8° (EDIT16 CNCE 37595) ¹²²
12	Poggio Bracciolini: <i>Facetiae</i>	Ferrara, (Andreas Belfortis), 1471, in 8° (ISTC ip00855500), esemplare in BCA
13	Tito Vespasiano ed Ercole Strozzi: <i>Carmina</i>	Venezia, Aldo Manuzio, 1513, in 8° (EDIT16 CNCE 37457), esemplare in BCA con colloc. S.19.10

Tavola 3 Le edizioni degli scrittori in volgare

1	Dante Alighieri: <i>Le terze rime di Dante</i> <i>Commedia + Rime con commento del Landino</i>	<u>Venezia, Aldo Manuzio, 1502, in 8° (EDI16 CNCE 1144)</u> Venezia, Pietro de' Piasi, 1491, in f° (ISTC id00033000), esemplare in BCA Venezia, Matteo Capcasa, 1493, in f° (ISTC id00034000), esemplare in BCA Venezia, Pietro Quarengi, 1497, in f° (ISTC id00035000), esemplare in BCA
---	--	--

120 L'opera del Pontano probabilmente circolava anche manoscritta a Ferrara, visti i due soggiorni ferraresi in cui l'umanista aveva intessuto rapporti con Tito Vespasiano Strozzi, di cui l'ultimo in età avanzata negli anni Ottanta del Quattrocento (Figliuolo 2015; Tissoni Benvenuti 2003, pp. 1312-1313).

121 Un esemplare è conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Ferrara.

122 Su Manuzio editore di Pontano si veda ora Butcher 2016.

2	Pietro Bembo: <i>Asolani</i> <i>Prose della volgar lingua</i> <i>Rime</i>	Venezia, Aldo Manuzio, 1505, in 4° (EDIT16 CNCE 4986), esemplare in BEU <u>Venezia, Giovanni Tacuino, 1525, in 2^a (EDIT16 CNCE 4997)</u> Venezia, Giovan Antonio Niccolini da Sabbio, 1530, in 4° (EDIT16 CNCE 5002)
3	Giovanni Boccaccio: <i>Ameto</i>	Treviso, M. Manzolo, 1479, in 4° (ISTC ib00707000)
4	Giovanni Boccaccio: <i>Corbaccio</i>	Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1487, in 4° (ISTC ib00724000) (Firenze, Bartolomeo de' Libri, post giugno 1497) in 4° (ISTC ib00725000) Venezia, Alessandro Paganini, (1515), in 24° (EDIT16 CNCE 55750) Venezia, Bernardino Benalio, post 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 6238) Venezia, Alessandro Paganini, 1516, in 24° (EDIT16 CNCE 6243) Bologna, Francesco Griffo da Bologna, 1516, in 24° (EDIT16 CNCE 6242)
5	Giovanni Boccaccio: <i>Decameron</i> <i>Decameron + Vita di Boccaccio dello Squarzafico</i>	Venezia, Battista Torti, 1484, in f° (ISTC ib00727000) Venezia, Manfredo Bonelli, 1498, in f° (ISTC ib00728300) Venezia, Bartolomeo Zani, 1504, in 2° (EDIT16 CNCE 6231) Venezia, Gregorio de' Gregori, 1516, in 4° (EDIT16 CNCE 6239), esemplare in BCA Venezia, Gregorio de' Gregori, 1492, in f° (ISTC ib00728000)
6	Giovanni Boccaccio: <i>Elegia di m. Fiammetta</i>	Padova, Bartolomeo de Valdezocco, 1472, in 4° (ISTC ib00733000), esemplare in BCA Venezia, Massimo Butrici, 1491, in 4° (ISTC ib00737000)

Segue

		Venezia, Cristoforo Pensi, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 6229) Venezia, (?), 1511, in 8° (EDIT16 CNCE 6235) Firenze, Filippo Giunti, 1517, in 8° (EDIT16 CNCE 6244)
7	Giovanni Boccaccio: <i>Filocolo</i> <i>Filocolo + Squarzafico</i>	Venezia, Filippo di Pietro, 1481, in f° (ISTC ib00743000) Venezia, Donnino Pinzi, 1503, in 2° (EDIT16 CNCE 6230), esemplare in BCA Venezia, Agostino Zani, 1514, in 2° (EDIT16 CNCE 6237) Venezia, Peregrino di Pasquali, 1488, in f° (ISTC ib00744000) Venezia, Antonio Gussago, 1497, in f° (ISTC ib00745000)
8	Giovanni Boccaccio: <i>Filostrato</i>	(Venezia), Luca di Domenico, (1481ca) in 4° (ISTC ib00748000) Bologna, (Caligola Bazalieri), 1498, in 4° (ISTC ib00748400) Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1498, in 4° (ISTC ib00748600) Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1499, in 4° (ISTC ib00748800) Venezia, Giovan Battista Sessa, 1501, in 4° (EDIT16 CNCE 64844)
9	Giovanni Boccaccio: <i>Ninfale fiesolano</i>	(Venezia, Luca di Domenico, 1482, in 4° (ISTC ib00758500) (Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1490ca), in 4° (ISTC ib00759200) Venezia, Tommaso de' Piasi, 1492, in 4° (ISTC ib00759500) (Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1500), in 4° (ISTC ib00759800) Firenze, Pietro Pacini, 1507, in 4° (EDIT16 CNCE 80433) Firenze, Pietro Pacini, 1514, in 4° (EDIT16 CNCE 80272)

10	Giovanni Boccaccio: <i>Teseida</i> + commento di P. A. de' Bassi	Ferrara, Agostino Carnerio, 1475, in f° (ISTC ib00761000) (Napoli, Francesco del Tупpo, 1490ca), in 4° (ISTC ib00761500)
11	Matteo Maria Boiardo: <i>Sonetti e canzoni</i> <i>Timone</i>	Reggio Emilia, Francesco Mazali, 1499, in 4° (ISTC ib00831000), esemplare in BCA Venezia, Giovan Battista Sessa, 1501, in 8° (EDIT16 CNCE 6591), esemplare in BEU Scandiano, Peregrino de Pasquali e Gasparo Crivello, 1500, in 4° (ISTC ib00832000), esemplare in BCA Bologna, Caligola Bazalieri, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 6592) Venezia, Manfredo Bonelli, 1504, in 8° (EDIT16 CNCE 75047), esemplare in BEU
12	Galeazzo M. Capra: <i>Della eccellenza delle donne</i>	Roma, F. M. Calvo, 1525, in 4° (EDI16 CNCE 9086) Venezia, Gregorio de Gregori, 1526, in 8° (EDIT16 CNCE 9087)
13	Baldassarre Castiglione: <i>Cortegiano</i>	Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1528, in 2° (EDIT16 CNCE 10055) Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1528, in 8° (EDIT16 CNCE 10054) Edizione (?), 1528, in 12° (EDIT16 CNCE 10056)
14	Antonio Cornazzano: <i>Dell'arte militare</i>	Venezia, Cristoforo Pensi, 1493/1494, in f° (ISTC No.ic00911000), esemplare conservato in BCA, S. 12. 3.15 Pesaro, Girolamo Soncino, 1506, in 16° (EDIT16 CNCE 58347) Venezia, Benedetto Bindoni, 1521, in 12° (EDIT16 CNCE 15274) Venezia, Melchiorre Sessa, 1526, in 8° (EDIT16 CNCE 13327) ¹²³

Segue

123 Bruni-Zancani 1992, pp. 175-181, in particolare p. 175.

	<i>De re militari</i>	Venezia, Alessandro Bindoni, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 13319), esemplare in BEU Venezia, Alessandro Bindoni, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 79135)
15	Mario Equicola: <i>De mulieribus</i> <i>De natura de amore</i>	<u>Ferrara, (?), 1501, in 4° (EDIT16 CNCE 39914)</u> Venezia, Lorenzo Lorio, 1525, in 4° (EDIT16 CNCE 18187), esemplare in BCA Venezia, Giovan Antonio Nicolini da Sabbio 1526, in 8° (EDIT16 CNCE 18188)
16	Antonio Fregoso: <i>Cerva bianca</i>	Milano, Pietro Martire Mantegazza e Domenico Della Piazza, 1510, in 4° (EDIT16 CNCE 19867)
17	Giovan Francesco Fortunio: <i>Regole grammaticali della volgar lingua</i>	Milano, Alessandro Minuziano, 1517, in 8° (EDIT16 CNCE 19569), esemplare in BEU Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1517, in 4° (EDIT16 CNCE 19571) <u>Venezia, Cesare Arrivabene, 1518, in 8° (EDIT16 CNCE 19571)</u>
18	Niccolò Machiavelli: <i>Arte della Guerra</i>	<u>Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1521, in 8° (EDIT16 CNCE 28762)</u>
19	Francesco Petrarca: <i>Le cose volgari</i> <i>RVF + Trionfi</i> con commento dell'Ilicino, del Filelfo comm. di Ilicino, Filelfo, Squarzafico	<u>Venezia, Aldo Manuzio, 1501, in 8° (EDIT16 CNCE 36111)</u> Bologna, Annibale Malpigli, 1475/1476, in f° (ISTC ip00380000) Venezia, Giovanni Capcasa, 1492/1493, in f° (ISTC ip00388000) Venezia, Pietro Piasi, 1490, in f° (ISTC ip00386000), esemplare in BCA Venezia, Pietro Quarengi, 1494, in f° (ISTC ip00390000), esemplare in BCA Venezia, Bartolomeo Zani, 1497, in f° (ISTC ip00392000) Venezia, Bartolomeo Zani, 1500, in f° (ISTC ip00393000), esemplare in BCA

20	Angelo Poliziano: <i>Cose volgari</i> Poliziano + Lorenzo de' Medici, <i>Ballatette</i>	Bologna, Platone de' Benedetti, 1494, in 4° (ISTC ip00900300) Firenze, B. di Libri, dopo il 1494, in 4° (ISTC ip00900600) Firenze, Antonio Tubini, Lorenzo de Alopa e Andrea Ghirlandi, 1500ca, in 4° (ISTC ip00900700) Bologna, Caligola Bazalieri, 1503, in 8° (EDIT16 CNCE 66791) Venezia, Manfredo Bonelli, 1504, in 8° (EDIT 16 CNCE 66578) Venezia, Manfredo Bonelli, 1505, in 8° (EDIT 16 CNCE 729) Venezia, Giorgio Rusconi, 1513, in 8° (EDIT16 CNCE 73169) Venezia, Melchiorre Sessa, 1516, in 8° (EDIT16 CNCE 30048) Firenze, Bartolomeo de Libri, 1490ca, in 4° (ISTC im00427050)
21	Raccolte poetiche recenti (Vincenzo Calmeta, Niccolò da Correggio, ecc.): <i>Collettanee grece, latine e vulgari</i> (Giovanni Filoteo Achillini)... <i>Fioretto de cose nove...</i> <i>Compendio de cose nove...</i> (Vincenzo Calmeta)	Bologna, Caligola Bazalieri, 1504, in 8° (EDIT16 CNCE 220), esemplare in BEU Venezia, Niccolò Zoppino, 1508, in 8° (EDIT16 CNCE 41987) Venezia, Alessandro Bindoni, 1515, in 8° (EDIT16 CNCE 8515), esemplare in BEU
22	Serafino Aquilano: <i>Strambotti</i> (e altro) <i>Sonetti</i>	(Roma, Johann Besicken, post 1500), in 4° (ISTC is00463500) Brescia, Bernardino de' Misinti, 1500/1501 ca, in 4° (ISTC is00464700)

Segue

	<i>Capitolo de l'aurora</i>	(Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1495ca), in 4° (ISTC is00464000)
	<i>Capitolo dell'aurora + altre poesie</i>	(Roma, J. Besicken e Martino de Amsterdam, 1500ca), in 4° (ISTC is00464500)
23	Serafino Aquilano + Antonio Tebaldeo	(Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1500 ca) in 4° (ISTC id00303850)
24	<i>Sonetti e canzoni di diversi antichi autori</i>	Firenze, eredi di Filippo Giunti, 1527, in 8° (EDIT16 CNCE 28787), esemplare in BEU
25	Antonio Tebaldeo: <i>Opere</i>	Modena, Domenico Rocociolo, 1498, in 4° (ISTC it00361500), esemplare in BCA Modena, Dionisio Bertoco, 1499, in 4° (ISTC it00361600) Modena, Domenico Rocociolo, 1500, in 4° (ISTC it00362300), esemplare in BCA Brescia, (Jacopo Britannico), 1500, in 4° (ISTC it00362400) Venezia, Manfredo Bonelli e Giorgio Rusconi, 1500, in 4° (ISTC it00362600) Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1500, in 4° (ISTC it00362800) Venezia, Giovan Battista Sessa, 1500, in 4° (ISTC it00362700), esemplare in BCA (Venezia, Cristoforo Pensi, 1500ca), in 8° (ISTC it00364000), esemplare in BCA (Venezia, Manfredo Bonelli, 1510ca), in 4° (ISTC it00365200), esemplare in BCA
26	Antonio Tebaldeo + altri rimatori	Firenze, Francesco Bonaccorsi, (1490 ca), in 4° (ISTC it00357800)
27	Visconti, Gasparo: <i>Ritmi</i>	Milano, (Antonio Zaroto, 1493ca), in 4° (ISTC iv00265500)

Tavola 4 *Poemi e romanzi cavallereschi e storici in ottava rima*

1	<i>Altobello e re Troiano</i>	Vicenza, Simon Bevilaqua, 1491, in 4° (ISTC ia00544600) Venezia, Giovanni Alvisi, 1499, in 4° (ISTC ia00544700)
	<i>Altobello historiato</i>	Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1504, in 4° (EDIT16 CNCE 80158) Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1511, in 4° (EDIT16 CNCE 70318)

2	<i>Ancroia</i>	Venezia, Cristoforo Pensi, 1494, in f° (ISTC ia00572700) Venezia, Cristoforo Pensi, 1498, in f° (ISTC ia00572800) Venezia, Giovan Battista Sessa, 1499, in f° (ISTC ia00572850) Milano, Leonardo di Vegi, 1510, in 2° (EDIT16 CNCE 41130)
3	<i>Aspramonte</i>	Firenze, Jacopo Bonaccorsi, 1490ca, in f° (ISTC ia01155500) Venezia, Dionisio Bertoco, 1491, in 4° (ISTC ia01155600) Venezia, Cristoforo Pensi, 1503 (non rintracciata) ¹²⁴ Firenze, Piero Pacini, 1504, in 4° (EDIT16 CNCE 3273) Venezia, (?), 1508, in 4° (EDIT16 CNCE 3275) Milano, Gottardo da Ponte, 1516, in 8° (EDIT16 CNCE 3277) Milano, Giovanni de Castellione, 1516, in 4° (EDIT16 CNCE 3276) Venezia, Guglielmo di Fontaneto, 1523, in 4° (EDIT16 CNCE 3278)
4	Andrea da Barberino: <i>Reali di Francia</i> <i>Guerino il meschino</i>	<u>Modena, P. Maufer de Maliferis, 1491, in f° (ISTC. ia00577000), BEU, a.u.5.25</u> Venezia, Cristoforo Pensi, 1499, in f° (ISTC ia00578000) Venezia, (?), 1511, in 2° (EDIT16 CNCE 1688) Venezia, Cristoforo Pensi, 1493, in f° (ISTC ia00576500) esemplare in BCA
5	Francesco Belo, il Cieco da Ferrara: <i>Mambriano</i>	<u>Ferrara, Giovanni Mazzocco, 1509, in 4° (EDIT16 CNCE 4934)</u>
6	Bighignol: <i>Li horrendi e magnanimi fatti del... duca Alfonso</i>	Ferrara, Baldassarre Selli, 1510, in 4° (EDIT16 CNCE 22774)

124 Individuata da Harris nel catalogo del Sanudo (Fadini 2018, p. 423).

7	Matteo Maria Boiardo: <i>Inamoramento de Orlando</i> (ll. I-II)	Venezia, Pietro de' Piasi, 1486 (ma 1487), in 4° (ISTC ib00830600) Venezia, Cristoforo Pensi, 1491, in 4° (ISTC ib00830650)
	<i>El fin de lo Inamoramento de Orlando</i> (l. III)	Venezia, Simone Bevilacqua, 1495, in 4° (ISTC ib00830700)
	<i>Libri tre de Orlando innamorato</i>	Venezia, Niccolò Zoppino e V. di Paolo, 1521, in 4° (USTC 763542) ¹²⁵
8	<i>Bradamonte, sorella di Rinaldo</i>	(Firenze, Francesco di Dino), 1489, in 4° (ISTC ib01069500) (Brescia), Battista Farfengo, (1490ca), in 4° (ISTC ib01070000) (Firenze, Lorenzo Morgiani e Giovanni Petri, 1492ca), in 8° (ISTC ib01070500) (Firenze, L. Morgiani e G. Petri, 1492ca), in 8° (ISTC ib01070600) (Firenze, L. Morgiani e G. Petri, 1495ca), in 4° (ISTC ib01070700) (Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1498ca, in 4° (ISTC ib01070800) Firenze, (?), 1515, in 4° (EDIT16 CNCE 64882)
9	<i>Buovo d'Antona</i>	Venezia, Massimo Butrici, 1491, in 4° (ISTC ib01275975) Venezia, Massimo Butrici, 1491 (ma 1492), in 4° (ISTC ib01276000) Bologna, Caligola Bazalieri, 1497, in 8° (ISTC ib01276200) Milano, Valerio e Girolamo Meda, 1500, in 4° (ISTC ib01276270) Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1503, in 4° (EDIT16 CNCE 71510)

125 L'edizione, già appartenuta a Bonfiglioli e considerata perduta, è segnalata ora alla Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 2011 1557; Petrella 2015, pp. 25-41.

10	Cassio da Narni: <i>La morte del Danese</i>	Ferrara, Lorenzo Rosso, 1521, in 4° (EDIT16 CNCE 9889)
11	Bartolomeo Cordo: <i>La obsidione di Padua</i>	Venezia, (?), 1510, in 4° (EDIT16 CNCE 15246)
12	Niccolò degli Agostini + M. M. Boiardo Niccolò degli Agostini: <i>El fin de tutti i libri de lo innamoramento de Orlando</i> <i>Ultimo e fine di tutti li libri...</i> <i>Libro quarto de lo Inamoramento de Orlando</i> <i>Libro quinto...</i>	Venezia, Giorgio Rusconi, 1506, in 4° (EDIT16 CNCE 6594) Venezia, Giorgio Rusconi, 1505, in 4° (EDIT16 CNCE 75167) Milano, Gottardo da Ponte, in 4° (EDIT16 CNCE 75479) Venezia, Niccolò Zoppino, 1524, in 4° (EDIT16 CNCE 451) Venezia, Niccolò Zoppino, 1521, in 4° (EDIT 16 CNCE 75483) Venezia, Niccolò Zoppino, 1525, in 4° (EDIT16 CNCE 452) Venezia, Giorgio Rusconi, 1514, in 4° (EDIT16 CNCE 64687) Venezia, Niccolò Zoppino, 1521, in 4° (EDIT16 CNCE 75484)
13	Niccolò degli Agostini: <i>Li successi bellici</i>	Venezia, Niccolò Zoppino, 1521, in 4° (EDIT16 CNCE 450)

14	<i>Guerre d'Italia</i>	Venezia, per Paolo Danza, 1522, in 4° (EDIT16 CNCE 22117)
15	<i>Historia di Merlino</i>	Venezia, Luca di Domenico, 1480, in f° (ISTC im00498500) Firenze, con materiali di Matteo Capcasa, 1495, in 4° (ISTC im00498700) Venezia, Giorgio Rusconi, 1507, in 4° (EDIT16 CNCE 78828)
16	Luigi Pulci: <i>Morgante</i> in 23 cantari <i>Morgante maggiore</i>	Firenze, San Jacopo a Ripoli, 1481/1482, in f° (ISTC ip01123500) Venezia, Luca di Domenico, 1481 (ma 1482), in f° (ISTC ip01123700) Firenze, Francesco di Dino, 1482 (ma 1483), in f° (ISTC ip01123900) Venezia, Matteo Capcasa, 1489, in 4° (ISTC ip01124000) Venezia, Manfredo Bonelli, 1494, in 4° (ISTC ip01125000) <u>Firenze, per Pietro Pacini, 1500 (ma 1501), in 4° (ISTC ip01125050)</u> <u>Venezia, Giovan Battista Sessa, 1502, in 8° (EDIT16 CNCE 72526)</u> Venezia, Manfredo Bonelli, 1507, in 8° (EDIT16 CNCE 66670) Venezia, Melchiorre Sessa, 1507, in 8° (EDIT16 CNCE 79039) Venezia, Giacomo Penzio, 1508, in 4° (EDIT16 CNCE 56697)
17	<i>Spagna</i> (in rima), in 38 cantari in 40 cantari	<u>Bologna, Ugo de Rugeris, 1487, in f° (ISTC is00636300)</u> Venezia, Bartolomeo Zani, 1488, in 4° (ISTC is00635000) Brescia, (Bonino Bonini, 1489), in f° (ISTC is00636400) Firenze, L. Morgiani e G. Petri, 1490, in f° (ISTC is00635100) Venezia, Cristoforo Pensi, 1503, in 4° (EDIT16 CNCE 56468) Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1512, in 4° (EDIT16 CNCE 54610) Venezia, Guglielmo di Fontaneto, 1514, in 4° (EDIT16 CNCE 70407) Milano, Alessandro Minuziano, 1519, in 4° (EDIT16 CNCE 56044)

18	Andrea Stagi: <i>Amazonida</i> ¹²⁶	Venezia, Cristoforo Pensi, 1503 (EDIT16 CNCE 67091), esemplare in BEU
19	<i>Ugieri il Danese</i>	Venezia, Luca di Domenico, 1480, in f° (ISTC io00062300) Milano, Leonhard Pachel, 1498, in 4° (ISTC io00062310) Venezia, (?), 1511, in 4° (EDIT16 CNCE 63444) Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1513, in 4° (EDIT16 CNCE 49802) Venezia, Francesco Veneziano, 1517, in 8° (EDIT16 CNCE 63445)
20	Riccardo Valcieco, <i>Continua- zione In. Or. + M. M. Boiardo</i> Valcieco, R. + Da Camerino P., <i>Continua- zione In. Or. + Boiardo</i>	Venezia, Giorgio Rusconi, 1513/1514, in 4° (EDIT16 CNCE 6596) Milano, Rocco da Valle, 1518, in 4° (EDI16 CNCE 6600)

Sezione B. Libri consultabili nella biblioteca degli Este

A dimostrazione della grande disponibilità di opere nella biblioteca degli Este si riportano nelle tavole seguenti gli autori che Ariosto potrebbe avere consultato. Si indica nella prima colonna autore e titolo dell'opera, nella seconda colonna l'eventuale ms. o stampa sopravvissuti (o altra informazione utile) e l'eventuale presenza negli inventari estensi editi ora da Tissoni Benvenuti 2023 (è indicato l'inventario e numero dell'*item* seguendo l'edizione: A è l'inventario della torre del 1436, B del 1467, D del 1474 e G del 1488, gli inventari dei libri di Ercole I sono E di fine anni '70 e H del 1495):¹²⁷

126 Jossa 2016, p. 479, ne ha dimostrato la conoscenza per il canto XX e l'episodio delle donne omicide.

127 Sono esclusi dalla tabella i libri in volgare inventariati nello studio di Ercole perché ad uso personale, mentre quelli latini potevano essere di certo più accessibili, visto che si trattava di lasciti dei predecessori.

Tavola 5 I classici in latino (con i relativi volgarizzamenti)

1	Apuleio: <i>Asino d'oro</i> (volgarizzamento di Boiardo)	H 1 (28)
2	Luciano in latino Luciano, <i>Vera Historia</i>	A (108) BAV, ms. Chigiano L. VI. 215
3	Lucrezio, <i>De rerum natura</i>	E 10 (5), H 9 (3)
4	Ovidio, (?) Ovidio, <i>Ars amandi</i> e <i>Remedia amoris</i> Ovidio, <i>Ars amandi</i> Ovidio, <i>Remedia amoris</i> Ovidio, <i>Epistulae ex Ponto</i> Ovidio, <i>Fasti</i> Ovidio, <i>Heroides</i> Ovidio, <i>Metamorphoseon libri</i> Ovidio, <i>Tristia</i>	D (25) e B (23) D (112) e B 66 D (44) e B 79, D (84) e B 58 A (121) A (126) A (185) A (104) A (94) A (127) ¹²⁸
5	Manilio, <i>Astronomicon libri</i>	H (30)
6	Plauto, <i>Comoediae</i> volgarizzamenti a stampa di B. Guarini	E (6) Modena, BEU, Lat. 196 (α P 8. 7) Vienna, Österreichischen Nationalbi- bliothek, Cat. n. 32 ¹²⁹ H 13 (32)
7	Plinio, <i>Naturalis historia</i>	Milano, Ambrosiano D 531 inf., 1466 (emendato da M. Capello e Guarino V.) Munich, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 11301, 1459 (con Guarino e Tom- maso da Vicenza) ¹³⁰ <i>princeps</i> del 1476 (ISTC ip00801000), conservata alla BEU, α & 1. 7

128 Come più volte espresso da Tissoni Benvenuti 2023, le singole opere di Ovidio regis-
trate nel primo inventario (A) che non compaiono poi nei seguenti, non è detto che non
vi fossero però materialmente.

129 Per i due mss. in ultimo Tissoni Benvenuti 2023, p. 339.

130 Per i due mss. Reeve 2007, in particolare pp. 270, 272-273; in ultimo Tissoni Benve-
nuti 2023, p. 244. Sulla ricezione della *Naturalis Historia* a fine Quattrocento rilevante
Tateo 2012, in particolare a Ferrara alle pp. 292-296.

8	Plinio il Giovane, <i>Epistulae</i>	Venezia, Cristoforo Valdalfer, 1471 (ISTC ip00804000), emendata da L. Carbone e dedicata a Borso
9	Pomponio Mela, <i>De chorographia</i> Volgarizzamento	A (27), A (138) A (169)
10	Sallustio volgarizzamento di Carbone	A (110), A (152) London, British Library, Add. 22337 (dedica ad Alberto d'Este)
11	Servio, Commento a Virgilio	Modena, BEU, ms. Lat. 306 (α.W.4.13) A (158), D (117)
12	Strabone, <i>Geografia</i> in latino Volgarizzamento	Venezia, Marciano Lat. X 87 (3133) (noto il pagamento del 1471 per la copia) ¹³¹
13	Svetonio, <i>De vita Caesarum</i> Volgarizzamento	A (39) Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester, ms. 540
14	Terenzio, <i>Comoediae</i>	A (105), B (62)
15	Terenzio + Apuleio	A (135)
16	Tolomeo, <i>Geographia</i>	Modena, BEU, Lat. 463, α X 1. 3 Paris, BNF, Lat. 4801 Paris, BNF, Lat. 4805
17	Valerio Massimo, <i>Facta et dicta memorabilia</i>	A (57) e A (58)
18	Vegezio, <i>De re militari</i>	A (24)
19	Virgilio, <i>Opera</i>	A (106), D (111); A (112)

Tavola 6 *Le opere latine, medievali e umanistiche*

1	F. Barbaro, <i>De re uxoria</i>	Modena, BEU, Lat. 17 (α F 2. 59) Modena, BEU, Lat. 40 (α F 9. 10)
2	G. Boccaccio, <i>De mulieribus claris</i>	A (73)
3	G. Boccaccio, <i>Genealogie deorum gentilium</i>	D (108), B 134
4	Marco Polo, <i>Milione</i> in latino Volgarizzamento	A (52) A (179)

131 Tissoni Benvenuti 2023, p. 481.

5	F. Petrarca, <i>De viris illustribus / Compendium De gestis Caesaris</i>	A (6), B (113); A (88) A (12), B (139)
6	Ps. Turpino, <i>Historia Karoli Magni</i>	A (53), B lat. 120
7	T. V. Strozzi, <i>Origo Estensium (Bor-sias VI 240-550) + Herotica</i>	Modena, BEU, Lat. 679/3 (α T 9. 16)

Tavola 7 I romanzi francesi e le relative traduzioni in volgare

1	<i>Aspremont</i>	A (218) forse Chantilly, Musée de Condé, ms. 470
2	<i>Bertholacio (Bertolagi)/Rinaldo da Montalbano</i>	D fr. 40, poi G fr. 47
3	<i>Buovo de Anthona</i>	A (240), D fr.16, D fr. 33
4	<i>Guiron</i>	A (208) e G fr. 15, 19 (forse Modena, BEU Est. 42 [α W 3. 13]), G 43
5	<i>Liber Asmontis et Agolantis</i>	G fr. 63
6	<i>Histoire d'Eracle/ Gutifré de Buion</i> <i>Viazo de Carlo in Oriente/Gutifré de Buion</i>	A (192) Modena, BEU Est. 29 (α N 5.12)
7	<i>Joseph, Merlin, Perceval</i>	Modena, BEU, Est.39 (α L 9. 30)
8	<i>Lancelot</i> <i>Re Borso/Bohort Lancillotto in volgare</i>	A (191) o D G fr. 62, molto richiesto, A (206) che forse è il Paris, BNF Fr. 16998, A (237), D G fr. 5, D G fr. 12, D G fr. 18, D G fr. 60, (libro rilegato nel 1457) ¹³² (redatto presumibilmente nel 1460) ¹³³
9	<i>Merlino</i>	A (196), A (235), A (255), D G fr. 29

132 In ultimo Tissoni Benvenuti 2023, p. 171.

133 Delcorno Branca 1998a, pp. 45-46 e nota 88, riporta un documento del 1460 che attesta il prestito di un *Lancillotto* in francese «per corezere uno in taliano» (Modena, Archivio di Stato Estense, Camera Ducale, Guardaroba n. 50, Memoriale 1457-1462, c. 29v). Tale volgarizzamento sarà poi richiestissimo l'anno successivo tra i funzionari estensi e finirà nelle mani anche del conte Giovan Francesco della Mirandola.

10	<i>Estoire del st. Graal/ San Gradale Galiazo</i>	A (264), D G fr. 23, D G fr. 39, D fr. 89 D fr. 44, G fr. 42
11	<i>Miliaduse</i>	A (207) poi D fr. 8 che è forse il Modena, BEU Est. 59 (α T 3. 11)
12	<i>Mort Artu/Distruzione tavola rotonda</i>	A (220), A (242)
13	<i>Tristan</i> (in volgare)	A (193), A (213), G fr. 10, G fr. 13 e il ms. Modena, BEU Est. 40 (α F 3. 15) A (171)
14	<i>Ugo de Alvernia</i>	A (201), A (225)

Tavola 8 *Gli scrittori in volgare e le mappe*

1	Dante Alighieri, <i>Commedia</i> con commento	A (177), Modena, BEU It. 474 (α R 4.8), It. 747 (α V 8.6) ¹³⁴ B 1, Modena, BEU It. 196 (α G 6.22)
2	Andrea da Barberino, <i>Aspromonte Guerino il meschino</i>	G (22) (libro rilegato nel 1437) ¹³⁵
3	G. Boccaccio, <i>Corbaccio</i>	A (250), poi B 17
4	G. Boccaccio, <i>Decameron</i>	(inventariato solo nella biblioteca di Ercole)
5	G. Boccaccio, <i>Fiammetta</i>	A (254), poi B D G (19)
6	G. Boccaccio, <i>Filocolo</i>	A (171), A (181), A (241)
7	G. Boccaccio, <i>Filostrato</i>	B 16
8	G. Boccaccio, <i>Ninfale fiesolano</i>	A (172) Londra, British Library, Add. 10298
9	G. Boccaccio, <i>Teseida</i> con commento di P. A. de' Bassi	Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 524 Inf. (registrato anche in D 21)
10	A. Cornazzano, <i>De excellentum virorum principibus ab origine mundi per aetates</i> <i>De la integrità de la militare arte</i>	Modena, BEU, Lat. 872 (α P 6. 26, in distici latini) Modena, BEU, It. 101 α P 6. 4, in terzine Modena, BEU, It. 176 α F 5.17, in prosa

134 Per le *Commedie* estensi si rinvia a Bertelli 2018.

135 In ultimo Tissoni Benvenuti 2023, p. 232.

11	Donato degli Albanzani, <i>El libro de le donne famose</i>	Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 86 e 1 ms. registrato nell'inventario A (180) ¹³⁶
12	Raccolte antologiche di rimatori (S. Aquilano, L. Cosmico, N. da Correggio, L. de' Medici, G. Robutto, A. Tebaldeo, ecc.)	Modena, BEU, It. 20 (α P 9.25) Modena, BEU, It. 809 (α M 7.15) Modena, BEU, It. 836 (α H.6.1) ¹³⁷ Modena, BEU, It. 1797 (α O.10.15) Ferrara, BCA Cl. I 408 ¹³⁸
13	F. Petrarca in volgare <i>Trionfi</i> con commento dell'Ilicino	(1 ms. acquistato a Firenze nel 1457 per Borso) ¹³⁹ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, ms. Ob.26 (1460) ¹⁴⁰ E 16.4 H 3.16, Modena, BEU It. 397 (α H 3. 2)
14	Carta catalana	Modena, BEU, ms. C.G.A.1
15	Carta del Cantino	Modena, BEU, ms. C.G.A.2

Bibliografia

- Acocella 2016 = *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L. VI. 215*, edizione critica dei volgarizzamenti delle *Storie vere*, a cura di Mariantonietta Acocella, Milano, LED, 2016.
- Acocella 2018 = Mariantonietta Acocella, *I volgarizzamenti delle «Storie vere» e le riprese ariostesche*, in *Luciano di Samosata nell'Europa del Quattro e del Cinquecento. La storia di una grande fortuna* (Università di Pisa, 5-6 ottobre 2017), a cura di Irene Fantappiè e Marina Riccucci, «Italianistica», 47/3 (2018), pp. 85-104.
- Albonico 2022 = Simone Albonico, *Ludovico Ariosto*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, Tomo III, a cura di Matteo Mottotese, Paolo Procaccioli ed Emilio Russo, con la consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 3-35.

136 Ivi, p. 84.

137 Il ms. tramanda anche i *Menechini* in terzine e un apologo in volgare di Pandolfo Collenuccio.

138 Il codice miscelaneo raccoglie nella prima parte molte liriche del Pistoia, dell'Aquilano, di Timoteo Bendedei, di Lorenzo il magnifico, del Correggio, del Tebaldeo, ecc. (Donnini 2008, pp. 582-583).

139 In ultimo Tissoni Benvenuti 2023, p. 464.

140 Ivi, p. 478.

- Alhaique Pettinelli 2011 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Ariosto e Roma*, in *Bonorum atque eruditorum cohors*, Roma, Roma nel Rinascimento, («RR inedita, 50»), pp. 91-111.
- Antonelli 2013 = Armando Antonelli, *La sezione francese della biblioteca degli Este nel XV secolo: sedimentazione, evoluzione e dispersione. Il caso dei romanzi arturiani*, «Teca», 3 (2013), pp. 53-82.
- Arbizzoni-Bianca-Peruzzi 2010 = *Principi e Signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*. Atti del convegno di Urbino (5-6 ottobre 2008), a cura di Guido Arbizzoni, Concetta Bianca e Marcella Peruzzi, Urbino, Accademia Raffaello, 2010.
- Ariosto 1532 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.
- Bacchelli-D'Ascia 2003 = Franco Bacchelli, Luca D'Ascia, «*Delusione*» e «*Invenzione*» nelle «*Intercenales*» di Leon Battista Alberti, in Leon Battista Alberti, *Intercenales*, a cura di Franco Bacchelli e Luca D'Ascia, premessa di Alberto Tenenti, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003, pp. XXIII-XCIX.
- Baldassarri 1999 = Guido Baldassarri, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, 3 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 361-409.
- Balsamo 1977 = Luigi Balsamo, *L'industria tipografico-editoriale nel ducato estense all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*. Relazioni svolte al convegno «Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto», Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975, Bari, De Donato, 1977, pp. 277-298.
- Balsamo 1981 = Luigi Balsamo, *Alberto Pio e Aldo Manuzio: editoria a Venezia e Carpi fra '400 e '500*, in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*. Atti del convegno internazionale di Carpi, 19-21 maggio 1978, 2 voll., Padova, Antenore, 1981, vol. I, pp. 133-166.
- Balsamo 1985a = Luigi Balsamo, *Commercio librario attraverso Ferrara fra il 1476 e il 1481*, in Balsamo 1985b, pp. 177-198.
- Balsamo 1985b = *Libri manoscritti e a stampa da Pomposa all'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studi, Ferrara, 24-26 giugno 1982, a cura di Luigi Balsamo, Firenze, Olschki, 1985.
- Basile 2000 = Bruno Basile, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle "lettere" del poeta*, «Filologia e critica», 25/2-3 (2000), pp. 222-244.
- Bausi 2016 = Francesco Bausi, *Introduzione*, in Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di Id., Messina, Università degli Studi di Messina-Centro internazionale di studi umanistici, 2016, pp. 7-170.
- Beer 2007 = Marina Beer, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo: i modi della circolazione*, in Picone-Rubini 2007, pp. 441-460.
- Bellini 1754 = *Dell'antica lira ferrarese di Marchesini detta volgarmente marchesana. Dissertazione di Vincenzo Bellini*, in Ferrara MDCCLIV, presso Bernardino Pomatelli stampatore arcivescovile.

- Beltramini-Tura 2016 = *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 / 8 gennaio 2017, a cura di Guido Beltramini e Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016.
- Berra 2019 = Claudia Berra (a cura di), *Satira VII*, in Russo 2019, pp. 231-262.
- Bertelli 2018 = Sandro Bertelli, *La «Commedia» di Dante alla corte degli Este (con una scheda paleografica su Anicio Bonucci falsario)*, «La bibliofilia», 120/3 (2018), pp. 377-397.
- Bertolini 2016 = Lucia Bertolini, *Alberti in Ariosto*, in Beltramini-Tura 2016, pp. 320-325.
- Bertoni 1903 = Giulio Bertoni, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903.
- Bertozi 1994 = *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Atti del convegno internazionale di studi, Ferrara 5-7 marzo 1992, a cura di Marco Bertozi, Università degli Studi di Ferrara, 1994.
- Bigi 1982 (2012) = Emilio Bigi, *Commento* (1982), in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bologna 1998 = Corrado Bologna, *La macchina del 'Furioso'. Lettura del 'Furioso' e delle 'Satire'*, Torino, Einaudi, 1998.
- Bologna 2008 = Corrado Bologna, *La biblioteca di Angelo Colocci*, in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 1-20.
- Bolzoni 2004 = Lina Bolzoni, *Note su lettura e memoria in Petrarca*, «Paragone», 55/54-56 (2004), pp. 25-49.
- Bolzoni 2008 = Lina Bolzoni, *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», 60/2 (2008), pp. 169-193.
- Bruni-Zancani 1992 = Roberto L. Bruni, Diego Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.
- Bucchi-Tomasi 2016 = *Lettura dell'«Orlando furioso»*, dir. Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2016.
- Bussu 2022 = Marianna Bussu, *Ariosto lettore del 'Tirant lo Blanch' e della versione italiana di Lelio Manfredi*, tesi magistrale in Culture e tradizioni del Medioevo e del Rinascimento, a.a. 2021-2022, relatore Valentina Gritti.
- Butcher 2016 = John Butcher, *Aldo Manuzio editore dell'opera poetica di Giovanni Pontano*, in Infelise 2016, pp. 69-86.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto e Castiglione*, in *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Pisa, Pacini Fazi editore, 2016, pp. 141-174.
- Calderari 2012 = Gionas Calderari, *Di alcune fonti rinascimentali dei 'Cinque canti'*, «Filologia e critica», 37/1 (2012), pp. 114-129.
- Campeggiani 2019 = Ida Campeggiani (a cura di), *Satira III*, in Russo 2019, pp. 95-129.
- Canova 2010 = Andrea Canova, *Le biblioteche dei Gonzaga nella seconda metà del Quattrocento*, in Arbizzoni-Bianca-Peruzzi 2010, pp. 39-66.

- Canova 2017 = Andrea Canova, *Dispersioni. Cultura letteraria a Mantova tra Medioevo e Umanesimo*, Milano, Officina Libraria, 2017.
- Carruthers 1990 (2008) = Mary J. Carruthers, *The book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture* (1990), Cambridge, Cambridge University Press, 2008².
- Caruso 2019 = Carlo Caruso, *Leggere Petrarca nel 1501*, «Italique», 22 (2019), pp. 259-282.
- Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930-1931, 2 voll.
- Cazzola 2003 = Franco Cazzola, *La città, il principe, i contadini. Ricerche sull'economia ferrarese nel Rinascimento 1450-1630*, Ferrara, Corbo editore, 2003.
- Ceccarelli 1987 = Patrizia Ceccarelli, *Il «Zornale» di Francesco de' Madiis e i romanzi di cavalleria*, in *I libri di Orlando innamorato. Mostra bibliografica Ferrara-Reggio Emilia-Modena*, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini Editore, 1987, pp. 101-103.
- Chiappini 1985 = Alessandra Chiappini, *Fermenti umanistici e stampa in una biblioteca ferrarese del secolo XV*, in Balsamo 1985b, pp. 199-220.
- Comboni-Zanato 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Coppello 2014 = Veronica Coppello, *Quale 'Iliade' leggeva Ariosto?*, «Aevum», 88/3 (2014), pp. 587-614.
- Cremonini 2013 = Patrizia Cremonini, *Il più antico, compiuto, inventario dell'Archivio Segreto Estense. Pellegrino Prisciani, 4 gennaio 1488*, «Quaderni Estensi», 5 (2013), pp. 355-387.
- Danzi 2005 = Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- Degl'Innocenti 2018 = Luca degl'Innocenti, «Cantar di gesta in rima». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 47-54.
- Delcorno Branca 1970 = Daniela Delcorno Branca, *Notizie di manoscritti. Canzoniere quattrocentesco appartenuto a Hernán Colón*, «Lettere italiane», 22 (1970), pp. 212-248.
- Delcorno Branca 1986 = Daniela Delcorno Branca, *Introduzione*, in Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Ead., Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986, pp. 25-277.
- Delcorno Branca 1998a= Daniela Delcorno Branca *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.
- Delcorno Branca 1998b= Daniela Delcorno Branca *I Tristani dei Gonzaga*, in *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, 2 voll., Paris, Champion, 1998, vol. I, pp. 385-393.
- Delcorno Branca 2017 = Daniela Delcorno Branca, *Poliziano 1494: le 'Rime' nell'edizione bolognese delle 'Cose volgari'*, in *Humana feritas. Studi con Gian*

- Mario Anselmi, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi, Carlo Varotti, Bologna, Pàtron editore, 2017, pp. 181-194.
- Dilemmi 1991 = Giorgio Dilemmi, *Storia degli 'Asolani'*, in Pietro Bembo, *Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991, pp. XXXVII-CXX.
- Dionisotti 1960 = Carlo Dionisotti, *Introduzione*, in Pietro Bembo, *Prose e rime*, Torino, Utet, 1960, pp. 9-70.
- Doglio 1988 = Galeazzo Flavio Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1988.
- Donnini 2008 = Andrea Donnini, *Note ai testi. Censimento*, in Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2008, vol. I, pp. 543-749.
- Dorigatti 2009 = Marco Dorigatti, *La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto*, in *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2009, pp. 31-54.
- Dorigatti 2011 = Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
- Dorigatti 2018 = Marco Dorigatti, *Il presente della poesia. L'«Orlando furioso» nel 1516*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 13-26.
- Doroszlai 1998 = Alexandre Doroszlai, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
- EDIT16 = *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, <https://edit16.iccu.sbn.it/web/edit-16> (febbraio-marzo 2023).
- Fadini 2018 = Matteo Fadini, *Lanciare lo sguardo oltre il confine. Sulla cinquecentesca e rinnovata fortuna di alcune opere cavalleresche minori*, «La bibliofilia», 120/3 (2018), pp. 405-437.
- Fantini 2018 = Enrico Fantini, *Ariosto e il suo pubblico: ipotesi sul trattamento della pubblicistica popolare nel Furioso*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 285-298.
- Faoro 2022 = Andrea Faoro, *Tra le carte e i libri di Battista Guarini, autore del Pastor fido*, «La bibliofilia», CCXXIV, 3 (2022), pp. 467-472.
- Favaretto 2021 = Matteo Favaretto, *Introduzione*, in Matteo Maria Boiardo, *Asino d'oro (da Apuleio)*, a cura di Matteo Favaretto, Scandiano-Novara, Centro Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2021, pp. 11-93.
- Fenzi 2006 = Enrico Fenzi, *Isabella o Lucrezia? Una proposta per le rime di Niccolò da Correggio*, «Humanistica», I/1-2 (2006), pp. 145-160.
- Figliuolo 2015 = Bruno Figliuolo, *Pontano, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84 (2015), [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pontano_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pontano_(Dizionario-Biografico)) (marzo 2023).

- Fortini 2000 = Laura Fortini, *Ariosto lettore di storie ferraresi*, in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di Emilio Russo, Roma, Università degli Studi di Roma La sapienza, 2000, pp. 147-170.
- Franceschini 1982 = Adriano Franceschini, *Inventari inediti di biblioteche ferraresi del sec. XV. B La biblioteca del capitolo dei Canonici della Cattedrale*, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1982.
- Franceschini 1985 = Adriano Franceschini, *Codici e libro a stampa nella società e nelle biblioteche private ferraresi del secolo XV*, in Balsamo 1985b, pp. 221-239.
- Frasso 2005 = Giuseppe Frasso, *Libri da Mantova a Ferrara*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di Fabio Forner, Carla Maria Monti, Paul Gehrard Schmidt, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 377-385.
- Fumagalli 1994 = Edoardo Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando furioso»*, «Aevum», 64/3 (1994), pp. 551-570.
- Gardoni 2012 = Giuseppe Gardoni, *Libri e uomini di corte a Mantova fra Tre e Quattrocento*, in *Nuovi maestri e antichi testi. Umanesimo e Rinascimento alle origini del pensiero moderno*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli, Mantova 1-3 dicembre 2010, a cura di Stefano Caroti e Vittoria Perrone Compagni, Firenze, Olschki, 2012, pp. 73-108.
- Gardoni 2017 = Giuseppe Gardoni, *Libri da Mantova a Ferrara nella prima metà del Quattrocento*, «La bibliofilia», 119/2 (2017), pp. 197-210.
- Gardoni 2018 = Giuseppe Gardoni, *La biblioteca di un ufficiale gonzaghese: i libri di Andrea Gonzaga (1457)*, «La bibliofilia», 120/2 (2018), pp. 171-189.
- Ghignoli 2016 = Antonella Ghignoli, *Chartacea supellex. L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2016.
- Gigli Cervi 2020 = Isabelle Gigli Cervi, *Ariosto, Bembo e i silenzi sul 'Furioso'*, «Critica letteraria», 1 (2020), pp. 127-147.
- Graheli 2017 = Shanti Graheli, *Aldo, i suoi lettori e il mercato internazionale del libro*, in *Aldo al lettore. Viaggio intorno al mondo del libro e della stampa in occasione del 5° centenario della morte di Aldo Manuzio*, a cura di Tiziana Plebani, Milano, Unicopli, 2017, pp. 151-172.
- Griggio 2021 = Claudio Griggio, *Nota al testo*, in Griggio-Kravina 2021, pp. 153-175.
- Griggio-Kravina 2021 = Francesco Barbaro, *De re uxoria*, a cura di Claudio Griggio e Chiara Kravina, Firenze, Olschki, 2021.
- Gritti 2018 = Valentina Gritti, *Nota al testo*, in Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018, pp. 1-91.
- Gritti 2019a = Valentina Gritti, *Morte e vita di Balduino di Maganza: dalla 'Chanson de Roland' ad Ariosto, passando per le 'Spagne'*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 23-29.
- Gritti 2019b = Valentina Gritti, *Tra memoria interna e filologia: il caso dei 'Cinque canti' di Ariosto*, in *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi*

- di *metodo*, a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso e Irene Falini, Genova, Genova University Press, 2019, pp. 221-231.
- Gritti 2020 = Valentina Gritti, «*Il resto de la terra, / ... andrò cercando / con Ptolomeo...*». *La cartografia al servizio di Ariosto*, «Trasparenze», 6 (2020), pp. 35-50.
- Gritti 2021 = Valentina Gritti, *Nel laboratorio del 'Furioso': Ariosto e il pubblico colto*, «Esperienze letterarie», XLVI, 4 (2021), pp. 9-26.
- Gritti 2022 = Valentina Gritti, *Intorno a una serie di correzioni nell'«Orlando furioso». I metaplasmi e le forme eteroclite*, «Storie e linguaggi», 8/2 (2022), pp. 115-198.
- Guassardo 2018 = Giada Guassardo, *Ludovico Ariosto ed Ercole Strozzi: appunti su un rapporto dimenticato*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 343-358.
- Guernelli 2017 = Daniele Guernelli, *Un Flavio Giuseppe miniato da Guglielmo Giraldo e altri codici della biblioteca della famiglia Sacrati di Ferrara*, «Codices Manuscripti et Impressi», 107 (2017), pp. 21-41.
- Harris 1987 = Neil Harris, *L'avventura editoriale dell'«Orlando innamorato»*, in *I libri di Orlando innamorato. Mostra bibliografica Ferrara-Reggio Emilia-Modena*, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini Editore, 1987, pp. 35-100.
- Harris 2005 = Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del 'Morgante' di Luigi Pulci*, «Rinascimento», 45/2 (2005), pp. 179-245.
- Harris 2007 = Neil Harris, *Statistiche e sopravvivenze di antichi romanzi di cavalleria*, in Picone-Rubini 2007, pp. 383-411.
- Harris 2007 (2022) = Neil Harris, *La sopravvivenza del libro, ossia appunti per una lista della lavandaia*, in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di Francisco Rico, Roma, Carocci 2022, pp. 67-118.
- Harris 2019 = Neil Harris, *I cataloghi aldini: la deontologia di una merce*, in *Aldo Manuzio. L'uomo l'editore, il mito*, a cura di Martin Davies e Neil Harris, Roma, Carocci, 2019, pp. 101-120.
- Infelise 2007 = Mario Infelise, *Manuzio, Aldo, il vecchio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69 (2007), [https://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-vecchio_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-vecchio_(Dizionario-Biografico)), (gennaio 2023).
- Infelise 2016 = *Aldo Manuzio. La costruzione del mito. Aldus Manutius. The making of the Myth*. Atti del convegno di studi, Venezia, 26-28 febbraio 2015, a cura di Mario Infelise, Venezia, Marsilio, 2016.
- ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*, the international database of 15th-century European printing, <https://data.cerl.org/istc> (febbraio-marzo 2023).
- Jossa 1991 = Stefano Jossa, *Tra forma e norma: Poliziano nella riscrittura ariostesca*, in «Schifanoia» 11, pp. 81-100.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Jossa 2004 = Stefano Jossa, *Un'alternativa all'«Orlando furioso»: la composizione dell'«Obizziide»*, «Schifanoia», 26-27 (2004), pp. 203-210.
- Jossa 2016 = Stefano Jossa, *Canto XX*, in Bucchi-Tomasi 2016, pp. 477-493.

- Jossa 2018 = Stefano Jossa, *Percezioni bistabili: Ariosto e Luciano faccia a faccia*, «Italianistica», 47/3 (2018), pp. 121-128.
- Jossa 2020 = Stefano Jossa, *La trave e la pagliuzza a corte. Il primo 'Furioso' tra Orazio ed Erasmo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 137/3 (2020), pp. 321-331.
- Kravina 2021 = Chiara Kravina, *Significato e ricezione del 'De re uxoria'*, in Griggio-Kravina 2021, pp. 1-146.
- Luzio-Renier 1893 = Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *Niccolò da Correggio*, «Giornale storico della letteratura italiana», 22/64-65 (1893), pp. 65-119.
- Luzio-Renier 1899-1903 (2006) = Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Simone Albonico, introduzione di Giovanni Agosti, indici e apparati a cura di Alessandro Della Casa et al., Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.
- Maldina 2016 = Niccolò Maldina, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Mallamaci 2018 = Stefania Giovanna Mallamaci, *Nel laboratorio teatrale padano: il 'Formicone' di Publio Filippo Mantovano*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 60-70.
- Maranini 1994 = Anna Maranini, *La tradizione degli 'Astronomica' di Manilio nell'ambiente ferrarese*, in Bertozzi 1994, pp. 425-445.
- Matarrese 2016 = Tina Matarrese, *La letteratura cavalleresca dal fantastico alla storia: le "guerre d'Italia" tra cantari e poema ariostesco*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, pp. 327-338.
- Matarrese 2018 = Tina Matarrese, *Intertestualità cavalleresca nell'«Orlando furioso»: trasmissione e variazione*, in «In principio fuit textus». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 275-279.
- Mazzacurati 1967 = Giancarlo Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967.
- Mezzetti 2010 = Corinna Mezzetti, *La biblioteca degli Estensi: inventari dei manoscritti e gestione delle raccolte nel Quattrocento*, in Arbizzoni-Bianca-Peruzzi 2010, pp. 67-108.
- Montanari-Stoppino 2022 = Anna Maria Montanari, Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Scandiano-Novara, Centro Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2022.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il ciclo di 'Guiron le courtois'. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Muñiz Muñiz 2021 = María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Tracce del 'Tirant lo Blanc' fra le righe dell'«Orlando furioso»*, in «Qui fruit ne sap collir». *Homenatge a la profesora Lola Badia*, edició a cura de Anna Alberni et al., 2

- voll., Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions-Editorial Barcino, 2021, vol. II, pp. 27-38.
- Muzzarelli 1989 = Giovanni Maria Zerbinati, *Croniche di Ferrara quali comenzano del anno 1500 sino al 1527*, introduzione, edizione e note di Maria Giuseppina Muzzarelli, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1989.
- Nuovo 1996 = Angela Nuovo, *La bottega libraria tra Quattro e Cinquecento*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza e Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Editore, 1996, pp. 91-115.
- Nuovo 1998 = Angela Nuovo, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998.
- Nuovo 2007a = Angela Nuovo, *Per una storia della biblioteca Pinelli*, in *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, promossi, raccolti, ordinati da Piero Innocenti, curati da Cristina Cavallaro, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 1175-1198.
- Nuovo 2007b = Angela Nuovo, *I "libri di battaglia": commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Scandiano-Novara, Centro Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 341-359.
- Nuovo 2017 = Angela Nuovo, *The Price of Books in Italy (XV-XVI centuries)*, in *I prezzi delle cose nell'età preindustriale*. Selezione di ricerche, a cura della Fondazione dell'Istituto Internazionale di Storia economica F. Datini di Prato, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 107-128.
- Pagliaroli 2017 = Stefano Pagliaroli, *Gli anni bui di Aldo Manuzio*, «Archivium mentis», 6 (2017), pp. 121-153.
- Panizza 2016 = Letizia Panizza, *Ariosto and Lucian of Samosata. Partners in Ambivalence, together with St. John*, in *Chivalry Academy and Cultural Dialogues. The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson*, a cura di Stefano Jossa e Giuliana Pieri, Cambridge, Legenda, 2016, pp. 17-31.
- Pantani 2002 = Italo Pantani, «La fonte di ogni eloquenza». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni editore, 2002.
- Papini 1903 (1964) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (1903¹), a cura di Pietro Papini, Firenze, Sansoni, 1964.
- Pardi 1938 = Ugo Caleffini, *Diario (1471-1494)*, a cura di Giuseppe Pardi, Ferrara, Premiata tipografia sociale, 1938.
- Pellegrini 2012 = Paolo Pellegrini, *Vecchie e nuove schede sull'umanesimo mantovano*, «Res publica litterarum. Studies in the classical tradition», 35 (2012), pp. 80-121.

- Petrella 2003 = Giancarlo Petrella, *Libri e cultura a Ferrara nella seconda metà del Cinquecento. La biblioteca di Alessandro Sardi. Parte I*, «La bibliofilia», 105/3 (2003), pp. 259-290.
- Petrella 2004 = Giancarlo Petrella, *Libri e cultura a Ferrara nella seconda metà del Cinquecento. La biblioteca di Alessandro Sardi. Parte II*, «La bibliofilia», 106/1 (2004), pp. 47-83.
- Petrella 2015 = Giancarlo Petrella, *Gli annali non finiscono mai: alcune edizioni zoppiniane sconosciute e un Boiardo ritrovato*, «Paratesto», 12 (2015), pp. 15-44.
- Picone-Rubini 2007 = *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del convegno internazionale, Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007.
- Procaccioli 2018 = Paolo Procaccioli, *Ancora sui silenzi del Bembo. Il caso Ariosto*, in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana, Vecchiarelli, 2018, pp. 313-331.
- Pucci Donati 2017 = Francesca Pucci Donati, *Il mercato del pesce. Regolamentazione dei prezzi a Bologna nel Medioevo (XIII-XV)*, in *I prezzi delle cose nell'età preindustriale. The Prices of Things in the Pre-Industrial Times*, Selezione di ricerche. Selection of essays, Firenze, University Press, 2017, pp. 35-56.
- Quaglio 1983 = Antonio Enzo Quaglio, *Leonardo Giustinian in una silloge ferrarese di rime quattrocentesche*, «Rivista di letteratura italiana», 1 (1983), pp. 311-376.
- Quondam 1994 = Amedeo Quondam, *Le biblioteche della corte estense*, in *Il libro a corte*, a cura di Id., Roma, Bulzoni, 1994, pp. 7-38.
- Quondam 2000 = Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il libro, la storia*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Rajna 1873 = Pio Rajna, *Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel XV secolo*, «Romania», 2/5 (1873), pp. 49-58.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando 'Furioso'*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Raugei 2018 = Anna Maria Raugei, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève, Librairie Droz, 2018.
- Reeve 2007 = Micheal D. Reeve, *The Ambrosiani of Pliny's 'Natural History'*, in *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*. Atti del convegno, Milano 6-7 ottobre 2005, a cura di Mirella Ferrari e Marco Navoni, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 269-279.
- Richardson 1999 (2004) = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento (Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy)*, Cambridge, The University of Cambridge Press, (1999), Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Richardson 2009 (2014²) = Brian Richardson, *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University press, 2014².

- Richardson 2012 = Brian Richardson, *Isabella d'Este and the Social Uses of Books*, «La bibliofilia», 114/3 (2012), pp. 293-326.
- Ricucci 2018 = Marina Ricucci, *L'ippogrifo e la Storia vera di Luciano: Ariosto neologista*, in *L'«Orlando furioso» tra rottura e continuità / Le «Roland furieux» entre rupture et continuité*, Colloque international 17-19 mars, Université de Toulouse, Jean Jaurès, a cura di Alessandra Villa, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2018, pp. 107-120.
- Romizi 1897 = Augusto Romizi, *L'Ariosto e gli umanisti*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 2 (1897), pp. 14-19.
- Rossi 2005 = Antonio Rossi, *Nota al testo*, in Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 447-528.
- Rossi 2006 = Massimo Rossi, *La geografia del 'Furioso'. Sul sapere geo-cartografico alla corte estense*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di Paolo Trovato e Michele Bordin, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138.
- Russo 2019 = Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019.
- Russo 2022 = Emilio Russo, *Tasso, Torquato*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Mottolese, Paolo Procaccioli ed Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, 3 voll., Roma, Salerno, vol. III, pp. 369-416.
- Saletti 2015 = Beatrice Saletti, *La successione di Leonello d'Este e altri studi sul Quattrocento ferrarese*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2015.
- Saletti 2018 = Beatrice Saletti, *Assente ingiustificata. Per la storia economica a Ferrara tra Tre e Quattrocento*, in *Centri di produzione, scambio e distribuzione nell'Italia centro-settentrionale. Secoli XIII-XIV*, Atti del convegno nazionale “Centri di produzione, scambio e distribuzione nell'Italia centro-settentrionale: secoli XIII e XIV”, Udine, Palazzo di Toppo Wassermann, 14-16 dicembre 2017, a cura di Bruno Figliuolo, Udine, Forum, 2018, pp. 177-201.
- Sanfilippo 2023 = Carla Maria Sanfilippo, *Guida ai toponimi di Ferrara. Dalla lingua alla storia (e ritorno)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2023.
- Sartor 2023 = Marco Sartor, *Edizione commentata delle 'Rime' di Niccolò da Correggio*, tesi di dottorato in Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche, ciclo XXXV (aa.aa. 2019-2022), tutori Rinaldo Rinaldi e Carlo Varotti, Università degli Studi di Parma, 2023.
- Segre 1954 = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Segre 1955 (1966) = Cesare Segre, *La biblioteca dell'Ariosto*, in Segre 1966, pp. 45-50.
- Segre 1965 (1966) = Cesare Segre, *Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in Segre 1966, pp. 85-95.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966.
- Segre 1976 = Cesare Segre, *Commento*, in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1976.

- Severi 2018 = Andrea Severi, «*Ab inutili pigraque mole gratiorem in speciem hanc*». *L'apprendistato letterario di Ludovico Ariosto tra i "contemporanei suoi"*, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 33-46.
- Severi 2022 = Andrea Severi, *L'Asino d'oro' nel 'Furioso'. Primi appunti*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'Orlando furioso*, a cura di Chiara Cassiani, Firenze, Cesati, 2022, pp. 37-55.
- Stella 1965 = Ludovico Ariosto, *Lettere e Appendici*, a cura di Angelo Stella, in *Tutte le opere*, a cura di Cesare Segre, vol. III, Milano, Mondadori, 1965.
- Tateo 2012 = Francesco Tateo, *Momenti della ricezione di Plinio nel Rinascimento*, in *La 'Naturalis historia' di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di Vanna Maraglino, Bari, Cacucci editore, 2012, pp. 291-301.
- Tinti 2020 = Paolo Tinti, «*Emptus Ferrarie*». *I prezzi del libro a stampa nella città estense tra Quattro e primi del Cinquecento*, in *Printing R-Evolution, 1450-1500: fifty years that changed Europe*, a cura di Cristina Dondi, Venezia, Ca' Foscari Digital Publishing, 2020, pp. 681-700.
- Tissoni Benvenuti 1969 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Nota filologica*, in Niccolò da Correggio, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 507-559.
- Tissoni Benvenuti 1989a = Antonia Tissoni Benvenuti, *Niccolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, Comune di Correggio, Assessorato alla Cultura-Comitato Allegriano, Reggio Emilia, Cassa di risparmio di Reggio Emilia, 1989.
- Tissoni Benvenuti 1989b = Antonia Tissoni Benvenuti, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 25-33.
- Tissoni Benvenuti 2003 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Tito Vespasiano Strozzi e il Pontano*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro De Nichilo, Grazia Distaso e Antonio Iurilli, 3 voll., Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. III, pp. 1311-1318.
- Tissoni Benvenuti 2005 = Antonia Tissoni Benvenuti, *I libri di storia di Ercole d'Este*, in *Il principe e la storia*. Atti del convegno, Scandiano, 18-20 settembre 2003, a cura di Tina Matarrese e Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano-Novara, Centro Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2005, pp. 239-266.
- Tissoni Benvenuti 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri d'Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2023.
- Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, *Nota al testo*, in Matteo Maria Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, 2 voll., Milano-Napoli, 1999, vol. I, pp. XXXVII-CI.

- Tomasi 2019 (2022) = Franco Tomasi, *La biblioteca del Tasso: problemi interpretativi e soluzioni filologiche*, in *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (sec. XIV-XIX)*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 163-186 (già con titolo *La bibliothèque du Tasse: problèmes interprétatifs et solutions éditoriales*, «Genesis», 49 [2019], pp. 73-85).
- Tommasi 2010 = Ornella Tommasi, *I Lion di Padova a Ferrara e l'Ariosto: tracce di relazioni interfamiliari e culturali di una famiglia dell'élite culturale del XV secolo*, «Schifanoia», 34-35 (2010), pp. 281-287.
- Trovato 1991 (2009) = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, Unife Press, 2009.
- USTC = *Universal Short Title Catalogue*, an Open Access bibliography of early modern print culture, <http://ustc.ac.uk> (accesso marzo 2023).
- Valerio 2016 = Vladimiro Valerio, «Sicuro in su le carte / verrò, più che su legni, volteggiando», in Beltramini-Tura 2016, pp. 250-255.
- Vasoli 1981 = Cesare Vasoli, *Alberto Pio e la cultura del suo tempo*, in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*. Atti del convegno internazionale, Carpi 19-21 maggio 1978, 2 voll., Padova, Antenore, vol. I, pp. 3-42.
- Vecce 2017 = Carlo Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno editrice, 2017.
- Vecchi Galli 1994 = Paola Vecchi Galli, *Poeti e libri di poesia alla corte degli Estensi. Nuovi accertamenti*, in Bertozzi 1994, pp. 405-424.
- Vela 2018 = Claudio Vela, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo 'Furioso'*, in *Di donne e cavalieri. Intorno al primo 'Furioso'*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69.
- Veneziale 2018 = Marco Veneziale, *Per la biblioteca di Teofilo Calcagnini "compagno" di Borso d'Este*, «La bibliofilia», 120/1 (2018), pp. 5-26.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2005.
- Visser Travagli 1998 = Anna Maria Visser Travagli, *La vicenda dei libri miniati, dalla Devoluzione alla riscoperta dell'arte ferrarese*, in *La miniatura a Ferrara: dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, a cura di Francesca Toniolo, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 1998, pp. 63-70.
- Zanette 1960 = Emilio Zanette, *Silenzi di Pietro Bembo*, «Nuova Antologia», 95/1919 (1960), pp. 305-322.

TESSERE VIRGILIANE NELLA STRUTTURA DELL' *ORLANDO FURIOSO*

Giacomo Stanga

Université de Lausanne

Following Virgil's traces in the narrative structure of the
Orlando furioso

Absract (ITA)

L'articolo segue le tracce di Virgilio attraverso la struttura narrativa del *Furioso*, rendendo conto dei meccanismi messi in atto da Ariosto per integrare la materia epica nella trama romanzesca. In particolare, l'analisi prende avvio dal racconto della battaglia di Parigi (canti XIV-XIX) e descrive

l'inserimento dell'imitazione virgiliana nell'*entrelacement*, l'ibridazione di diverse fonti classiche e il loro adattamento all'ideologia e alla materia del poema. Nel portare poi lo sguardo sull'intera opera, viene notato un legame tra i riferimenti a Virgilio e la morte di diversi personaggi.

Abstract (ENG)

Starting from an analysis of the Battle of Paris (canti XIV-XIX), the article aims to describe the exploitation of Virgil's plots and characters in the narrative construction of the poem.

The paper shows that Ariosto adapts his classical sources

by absorbing them in the *entrelacement* and by freely hybridizing them. The existence of a link between the surfacing of imitations of Virgil in the *Orlando furioso* and the deaths of the main characters is also suggested.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso* / Virgilio / analisi della trama / imitazione / adattamento / costruzione narrativa / morte dei personaggi

KEYWORDS: *Orlando furioso* / Virgil / plot analysis / imitation / adaptation, narrative construction / characters death

Dai primissimi cataloghi¹ sino ai monumentali lavori di Rajna² e Romizi,³ dai più puntuali saggi su singoli *topoi* narrativi sino alle recenti, a volte recentissime, acquisizioni sulla ricezione critica del *Furioso*, i debiti intertestuali di Ariosto verso Virgilio sono stati studiati, censiti e commentati in diversi modi e sotto vari punti di vista.

Questa «consuetudine di isolare nel *Furioso* i luoghi più visibilmente esemplati sull'*Eneide*» o sulle altre opere virgiliane porta però con sé il rischio, lucidamente individuato da Daniel Javitch, di «trascurare quanto li precede e segue. Tale concentrazione esclusiva sul rapporto a due [...] spinge il lettore a trascurarne la conquista più sorprendente, cioè la perfetta integrazione del linguaggio e della materia dell'*epos* virgiliano [...] con il soggetto diverso e la struttura narrativa del *Furioso*».⁴ Se abbiamo quindi a disposizione molti validi strumenti per studiare il rapporto di Ariosto con i suoi predecessori, rimane ancora possibile tornare a occuparsene con qualche osservazione complementare circa il modo in cui il materiale testuale ripreso da Virgilio viene integrato all'interno della composita struttura del poema, ponendo particolare attenzione alla distribuzione della materia d'imitazione classica all'interno delle intrecciate vicende del *Furioso*.

Anche per limiti di spazio, non ho dunque intenzione di procedere alla costruzione di un catalogo esaustivo dei luoghi virgiliani nel *Furioso* né di soffermarmi sul problema, pur importante, di quale testo di Virgilio (e di quali commenti a Virgilio) potesse leggere Ariosto;⁵ mi interessa invece piuttosto provare a fornire uno sguardo d'insieme sull'utilizzo delle situazioni più evidentemente calcate sulle opere del poeta latino

1 Ad esempio, per restare alla primissima ricezione, il commento di Tullio Fausto da Longiano all'edizione veneziana di Bindoni e Pasini del 1542, la *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate* di Lodovico Dolce nell'edizione Giolito del 1542, la *Dimostrazione delle comparationi, et altre annotationi nuovamente aggiunte [...] con le citazioni de' luoghi da lo autore imitati* di Pietro Ulivi nell'edizione giuntina del 1544 e il *Raccolto di molti luoghi tolti e felicemente imitati in più autori da Ariosto nel Furioso* firmato da Girolamo Ruscelli per l'edizione Valgrisi del 1556. Per un approfondimento si veda anche Castellozzi-Rodà 2005.

2 Rajna 1900.

3 Romizi 1896.

4 Javitch 2012a, p. 59.

5 Sulla questione si leggono ancora spunti interessanti in Fumagalli 1994, e si può fare riferimento al saggio di Gritti in questo stesso volume.

all'interno della struttura narrativa del poema.⁶ Come e dove, insomma, vengono impiegate le “tessere virgiliane” che cito nel titolo? Ariosto è un autore estremamente attento alla costruzione complessiva della sua opera e sempre cosciente degli equilibri che va creando con l'intreccio delle diverse trame. Se è possibile, partendo dal testo, individuare parallelismi e legami tra situazioni anche molto distanti tra loro – pensiamo ad esempio all'isola delle femmine omicide (tra il canto XIX e il XX) e al regno ingiustamente retto da Marganorre (XXXVII), all'abbattimento di Sacripante e di Rodomonte da parte di Bradamante (rispettivamente I e XXXV canto), oppure alle disperate e fatali vedovanze di Isabella e Fior-diligi (canti XXIV e XLIII, alle quali possiamo affiancare quella più marginale ma ugualmente autodistruttiva di Drusilla, nel canto XXXVII), e la lista potrebbe facilmente allungarsi – e se Ariosto mostra di affidarsi molto all'imitazione delle sue fonti, non lesinando di affidare l'interpretazione di momenti chiave del poema proprio al confronto con un luogo citato – basti qui, su tutti, il geniale e tanto discusso abbattimento finale del Rodomonte-Turno⁷ – allora sembra non solo sensato ma anche necessario mappare nell'architettura del *Furioso* almeno alcune delle riprese virgiliane, per avere uno sguardo d'insieme sul dispositivo ariostesco e su quella «perfetta integrazione» di materia e linguaggio altrui di cui parlava Javitch.

«Scrivendo prima di operazioni teoriche ingombranti», infatti, «Ariosto riusciva a leggere l'*Eneide* come dopo, purtroppo, sarebbe stato difficile fare: come un testo non diversamente dal proprio»,⁸ e in quanto tale come materiale da costruzione di quella fittissima intertestualità che riconosciamo al *Furioso*; prestigiosissimo, certo, ma disponibile al pari di Ovidio, Orazio, Dante, Petrarca, Boiardo, e tutti gli altri,⁹ pronto a essere

6 Nel farlo, sarà inevitabile unire elementi di intertestualità minuta (singole similitudini o scelte lessicali precise) ad altri più macroscopici (l'impiego di interi episodi, da cui inizierà l'indagine), poiché, seppure in modi diversi, entrambe le tipologie d'imitazione assumono significato in base al luogo testuale in cui vengono inserite.

7 Si vedano almeno i contributi di Casadei 1992; Id. 2011; Confalonieri 2013; Brusciagli 2019; Stroppa 2021.

8 Confalonieri 2013, p. 37.

9 In questo senso possiamo affermare che «Ariosto sembra rifiutare in partenza l'idea di una *auctoritas* sulle altre [...] e, più in generale, l'idea di *auctoritas* in sé stessa» (Cabani 2016, p. 159), rifiuto testimoniato anche dalla varietà e dalla pertinenza delle relazioni ascoltate a Ferrara e raccolte in questi atti.

riformulato all'interno di quello che Jossa riconosce essere «in gran parte, un meta-testo, nel quale convergono esperienze letterarie diverse».¹⁰

Nello spazio a mia disposizione, dunque, tornerò su alcuni momenti particolarmente sintomatici dell'intertestualità virgiliana, cercando di mettere in luce sia i rapporti che li legano tra di loro all'interno del poema sia quelli che essi intrattengono con l'opera originale, in quel «dialogo a distanza fra poemi ed episodi diversi» così tipico del genere epico, nel quale «diversi eroi si trovano ad affrontare le stesse situazioni»;¹¹ per farlo, inizierò concentrandomi sulla battaglia di Parigi, dall'inizio dell'assalto (canto XIV) fino all'eroica impresa di Cloridano e Medoro (canto XIX). Forse il momento più evidentemente virgiliano del *Furioso* per estensione e memorabilità, l'intera parabola di Cloridano e Medoro nel poema è modellata sul racconto della sortita notturna di Eurialo e Niso nel IX libro dell'*Eneide*. Ciò nonostante, la critica ci ha insegnato sia che Virgilio non è il solo modello presente nella scrittura di Ariosto – in particolare agisce qui fortissimo il tramite di Stazio e della fine di Opleo e Dimante, nel X libro della *Tebaide* – sia che molte sono le innovazioni che il *Furioso* porta all'intreccio così come tramandato dalle sue fonti; un profilo psicologico e sentimentale completamente nuovo e, soprattutto, «una esibita ironizzazione della struttura narrativa»¹² rendono infatti quella dei due mori un'avventura che si potrebbe definire propriamente romanzesca, a partire dalla mancata morte di Medoro.¹³ Le due precisazioni ci confermano che Ariosto, qui come altrove, ibrida le sue fonti e le modifica secondo le necessità della sua trama e della sua poetica.

Sembra tuttavia opportuno riflettere anche su un terzo aspetto, notando che l'episodio di Cloridano e Medoro si trova in una zona del libro particolarmente ricca di riferimenti all'*Eneide*; l'intera battaglia di Parigi, infatti, pare architettata per reggere su pilastri virgiliani, dall'*ari-*

10 Jossa 1996, p. 3.

11 Stoppino 2013, p. 531.

12 Cabani 1995, pp. 18-19.

13 Come osserva Javitch (2012a, p. 67) a proposito di Rodomonte a Parigi, «l'adattamento della materia epica virgiliana nell'inesauribile intrigo *entrelacé* del romanzo» priva gli episodi «di una chiusura, protraendo continuamente le azioni dei protagonisti» e rilanciandole in avanti: a Medoro non è destinata la tragica fine dei suoi predecessori poiché egli deve ancora esaurire la sua funzione nell'opera e poiché l'alternanza e la commistione di armi e amori lo vuole ora protagonista della pietà di Angelica prima e del suo innamoramento poi.

steia di Rodomonte sino alla sua fuga via fiume, dal ritorno di Rinaldo con i rinforzi inglesi sino all'uccisione, per sua mano, del giovane e valoroso Dardinello.

Come detto riguardo a Cloridano e Medoro, poi, anche questi momenti non sono una semplice citazione dei loro avantesti classici, ma piuttosto «paralleli tra le singole situazioni narrative»,¹⁴ ovvero luoghi in cui l'antecedente virgiliano modella direttamente lo svolgersi dell'azione. In questi passaggi, perciò, la lettura non può prescindere da un paragone con la situazione imitata.

La prima e più evidente distanza tra Ariosto e la sua fonte latina è, qui come altrove, la presenza dell'*entrelacement*: se infatti la sequenza della battaglia di Parigi raggruppa in una successione compatta le situazioni virgiliane citate, per chi legge il *Furioso* essa inizia con «il fiero assalto» dei Mori già alla fine del canto XIV (109) e si conclude, almeno per quanto ci riguarda, solamente con il ferimento e l'abbandono di Medoro nel canto XIX (16, prima che sopraggiunga «a caso» Angelica), creando un arco narrativo che comprende, anche se non completi, 6 canti, e che occupa, dall'inizio alla fine, ben 563 ottave. L'estensione di questa parte dell'opera non è però dovuta a una diluizione del materiale epico in sequenze particolarmente lunghe, bensì alla continua interpolazione di un'altra linea narrativa: parallelamente agli avvenimenti parigini, infatti, Ariosto ci porta a seguire dapprima Astolfo nelle sue avventure sul Nilo e poi Grifone e le sue peripezie a Damasco. Più precisamente: Astolfo combatte Caligorante e Orrilo, incontra Grifone, Aquilante e Sansonetto e restiamo con il gruppo fino alla partenza di Grifone alla ricerca di Orrigille e all'inganno di Martano (XV 10-XVI 16), assistiamo alla prima parte delle avventure di Grifone a Damasco, dal suo arrivo fino all'inizio della strage di vendetta (XVII 17-XVIII 8) e poi alla seconda, con l'intervento di Norandino, l'arrivo del gruppo per la nuova giostra e infine la partenza verso Parigi e la tempesta (XVIII 59-146). La struttura dei canti risulta quindi costruita così: 46 ottave con l'inizio dell'assalto a Parigi, 112 ottave lontano dalla Francia, 89 con il fulcro della battaglia, 127 a Damasco, 29 con la fuga di Rodomonte e 21 che si concentrano sull'*aristeia* di Dardinello, 88 a Damasco, e infine 18 con la morte di Dardinello e la fine della battaglia e 70 con l'impresa di Cloridano e Medoro, che è ancora virgiliana e che dunque

14 Si tratta di uno dei «livelli di interazione testuale» tra *Furioso* ed *Eneide* individuati in Gomez Gane 2022, pp. 28-29.

teniamo in considerazione pur essendo ormai conclusa la battaglia vera e propria. Eccone un breve riassunto schematico:¹⁵

1. Inizio dell'assalto alle mura di Parigi (XIV 98-XV 9: 46)
2. Ritroviamo Astolfo nelle sue peregrinazioni e nelle sue avventure (Caligorante, Orrilo). Incontro con Grifone, Aquilante e Sansonetto e partenza del primo alla ricerca di Orrigille. Inganno di Martano (XV 10-XVI 16: 112)
3. Battaglia di Parigi e imprese di Rodomonte. Sopraggiungono i rinforzi guidati da Rinaldo (XVI 17-XVII 16: 89)
4. Avventure di Grifone a Damasco: torneo, furto delle armi e inizio della strage (XVII 17-XVIII 8: 127)
5. Rodomonte fugge da Parigi ed è preso dalla gelosia (XVIII 9-37: 29)
6. Nella battaglia, intanto, grandi imprese di Dardinello (XVIII 38-58: 21)
7. Norandino interrompe la strage a Damasco. Arrivano Astolfo, Aquilante, Sansonetto e Marfisa per la nuova giostra. Il gruppo si imbarca verso Parigi ma trova una tempesta (XVIII 59-146: 88)
8. Rinaldo uccide Dardinello e vittoria dei cristiani. Nella notte, impresa di Cloridano e Medoro: quest'ultimo, ferito, viene soccorso da Angelica che se ne innamora. Matrimonio e partenza verso il Catai (XVIII 147-XIX 42: 88)

Proprio questa continua alternanza tra scenari differenti rappresenta «l'imitazione dell'*Eneide* che più vistosamente trasgredisce la continuità e la concentrazione della narrazione virgiliana»,¹⁶ novità tanto più radicale se si pensa che nella lettura del *Furioso* detta alternanza si applica qui per la prima volta a una materia in tutto e per tutto epica. Chi sia giunto al canto XIV del poema ovviamente conosce già il meccanismo degli stacchi narrativi e del continuo intreccio delle trame, e si è abituato al suo impiego anche in situazioni di grande tensione emotiva. Infatti,

15 Si tratta dei primi risultati del lavoro sulle sequenze narrative che sto conducendo per la tesi di dottorato: la materia è separata in corrispondenza dei tagli operati dal narratore, e per ogni sequenza indico tra parentesi le ottave iniziale e finale e la durata totale (espressa in ottave).

16 Javitch 2012a, p. 65; nello specifico parlando del duello fatale: «ma proprio quando, dopo molte vittorie, Dardinello si imbatte nel ben più formidabile Rinaldo [...] Ariosto interrompe, all'improvviso, l'azione [...] Il narratore, dunque, lascia il lettore in sospenso, privandolo della fine del duello tra Dardinello e Rinaldo – equivalente della morte di Pallante per mano di Turno – per quasi cento ottave» (ivi).

per fare forse i due esempi più eclatanti, già abbiamo visto il narratore abbandonare Rinaldo in mezzo a un mare in tempesta (II, 29-30: «lascio Rinaldo e l'agitata prua», proprio mentre il vento «soffia e grida e naufragio minaccia») e tornare bruscamente a Parigi mentre Angelica, «legata al nudo scoglio», aspettava di morire «in catena, priva di sussidi» (VIII, 66-68). Il contesto a cui ci confrontiamo nel XIV canto è tuttavia inedito. La situazione propriamente epica, puntellata di rimandi virgiliani (e non solo) e plasmata sul modello delle grandi battaglie dei classici, non viene infatti risparmiata dal narratore del poema, anzi: il personaggio di Astolfo sembra venire recuperato,¹⁷ con modalità inedite, appositamente allo scopo di bilanciare la forza centripeta dell'assedio, visto che Ruggiero e Bradamante, protagonisti, con Orlando, della principale alternanza di inizio libro, si trovano ancora imprigionati nel palazzo di Atlante. Inoltre, la parentesi damaschina occupa addirittura più spazio (327 ottave, all'incirca il 60%) rispetto allo svolgersi in scena della battaglia (236 ottave, 40 %).¹⁸

Il narratore stesso pare voler giustificare quest'interpolazione quando, finalmente iniziato l'attacco e appena pregustato lo scontro tra le schiere presentate alle ottave 7 (pagani) e 8 (cristiani), alla nona ottava del XV canto inserisce il primo stacco della serie vista poc'anzi:

Ciascuno pronto
a farsi riputar fra i più gagliardi.
Di questo altrove io vo' rendervi conto;
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
il qual mi grida, e di lontano accenna,
e priega ch'io nol lasci ne la penna.

Gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai
l'avventuroso Astolfo d'Inghilterra,
che 'l lungo esilio avendo in odio ormai,
di desiderio ardea de la sua terra;
(OF XV 9-10)

17 Era sparito dopo aver ricevuto i doni magici da Logistilla, tra canto VIII e canto X.

18 L'alternanza tra sequenze più rapide e sequenze più estese, d'altronde, è un meccanismo narrativo usuale del *Furioso*, ed è tipico del filone epico procedere all'interno delle prime: pur ricevendone spesso notizie (al contrario di altre linee narrative che subiscono lunghe pause o che esauriscono presto la loro spinta), leggendo abbiamo l'impressione che sul fronte bellico poco o nulla si muova se non per piccoli passi subito interrotti o per brusche accelerazioni, presto terminate in un nuovo stallo e mai davvero risolte.

La novità della situazione richiede qui l'inserimento di uno stacco anomalo. Ariosto è infatti solito giustificare i suoi interventi sulle linee narrative del poema o per necessità di trama, con formule quali «Ma *tempo* è omai di ritrovar Ruggiero» (VI 16), «Ma non dirò d'Angelica or più inante; / che molte cose *ho da narrarvi* prima» (XII 66) o «Ma *mi bisogna*, s'io vo' dirvi il resto, / ch'io trovi Ruggier prima e Bradamante» (XXII 31), oppure per una quasi capricciosa volontà autoriale, nei casi come «Ma lascianla doler fin ch'io ritorno, / per *voler* di Ruggier dirvi pur anco» (X 35), «Ma *voglio* a un'altra volta differire / a ricontar ciò che di questo avvenne» (XVIII 8), «ritornar *voglio* a Parigi» (XXXI 79) o «Di chi si fosse, io *non voglio* or contare» (XLII 23). Uniche guide del narratore-architetto paiono quindi essere da un lato inaggirabili necessità spazio-temporali, ad esempio quando egli deve interrompere il racconto delle vicende di Angelica al XII canto poiché il «giovinetto» che ella vede «ferito in mezzo il petto» (ottava 65) è Medoro, che noi vedremo fare quella fine solamente nel canto XIX («molte cose ho da narrarvi prima», appunto. Per ora anche il suo nome ci è sconosciuto), e dall'altro «l'alta fantasia, ch'un sentier solo / non vuol ch'i' segua ognor» (XIV 65) e che lo «guida» di conseguenza. Con la sola eccezione di Turpino,¹⁹ nessuno sembra poter condizionare il narratore nella sua onnipotente gestione dell'intreccio. Tuttavia ecco che, al primo intervento del suo ormai abituale montaggio nel bel mezzo di una battaglia, Ariosto sembra quasi non volersi prendere fino in fondo la responsabilità del gesto, facendola ricadere su Astolfo; è Astolfo che «grida», è Astolfo che, pur «lontano», «accenna» e «priega» e si dà tanto da fare per porre termine al suo «lungo esilio» che il narratore è costretto a

19 E si tratta di un'eccezione notevole, anche se ambigua. In un unico caso troviamo infatti una digressione giustificata tramite l'avantesto: «Ciò che di questo avvenne, altrove è piano. / *Turpin*, che tutta questa istoria dice, / *fa qui digresso, e torna* in quel paese / dove fu dianzi morto il Maganzese» (XXIII 38). Da questo luogo potremmo dedurre l'idea di una narrazione di Turpino non unicamente cronachistica: egli non si limiterebbe a dire «l'istoria», ma, similmente allo stesso Ariosto, ordinerebbe gli episodi secondo un suo disegno generale e, in questo caso, la scelta strutturale dell'autore è strettamente (ed esclusivamente) legata a quella del predecessore. Ariosto sembra qui non voler rivendicare la paternità del suo uso compositivo, rafforzando l'identità del narratore come mero tramite di una storia già preesistente («altrove è piano», infatti, e il poeta lo sa perché già possiede l'intera storia, e anche il solo lavoro veramente suo, che altrove è identificato come quello di organizzarla, gli viene fornito già compiuto da Turpino). Si tratta tuttavia, come detto, di un *unicum* nell'opera, e come tale va considerato.

cedere. Quando leggiamo «gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai / l'aventuroso Astolfo d'Inghilterra», capiamo subito che il criterio, qui, non è veramente quello della necessità, e che l'intervento del paladino serve a schermare il fatto che «questi passaggi tra Medio Oriente e Occidente [...] sono piuttosto gratuiti e sono meno necessari rispetto ad alcune precedenti sospensioni della narrazione, dal momento che non c'è nulla che impedisca al poeta di fornire una descrizione senza interruzioni sia del conflitto nei pressi di Parigi sia delle avventure di Grifone a Damasco».²⁰ Nulla, beninteso, tranne la sua idea di organizzazione della materia e della lettura, che è precisamente ciò che ci interessa indagare.

Se Ariosto giustificherà le pause in mezzo alla battaglia con il bisogno di una tregua dall'orrore della guerra («Ma lasciamo, per Dio, Signore, ormai / di parlar d'ira e di cantar di morte» XVII 17),²¹ l'avvio dell'andirivieni tra Parigi e Damasco nel canto XV non è presentato come dovuto né ad esigenze cronologiche né al desiderio dell'autore, bensì all'imprevista insistenza di un personaggio da troppo tempo fuori scena, e di un personaggio non a caso spesso «portatore del comico sul versante dell'epica».²²

Abbiamo quindi notato che, prima e forse principale distanza dai suoi modelli latini, il *Furioso* spezza la narrazione epica in sequenze, alternando le vicende di Parigi, ricche come sono di situazioni virgiliane e non solo, con altre avventure. Queste altre avventure, poi, finiscono per occupare addirittura più spazio della battaglia in sé, e abbiamo visto come Ariosto, consapevole della novità, schermi la sua scelta dietro un personaggio ben preciso: quell'Astolfo che rappresenta nell'opera «una linea di distensione del racconto», «uno sguardo che viaggia a un'altezza diversa rispetto al procedere rasoterra degli incontri e degli scontri».²³

Proseguendo con la lettura, però, è possibile notare altri meccanismi che contribuiscono a integrare le fonti classiche nel dettato ariostesco in questo blocco di canti, soprattutto se dall'aspetto più direttamente strutturale spostiamo il nostro sguardo verso l'integrazione di tipo ideologico e morale che ne consegue.

20 Javitch 2016, pp. 442-443.

21 Rimane tuttavia una giustificazione contraddittoria, visto che a Damasco non troveremo meno «ira» né meno «morte» e il narratore, al contrario del «Signore», di noi e dei personaggi, lo sa bene.

22 Montagnani 2016, p. 386.

23 Gervasi 2017, p. 166.

Chiunque assuma un punto di vista simile osserva facilmente un dato interessante, anche se di difficile interpretazione, ovvero la mancanza di corrispondenza tra gli schieramenti dell'*Eneide* e quelli del *Furioso*. Se in linea di principio personaggi troiani ispirano personaggi cristiani, non mancano esempi di saraceni modellati su personaggi che si trovavano, nell'originale, dalla "parte giusta" dello schieramento, e in particolare nei canti che stiamo osservando. I mori «d'oscura stirpe» Cloridano e Medoro sono infatti la versione ariostesca dei troiani Eurialo e Niso, e il nobile Dardinello (saraceno, ucciso da Rinaldo) è analogamente il suo Pallante (troiano, ucciso da Turno). Questa commistione crea anche una sorta di cortocircuito per il quale Rinaldo, che era partito alla ricerca dei rinforzi come novello Enea e che come tale era tornato a salvare i cristiani,²⁴ si trova nelle veci di Turno nel suo duello con il valoroso giovane.²⁵ La possibilità di vestire eroi dei due schieramenti di panni italici o troiani è concessa ad Ariosto dalla cortesia e dalla nobiltà che caratterizza anche molti dei pagani, ed è forse sfruttata per portare un giudizio implicito sui personaggi e sulle loro azioni. In tal senso, il solo Rodomonte sembra rimanere, per tutto il poema, un simulacro di quel Turno che gli vediamo impersonare sulle mura di Parigi, incarnazione di un male che concede poco spazio alle sfumature, altrove imperanti.

Sulle funzioni che le riprese virgiliane possono assumere nell'intreccio del *Furioso* in base al rapporto con la situazione imitata tornerò più avanti con un esempio tratto dal XXX canto; per ora completiamo il quadro con un terzo gruppo di osservazioni sull'impiego delle imitazioni classiche.

Parallelamente all'elasticità degli schieramenti, il poema di Ariosto si serve infatti anche di una disinvolta ibridazione delle fonti. Da un lato autori diversi vengono convogliati in singole situazioni narrative, come nel caso di Cloridano e Medoro, figli sia della coppia virgiliana sia di Opleo e

24 Corrispondenza individuata da Javitch 2012a, p. 64.

25 All'intreccio di fonti e situazioni si aggiunga che Dardinello ispira i suoi con parole che si rifanno a quelle di Pallante in *Aen.* 10, 375-376 («Non han di noi più vita gli nimici; / più d'un'alma non han, più di due mani», XVIII 51; «Numina nulla premunt, mortali urguemur ab hoste / mortales, totidem nobis animaesque manusque») e che «appena due canti prima, lo stesso topos del rimprovero alle truppe da parte del capitano calcato sullo stesso passo virgiliano era speso per Rinaldo rivolto agli Scozzesi» (Cabani 1992, pp. 96-97). Il paladino cristiano, insomma, indossa e smette le vesti di Enea, Pallante o Turno a seconda della sua funzione del momento, e le sue gesta ne ricevono di conseguenza ora una luce positiva ora un'ombra quasi da antagonista.

Dimante,²⁶ e dall'altro il referente nell'*Eneide* di un personaggio può mutare nel volgere di poche ottave; così alla morte di quel Dardinello che avevamo individuato come evidente calco di Pallante leggiamo la celebre ottava:

Come purpureo fior languendo muore,
che 'l vomere al passar tagliato lassa;
o come carco di superchio umore
il papaver ne l'orto il capo abbassa:
così, giù de la faccia ogni colore
cadendo, Dardinel di vita passa;
passa di vita, e fa passar con lui
l'ardire e la virtù de tutti i sui.
(OF XVIII 153)

magistrale ripresa dei versi:

It cruor inqueumeros cervix conlapsa recumbit:
purpureus veluti cum flos succisus aratro
languescit moriens lassove papavera collo
demisere caput, pluvia cum forte gravantur.²⁷

Che però si riferiscono alla morte di Eurialo, e non a quella di Pallante. L'imitazione, quindi, oltre a consegnarci un'immagine eroica e in tutto positiva del pagano Dardinello, potrebbe anticipare a chi la riconosca l'impresa dei suoi due fedeli fanti e rilanciare quindi l'azione verso un suo prosieguo. «Il tipico procedimento ariostesco di concludere un'imitazione piuttosto ampia dell'*Eneide* non certo con tono epico, ma piuttosto con una modulazione da romanzo»²⁸ appare ancora più chiaramente al termine del massacro di Rodomonte sulle mura di Parigi, quando, come già osserva Javitch, «Ariosto non conclude l'azione [...] con il tuffo del cavaliere nella Senna, né impone tale scena nel finale di un canto». Al contrario, l'attesa conclusione della frammentaria *aristeia* del guerriero pagano, continuamente interrotta dalle digressioni in terra damaschina, è riservata all'inizio del canto XVIII, immediatamente

26 E non solo le fonti antiche vengono ibridate a questo modo: si veda ad esempio il Dante di *If* XIII nell'episodio dell'Astolfo-mirto che parla (basato su *Aen.* 3, 19-56, ma con importante mediazione anche del *Filocolo*), o i luoghi in cui la narrazione «dipende [...] non solo dall'autore classico, ma anche da uno almeno dei relativi commenti» (Fumagalli 1994, p. 559).

27 *Aen.* 9, 434-437.

28 Javitch 2012a, p. 71.

seguita dal reintegro del personaggio entro schemi che non potremmo immaginare più romanzeschi: l'incontro con il nano, la scoperta del rapimento di Doralice da parte di Mandricardo e l'inizio della gelosa follia di Rodomonte, il quale, disperato, resterà fuori scena fino al canto XXIII. A tanto «parlar d'ira» e «cantar di morte», quindi, non possono che seguire le donne e gli amori del primo verso del poema, e a fronte di una sequenza che metteva in scena, nella guerra, i destini collettivi (come avveniva nell'epica classica), torniamo subito a leggere di sentimenti privati, privi «di qualunque eco sul piano sociale».²⁹

L'impalcatura virgiliana, fortissima in tutta la sequenza a cavallo tra i canti XIV e XIX, è dunque sottoposta alle leggi del romanzo (*entrelacement* e mancanza di una vera e definitiva *aristeia*), è ibridata con altre fonti non soltanto classiche ed è impiegata indipendentemente dagli schieramenti, fatto che innanzitutto certamente sottolinea il carattere meta-letterario dell'imitazione ariostesca e sul quale potremmo interrogarci circa l'intenzionalità: Ariosto prevede cioè una lettura che riconosca la fonte di una singola immagine volta per volta, senza ulteriori approfondimenti, oppure mette in conto che qualcuno possa confrontare la situazione in cui quell'immagine si inserisce nel testo di partenza con quella del *Furioso* e attribuire un significato a questo rapporto? Non credo ci sia modo di rispondere con certezza, e la questione presentata qui sotto forma di *aut-aut* è in realtà assai più sfumata e complessa. In ogni caso, il dato rimane vero nel testo e interessante.

Uscendo, prima di concludere, dal confine dei canti XIV-XIX, è doveroso spendere qualche parola sulla ricorrenza delle situazioni virgiliane nel resto del poema. Esse, in genere, agiscono con maggiore intensità nel contesto della guerra e della diegesi più strettamente epica, ambito in cui contribuiscono sia a elevare il tono del racconto sia a evidenziarne la letterarietà,³⁰ ma potremmo anche elencare numerosi esempi di parallelismi virgiliani nel percorso di Ruggiero e Bradamante e in altre situazioni più d'*amori* che d'*arme*.³¹

29 Cabani 1995, p. 31.

30 Per un approfondimento in proposito si veda Javitch 2012b.

31 Tra i casi più interessanti possiamo ad esempio notare, con Ferretti (2010, p. 42), il dialogo coi personaggi dell'*Eneide* che accompagna il tentativo di suicidio di Bradamante nel canto XXXII: «Dopo aver giocato la parte di Enea nella prima metà del poema, Bradamante si vorrebbe uccidere come una novella Didone». Lo studioso nota anche il preciso rimando testuale al «certa mori» di *Aen.* 4, 564).

Se, com'è ovvio, non è possibile ridurre la densissima intertestualità virgiliana del *Furioso* a un solo filone narrativo, è però interessante notare la quasi sistematica ricorrenza all'interno di situazioni simili, anche a grande distanza tra loro: sembra ad esempio che Ariosto si serva di Virgilio con particolare regolarità quando si tratta di far morire un personaggio. Abbiamo detto delle fondamenta dell'episodio di Cloridano e Medoro (anche) nell'*Eneide*, con il primo che «salta del bosco a scoperta guerra» (XIX 14) come Niso nel IX libro (438-445) e della morte del Dardinello-Pallante, il quale abbassa il collo sulla traccia della similitudine che descrive il trapasso di Eurialo (*Aen.* 9, 435-437), ma possiamo spingerci oltre: la fine di Zerbino, nel canto XXIV, ci si palesa sul calco di «sparso late rigat arma cruore» (*Aen.* 12, 308), ispiratore dei versi «le lucid'arme il caldo sangue irriga / per sino al piè di rubiconda riga» (65), ed era stata anticipata dal breve carme inciso sul pino che raccoglie le armi di Orlando (57, per cui si veda *Aen.* 3, 287-288: «rem carmine signo»), dal ricordo de «la selva degli ombrosi mirti»³² (61) e dalla similitudine con «una frondosa selva» scossa da ogni dove dal medesimo «vento alpino» (63) di *Aen.* 4, 441-446 («alpini bora»). Così la sua amata Isabella, nel più alto momento della sua morte, ricorda l'Orfeo delle *Georgiche* (IV, 525-526) la cui «anima fugiente» chiamava un'ultima volta il nome di Euridice («e funne udita chiara / voce, ch'uscendo nominò Zerbino», XXIX 26), e così Doralice inizialmente ringrazia Dio vedendo Mandricardo ancora in piedi al termine del suo duello fatale con Ruggiero (XXX 67, per le «mani al ciel supine» si veda infatti, oltre a Orazio, *Aen.* 3, 176-177: «tendoque supinas / ad caelum cum voce manus»), duello che era iniziato sotto i poco fausti auspici di un paragone tra lei e il suo cavaliere e Amata e Turno (XXX 42 «asciugate le lacrime, e, per Dio, / non mi fate un augurio così tristo», *Aen.* 12, 72-73 «Ne, quaeso, ne me lacrimis neve omine tanto / proseguere in duri certamina Martis euntem») e che conteneva una similitudine boiardesca basata sempre sull'*Eneide* (quella delle «botte» spesse «più che grandine», XXX 51).³³

Prima di proseguire oltre il canto XXX, può essere utile approfondire le tre riprese virgiliane che strutturano il racconto del duello tra Ruggiero e Mandricardo (le due che riguardano Doralice, prima e dopo lo

32 *Aen.* 6, 442-444 («et murtea circum / silva tegit»), mediato soprattutto dal Petrarca del *Triumphus Cupidinis* (I 150: «empion del bosco e degli ombrosi mirti»).

33 *Aen.* 5, 458-459: «quam multa grandine nimbi / culminibus crepitat, sic densis ictibus heros».

scontro, e quella relativa alla violenza del combattimento), cercando di specificare il dubbio sollevato in precedenza circa il rapporto tra intertestualità, composizione e aspettative di lettura. Come noto, quelle del canto XXX sono pagine narrativamente fondamentali – sia la morte di Mandricardo sia il ferimento di Ruggiero condizioneranno gli eventi per molti canti a venire – costruite con meccanismi di suspense e di tensione acutamente descritti da Praloran nella sua disamina dei duelli singolari, e sono pagine che magistralmente trasmettono a lettori e lettrici «il senso d'incertezza che avvolge il duello dall'inizio alla fine».³⁴ Eppure, a ben pensarci, chiunque legga il *Furioso* sa fin dal prologo encomiastico che Ruggiero è destinato a sopravvivere almeno sino al matrimonio e a dare origine alla stirpe estense;³⁵ la bravura del narratore sta proprio nel farci partecipare all'azione come se il pericolo fosse reale, e nel giocare con il patto narrativo cercando anche la nostra complicità. Un esempio: è Ruggiero a cadere per primo alla fine dello scontro, «tanto, / che quasi crede ognun che de la guerra / riporti Mandricardo il pregio e il vanto» (67). Tutto il pubblico, Doralice compresa, *quasi* crede nella morte dell'eroe, ma è nello spazio di quel *quasi* che Ariosto ci ricorda che quell'eventualità è incompatibile con il mondo del poema. Credo che le tre citazioni virgiliane, poste prima, durante e al termine del duello, partecipino al medesimo meccanismo. Esse non si esauriscono nello sfoggio citazionistico, ma creano quel tono serio e fatale che già abbiamo commentato e, soprattutto, portano la nostra attenzione su un parallelismo di situazione: forse l'autore non si aspetta che, già vedendo quel «non mi fate un augurio così tristo», chi legge comprenda immediatamente che Doralice e Mandricardo sono, in quell'immagine, Amata e Turno, e quindi metta già in conto la fine del cavaliere pagano; ma è altresì innegabile che un qualche tipo di riconoscimento sia previsto, in modo da poter notare l'insormontabile distanza dei due dai loro termini di paragone (soprattutto di Doralice, che con la sua bussola morale declina l'immagine dell'amata trepidante verso la parodia, sviando in parte la tragicità virgiliana), e che quindi anche l'esito del duello possa trasparire in filigrana. Ariosto insiste sul collegamento tra le due coppie per contrasto, per farci notare le differenze che marcano la distanza della situazione moderna dai valori an-

34 Praloran 1999, p. 122.

35 Le implicazioni di questa consapevolezza, risalente sino alla profezia nell'*Innamorato*, proprio in rapporto al finale del *Furioso* e al suo dialogo con Virgilio e con il finale dell'*Eneide* sono state recentemente affrontate in Bruscaagli 2019.

tichi, ma mantiene significativamente invariata la conclusione diegetica dell'episodio; Mandricardo effettivamente morirà, e all'instabile Doralice non resterà che piangerlo, anche se in lei sarà del tutto assente l'impulso autodistruttivo di Amata e delle altre già citate vedove del *Furioso*.³⁶

Al pari della consapevolezza sul destino dei personaggi al termine dell'opera e di scelte stilistiche puntuali come il *quasi* dell'ottava 67, dunque, anche la continua presenza del testo virgiliano aggiunge livelli di lettura all'episodio e partecipa così allo sviluppo del complesso rapporto tra narratore e lettore implicito nel poema.³⁷

Tornando al censimento delle morti nel *Furioso*, possiamo ovviamente aggiungere l'intera scena del funerale di Brandimarte (XLIII), ispirata ai riti in onore di Pallante nell'unidicesimo dell'*Eneide*,³⁸ e il precedente e decisivo scontro a sei sull'isola di Lampedusa, nel quale non solo la rabbia di Orlando nel vedere l'amico caduto cita, tra tutti, Achille alla vista di Patroclo, ma dove proprio la decapitazione di Agramante (XLII 9: «Cadde, e diè nel sabbion l'ultimo crollo / del regnator di Libia il grave trunco»)³⁹ richiama quella di Priamo da parte di Pirro (*Aen.* 2, 557: «Iacet ingens litore truncus»). Alla luce di questa tendenza ad apporre un sigillo virgiliano sulle scene fatali, assume poi una profondità ancora maggiore la scelta di affidare il finale dell'opera al paragone con l'uccisione di Turno in *Aen.* 12, 952-953: la tetra conclusione del *Furioso* non è così che l'ultimo anello di una catena che percorre tutto il poema, almeno a partire dalla fine della battaglia di Parigi.

La pur breve rassegna mostra bene come, in quel movimento per cui il *Furioso* «è, a partire circa dalla metà della sua composizione, una lentissima preparazione alla fine»,⁴⁰ le morti dei personaggi, che sanciscono «la fine di programmi narrativi antitetici»,⁴¹ sono sempre accompagnate da più o meno espliciti riferimenti ai classici, e in particolare a Virgilio. «In

36 Anzi: «se di vergogna un duro fren non era», ella avrebbe potuto «in Ruggier porre il cuore» appena tre ottave dopo (XXX 71-72).

37 E, di conseguenza, tra autore e suo pubblico reale. Sulla questione sono ancora attuali le considerazioni di Durling (1965) 2017, con gli aggiornamenti di Everson 2016.

38 Già Bigi, nel suo commento, constataba: «modello non scelto a caso per questa che è forse la più seria e solenne scena del *Furioso*» (Bigi 1982 [2012], p. 1397 in nota).

39 E la scelta, in C, della forma latineggiante, di per sé rara, richiama il debito intertestuale anche sul piano morfologico.

40 Praloran 1999, p. 105.

41 Ivi, p. 105.

questo senso», sempre con Praloran e con la sua analisi dei duelli singolari, «l'*Orlando furioso* [...] possiede almeno un elemento caratteristico del racconto classico»,⁴² ed è proprio quella fatalità dei duelli e quella spinta teleologica che Ariosto recupera in gran parte dall'*Eneide*. «Al di là della forza immane e delle armi fatate, c'è un nucleo di debolezza da cui si sviluppa il moto di un'identificazione simpatetica verso qualcosa che può morire»,⁴³ identificazione che Ariosto sfrutta in chiave di partecipazione empatica alla lettura aggiungendo all'impianto tradizionale i suoi tagli e il suo intreccio:⁴⁴ se, anche grazie ad alcune tessere virgiliane (Ariosto infatti «distingue moltissimo i duelli decisivi e dunque mortali dai duelli che non lo sono»,⁴⁵ e la presenza dell'intertexto classico è un chiaro segnale dei primi), sentiamo vicino e reale il pericolo di perdere un personaggio, l'effetto di tensione narrativa generato dai repentini stacchi del narratore è aumentato, e l'*entrelacement* diventa appieno meccanismo di partecipazione emotiva di chi legge.

Sulla costruzione della narrazione del *Furioso* troppi sarebbero ancora i discorsi da affrontare: per ora mi limiterò a queste note sulle riprese virgiliane e sul loro ruolo nell'intreccio ariostesco, con l'auspicio di aver proposto qualche nuovo elemento in margine a un'osservazione di Javitch che mi pare perfetta conclusione di quanto visto, ossia quella che «la novità nel poema di Ariosto consiste nella visibilità e quantità a livello testuale, di imitazioni dell'*Eneide*, oltre alla maestria con cui l'autore giunge ad incastonarle nell'intreccio romanzesco».⁴⁶

Bibliografia

Bigi 1982 (2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, (1982) a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

Blasucci 2014 = Luigi Blasucci, *Sulla struttura metrica del 'Furioso' e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.

⁴² Ivi, p. 105.

⁴³ Ivi, p. 126.

⁴⁴ Ed è d'altronde proprio dalla «scelta del Poeta riguardo ai momenti in cui interrompere le storie» che Durling parte per mostrare «l'armonia musicale» del poema (Durling 1965 [2017], p. 73). Concetti quali *armonia musicale*, *ritmo* o *tono* (per i quali si leggano anche, ad esempio, Dal Bianco 2001 e le letture raccolte in Blasucci 2014) possono essere utili chiavi interpretative anche nello studio delle sequenze.

⁴⁵ Praloran 1999, p. 125.

⁴⁶ Javitch 2012a, p. 63.

- Bruscagli 2019 = Riccardo Bruscagli, *Come finisce (e come finiva) l'Orlando furioso*, «Modern language notes», 134 (2019), pp. 84-102.
- Cabani 1992 = Maria Cristina Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel «Furioso»*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*. Seminario di studi, Pisa, gennaio-maggio 1991, a cura di Emanuela Lugnani Scarano e Donatella Diamanti, Pisa, TEP, 1992, pp. 81-112.
- Cabani 1995 = Maria Cristina Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 153-176.
- Casadei 1992 = Alberto Casadei, *Brevi analisi sul finale del primo 'Furioso'*, «Studi e problemi di critica testuale», 44 (1992), pp. 87-100.
- Casadei 2011 = Alberto Casadei, *Il finale e la poetica del 'Furioso'*, «Chroniques italiennes», 19/1 (2011), pp. 1-21.
- Castellozzi-Rodà 2005 = Massimo Castellozzi e Barbara Rodà, *Gli "antecessori" cinquecenteschi di Rajna. Per un catalogo delle fonti classiche dell'Orlando furioso*, «Quaderni di critica e filologia italiana», 2 (2005), pp. 55-75.
- Confalonieri 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del 'Furioso'*, «Parole Rubate», 7 (2013), pp. 27-38.
- Dal Bianco 2001 = Stefano Dal Bianco, *Ritmi e toni negli episodi del 'Furioso'*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 159-206.
- Durling 1965 (2017) = Robert Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale* (1965), introduzione, traduzione e cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017.
- Everson 2016 = Jane E. Everson, *Lettore*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 199-224.
- Ferretti 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, «Lettere italiane», 62/1 (2010), pp. 20-62.
- Fumagalli 1994 = Edoardo Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'Orlando furioso*, «Aevum», 64/3 (1994), pp. 551-570.
- Gervasi 2017 = Paolo Gervasi, *L'eroe della coscienza? Astolfo e lo sguardo sul mondo nell'Orlando furioso*, «Enthymema», 17 (2017), pp. 166-188.
- Gomez Gane 2022 = Yorick Gomez Gane, *Intertestualità virgiliane nel 'Furioso': qualche caso di rivisitazione*, in *Ariosto e gli antichi: riscritture dei classici nell'Orlando furioso*, a cura di Chiara Cassiani, Firenze, Cesati, 2022, pp. 27-35.
- Javitch 2012a = Daniel Javitch, *L'innesto dell'epos virgiliano dell'Orlando furioso*, in Javitch 2012c, pp. 59-73.
- Javitch 2012b = Daniel Javitch, *L'esibizione della finzione letteraria nell'Orlando furioso*, in Javitch 2012c, pp. 89-104.
- Javitch 2012c = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e sulla composizione dell'Orlando furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.

- Javitch 2016 = Daniel Javitch, *Canto XVIII*, in *Lettura dell'Orlando furioso*, dir. Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi; vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2016 e 2018, vol. I, pp. 441-455.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Montagnani 2016 = Cristina Montagnani, *Canto XV*, in *Lettura dell'Orlando furioso*, dir. Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi; vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2016 e 2018, vol. I, pp. 385-398.
- Praloran 1999 = Marco Praloran, *La rappresentazione dei duelli singolari*, in Id., *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 77-126.
- Rajna 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1900.
- Romizi 1896 = Augusto Romizi, *Le fonti latine dell'Orlando furioso*, Torino, Paravia, 1896.
- Stoppino 2013 = Eleonora Stoppino, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana: alcune osservazioni*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Vol. II (*History, Literature, and Music*) a cura di Machtelt Israëls e Louis A. Waldman, Firenze-Harvard, Harvard University Press, 2013, pp. 531-538.
- Stroppa 2021 = Sabrina Stroppa, *Differire o uccidere: la morte tra i duelli del 'Furioso*', «AOQU. Rivista di epica», 2/2 (2021), pp. 93-113.

«**ARMI E AMORI**» PRIMA DEL *FURIOSO*. TRADIZIONE GALLOROMANZA E TRASFORMAZIONI DI UNA *DEVISE*

Nicola Morato

Università degli Studi di Bergamo

«*Armes et amours*» before the *Orlando furioso*. Galloroman literary culture and the transformations of a medieval *devise*

Abstract (ITA)

L'incipit del *Furioso* presuppone una fitta tessitura interdiscorsiva e intertestuale. Piuttosto che compilare un regesto delle possibili fonti e modelli, con il rischio di risultare al contempo incompleto e ridondante, questo contributo punta a definire invece la sostanza tematica e retorica a partire dalla cultura letteraria sottostante, in parti-

colare galloromanza. L'analisi di un qualsiasi incipit solleva un numero di questioni, tre delle quali sono qui affrontate più estesamente: (1) origini e fortuna del binomio "armi e amori" nei testi galloromanzi; (2) la sua ricorrenza nelle aree liminari dei testi, autoriali, metaletterarie, del testo o del paratesto; (3) i modelli più diretti dell'Ariosto.

Abstract (ENG)

The beginning of the *Furioso* is noted for its complex intertwining of intertextual and interdiscursive elements. Rather than compiling a list of possible sources and models and risk incompleteness or redundancy, this essay takes on the matter of the Gallo-Romance tradition underlying it, also moving beyond conscious planning on the part of the author. Analysis of

an incipit raises diverse issues, of which three are the focus of the present paper: (1) origins and fortune of the pair "armes et amours" in Gallo-Romance texts; (2) the expression's recurrence in the liminal areas of texts: authorial or metaliterary, textual or paratextual; and (3) Ariosto's most direct reference models.

PAROLE CHIAVE: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* / «armi e amori» / Letteratura cavalleresca / letteratura cortese

KEYWORDS: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* / «armes et amours» / Medieval romance / courtly literature

Le *Furieux*, qui dict si proprement
D'armes, d'amours et des passions

Roland furieux (Lione, 1544)

Il primo distico del *Furioso* – l'osservazione è di Luigi Blasucci – non contiene un'enumerazione tipicamente ariostesca. Non è tipicamente ariostesca in primo luogo perché non è petrarchesca. Non presenta infatti «il carattere ritmico-musicale, al di là di qualsiasi accentuazione lessicale dei singoli termini», consustanziale alla lirica di Petrarca. È invece un'enumerazione a «carattere tendenzialmente lessicale, intensivo», che «mira a una scansione dei singoli termini».¹ Benvenuto Terracini notava in proposito che a risaltare anche e forse di più dei termini sono le coppie: donne e cavalieri, armi e amori, cortesie e audaci imprese, cioè i soggetti, le figure, le azioni del poema condensati in un costrutto a doppio chiasmo.² Al contempo, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, la relazione tra donne e cavalieri, e in generale l'andamento binario dei due versi, sono complicati dal fatto che a campeggiare nel poema sono anche guerriere.³

Armi e amori stanno al centro. Splendono in punta di verso, fissano la relazione fra i soggetti e le azioni. Tale eminenza può apparire come un fatto scontato. In realtà Michel Stanesco e Jacqueline Cerquiglini-Toulet hanno mostrato che il processo letterario e più latamente culturale grazie al quale la coppia ha conquistato la propria centralità non è stato lineare ma tortuoso e diffratto, a tratti persino revocabile.⁴ Vorrei mostrare che lo stesso vale tanto per la loro collocazione incipitaria che per la loro inclusione in un costrutto enumerativo. A questo fine risulta utile, ed è anzi indispensabile, raccordare i lavori di Stanesco e Cerquiglini – corroborandoli con qualche passo ulteriore e qualche nuova considerazione – con gli studi ariosteschi, in particolare a un contributo di Daniela Delcorno Branca, a oggi il più completo e aggiornato dedicato ai prologhi

1 Blasucci 1962 (2004), p. 78. A controprova, l'enumerazione incipitaria non è inclusa da Maria Cristina Cabani nel suo studio delle enumerazioni petrarchiste del *Furioso* (Cabani 1990, pp. 34-45).

2 Terracini 1970², p. 52: «l'Ariosto coglie e mantiene soprattutto la complessa unità dell'asindeto, dove con forza ascendente turbinava tutto il suo mondo fantastico, ma lo distende e lo racchiude con contrapposizioni intrecciate a chiasmo».

3 Mengaldo 2016, pp. 126-127 nota 3.

4 Stanesco 1989 (2002); Cerquiglini-Toulet 2020.

del *Furioso*.⁵ Dalla semplice saldatura dei diversi segmenti del percorso emergono in effetti alcune costanti e alcune linee di cambiamento tanto formali che tematiche che attraversano la cultura letteraria e testuale gallo-romanza passando poi in quella italiana (che in questa sede potrò tuttavia toccare solo per cenni essenziali).

L'analisi dell'incipit di un classico solleva questioni di ogni sorta. Ne vedremo tre: 1. formazione, valori semantici e impieghi di «armi e amori» (§§ 1-3); 2. sua ricorrenza nelle aree liminari dei testi, autoriali o metaletterarie, e nel paratesto (§§ 4-6); 3. gerarchia, se ricostruibile, delle fonti e modelli di riferimento (§§ 7-8). La nebulosa intertestuale e interdiscorsiva che avvolge l'attacco enumerativo del *Furioso* è difficile da delimitare.⁶ Più che compilare un regesto che inevitabilmente riuscirebbe, a seconda dei punti di vista, incompleto o ridondante, mi pare più efficace, anche a rischio di qualche omissione e semplificazione, puntare direttamente a precisare la consistenza culturale della tradizione gallo-romanza retrostante, anche al di là della consapevolezza e del calcolo compositivo dell'Ariosto.⁷

1. Co-occorrenza, coppia, *devise*

Non mi soffermo sulle caratteristiche linguistiche e retorico-stilistiche di coppie e binomi,⁸ né sul loro impiego nell'*Orlando furioso* e più in generale da parte dell'Ariosto.⁹ Partirei invece da una questione più specifica: lo scarto formale e simbolico fra 'armi e amori' da un lato e 'donne e

5 Delcorno Branca 2011 (2022).

6 Mi pare significativo che Segre 1985, pp. 85-88 si sia servito proprio di questi due versi per esemplificare il concetto stesso di intertestualità.

7 Una parte dei passi che citeremo sono stati segnalati e commentati da Stanesco 1989 (2002) e Cerquiglioni-Toulet 2020. Le citazioni sono state riscontrate e occasionalmente aggiornate ricorrendo a edizioni più recenti o più affidabili. Non ho ripreso tutti i passi discussi dai due studiosi né tutte le attestazioni ulteriori della coppia che ho avuto modo di identificare, ma solo quelli che mi sono parsi più funzionali rispetto al percorso proposto in questa sede.

8 Su struttura e impieghi dei binomi, Kopaczyk-Sauer 2017. Con prospettiva diacronica e fuoco sulle dittologie sinonimiche, Buridant 1980.

9 Turolla 1958 (in particolare su coppie aggettivali o sinonimiche); Blasucci 1962 (2004), pp. 76-79 *et passim*; Cabani 1990, pp. 19-34 (sul rapporto con le dittologie petrarchesche). Per una tipologia, anche per rapporto alla narrazione in ottave, Soldani 1999, pp. 16-45 (Cap. 2. *Dittologie*).

cavalieri' e 'cortesie e audaci imprese' dall'altro. Stanesco ha mostrato che nella narrativa romanza la coppia 'armi e amori' è in genere impiegata come una *devise*, vale a dire come un costruito emblematico in cui lingua letteraria e discorso aristocratico risultano intrecciati: «une forme très simple, irréductible même, parfaitement cohérente, qui comporte une vocation normative». ¹⁰ Secondo Cerquiglini-Toulet, che accoglie la proposta di Stanesco, «la formule fonctionne comme un talisman». ¹¹ Funziona inoltre come una figura araldica. In effetti le va a pennello la definizione di *armoirie* di Michel Pastoureau: «les armoiries sont des signes conventionnels, parce qu'elles résultent d'un accord entre ceux qui en font usage; sociaux, parce qu'elles ont pour objet la communication entre les individus; systématiques, parce qu'elles usent d'éléments stables et constants; syntaxiques, parce qu'elles sont soumises à des règles rigoureuses et hautement élaborées». ¹² Concentrato di energie archetipiche e al contempo figura razionale, ordinante e statutaria, la *devise* consente di esprimere in sintesi un intero quadro valoriale: «les mots qui la constituent réverbèrent l'expérience exemplaire d'une civilisation». ¹³

Se dalla carrellata diacronica di Stanesco si ricava la secolare persistenza della *devise* e la sua tenuta ideologica, secondo Cerquiglini-Toulet «l'union d'armes et d'amour ne va pourtant pas de soi». L'itinerario proposto dalla studiosa attraverso i due secoli finali del Medioevo prova come, attraverso alcuni momenti di crisi letteraria e concettuale, la *devise* da un lato si specializzi e dall'altro vada incontro e riesca a superare polemiche, obiezioni, ripensamenti, acquisendo una sorprendente resilienza e duttilità. «Trois cas se présentent: l'adjonction, si l'on ajoute un terme hétérogène aux deux premiers, soit 'Armes et amours et ...'; la disjonction, 'Armes ou amours'; la négation, 'ni Armes ni amours'». ¹⁴ Di volta in volta consuetudine, affermazione, imperativo, divieto, desiderio, dilemma, aporia, la *devise* ha consentito di lavorare la realtà accidentata, percorsa da tensioni e conflitti, che caratterizza quest'epoca, conquistandosi una generalità e un'autonomia rispetto alla proliferazione di modelli di etica collettiva o morale individuale, rivelatisi tutti fatalmente effimeri.

¹⁰ Stanesco 1989 (2002), p. 346.

¹¹ Cerquiglini-Toulet 2020, p. 313.

¹² Pastoureau 1982, p. 115; si veda inoltre Pastoureau 1996, pp. 17-25.

¹³ Stanesco 1989 (2002), p. 347.

¹⁴ Cerquiglini-Toulet 2020, p. 313.

Nulla pare contraddire l'idea che la *devise* si sia formata in seno alla cultura letteraria galloromanza per poi diffondersi altrove.¹⁵ Può invece apparire discutibile il fatto che il percorso di Stanesco inizi dall'Inghilterra normanna e dalla seconda metà del dodicesimo secolo, dal momento che nei passi da lui citati – da Goffredo di Monmouth, Wace, la triade dei romanzi antichi – non figurano né la *devise* né la coppia né co-occorrenze particolarmente pregnanti delle due parole. In questa fase fondativa della cultura cortese e della corte come ambiente letterario, sono più latamente le due sfere, guerriera e amorosa, a trovare nuovi modi d'espressione ingranandosi l'una nell'altra. Un argomento ricorrente nei testi è che le dame belle e virtuose accordano il proprio favore ai cavalieri che si sono provati con successo nelle armi. Pratica encomiabile, che ha l'effetto di rendere le donne più caste e gli uomini più valorosi. Nel *Roman de Thèbes* (c. 1150), Ottone, emissario di Dario, ne dibatte con Creonte, che però la condanna. Di fronte alla durezza del secondo, il primo dichiara: «Issi vait d'amie, d'amors et de chevalerie. / Se vos le tenez a folie, / il [scil. Dario] le tient a grant corteisie».¹⁶ La formalizzazione della *devise* è ancora di là dal venire, in compenso sono già riconoscibili alcuni degli ingredienti lessicali, concettuali e tematici dell'attacco del *Furioso*.

La prima occorrenza della *devise* in contesto plantageneto (ma, lo vedremo, ve ne sono di ancora più antiche) parrebbe attestata nella cronaca rimata di Philippe Mousket (c. 1242-44). Philippe racconta la morte di Enrico il Giovane nel 1183, che lascia costernati «li bachelier ki d'amors et d'armes vivoient / et tout de sa mesnie estoient»; altrove rimpiange il tempo in cui si era soliti «par amors amer / et faire joustes et tornois», spendendo con tale liberalità da spanderne la fama anche al di là della Manica.¹⁷ In passi come questi si riconoscono tre elementi caratteristici: la presenza di un gruppo ristretto di sodali (la «mesnie»); l'esperienza delle armi e dell'amore intesa come forma di vita che contraddistingue il gruppo; la proiezione nel passato, nostalgica e idealizzata, della realizzazione più compiuta di quella forma di vita.

Concludendo, nel considerare la storia poetica di 'armi e amori' è opportuno muoversi tra due piani. Il primo è quello dell'elaborazione concettuale – a partire dalla definizione stessa di *devise* – che, pur con

15 Morato 2021, pp. 9-10.

16 *Roman de Thèbes*, vv. 8545-8548.

17 Philippe Mousket, *Chronique rimée*, vv. 19399-19401.

le oscillazioni formali e semantiche indicate da Cerquiglini-Toulet, comporta e anzi impone un impiego preciso e anzi tecnicizzato della coppia. Il secondo è quello della realtà dei testi e delle tradizioni letterarie, in cui non sempre i confini fra i diversi impieghi e i valori di co-occorrenza, coppia, *devise* risultano tagliati a spigoli vivi.

2. Assenza della *devise* dal romanzo arturiano

All'inizio del *Jehan de Saintré*, Antoine de la Sale (1456) si rivolge con sguardo retrospettivo alla tradizione arturiana. Da dove sono venuti il valore e le imprese di Lancillotto, Galvano, Tristano, Guiron e dei cavalieri della Tavola Rotonda, «sinon par le service d'amours acquerir et eulz entretenir en la grace de leurs tres desirees dames? Dont j'en cognois aucuns qui, pour estre vrays amoureux et de bien loialment servir leurs dames, sont venus en si hault honneur que a tousjours en sera nouvelles». ¹⁸ Passi come questo stanno alla base dello stereotipo per cui la *devise* – che pure qui non figura – viene quasi automaticamente associata alla materia di Bretagna e al romanzo arturiano in versi e in prosa. Cerquiglini-Toulet ricorda in proposito uno spassoso gioco di parole escogitato da Jacques Roubaud, per cui 'armi' più 'amore' uguale 'Armor' – l'Armorica, ambientazione ancestrale della materia bretone. ¹⁹

Eppure la *devise* non è di casa nel romanzo arturiano. ²⁰ Neppure la coppia 'armi e amori' vi è attestata in misura significativa, e persino le co-occorrenze ravvicinate dei due termini risultano in assoluto infrequenti e impallidiscono a fronte delle centinaia di occorrenze di ciascuno dei due termini. Nell'intera opera narrativa di Chrétien de Troyes, la coppia è assente mentre non sono che una manciata le co-occorrenze, delle quali solo le tre seguenti risultano di un qualche interesse per il nostro tema:

mes tant l'ama Erec d'amors
que d'armes mes ne li chaloit (*Erec et Enide*, vv. 2429-2430)

cui il avroit s'amor donee
qui si est as armes puissanz
et desor toz reconoissanz (*Yvain*, vv. 3237-3240)

18 Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré*, § 9.

19 Roubaud 2018, p. 12, citato da Cerquiglini-Toulet 2020, p. 313.

20 Morato 2021, pp. 9-11.

ne puet estre an nule meniere,
dist la pucele, par ma foi,
jusque vos avroiz devant moi
tant d'armes fet et tant josté
que m'amor vos avra costé (*Perceval*, vv. 4829-4833)²¹

Sempre domina l'idea delle armi come prerequisito dell'amore. Nella prima citazione c'è però disgiunzione dei termini, o meglio la constatazione di una loro disarmonia congenita e del carattere impervio della loro conciliazione. *Erec et Enide* tratta del resto proprio di questo, dell'itinerario doloroso – per Enide al limite della sopportazione umana –, che consente ai protagonisti di superare insieme l'antitesi.²²

Va ancora peggio in altri testi. Nei romanzi in prosa della prima metà del XIII secolo, in particolare, prevale un'ottica scettica o pessimistica rispetto alla possibilità di conciliare amore e cavalleria. Nella prima parte del *Lancelot en prose*, il protagonista, dopo essersi scontrato con Galvano, viene recuperato dall'amico Galeotto mentre è in preda alla più nera disperazione. Lancillotto teme di aver perduto «l'amor de la roïne por mon seignor Gauvain a qui il s'est combatus», e per questa ragione «jamais, fait il, escu ne me pendra au col des ore en avant».²³ Galeotto, con la sua infallibile delicatezza, lo spoglia dell'armatura e gli fa lavare il viso. C'è il suo amore per l'amico, c'è il conforto e la purezza dell'acqua. Mentre gli esempi di co-occorrenza visti finora sono di natura tendenzialmente argomentativa, esterna alla diegesi, in passi come questo, che sono frequenti nei romanzi in prosa, si avvertono una complessità e una verità intrinseca alla scena che difficilmente si riuscirebbe a comprimere in una sintesi per concetti e figure.

Il carattere contrastato, irrisolto, del discorso arturiano sulle armi e sull'amore rimane vivo in alcuni grandi autori. È senz'altro così nel *Cœur d'Amour épris* di René d'Anjou (1457), che attualizza liberamente due modelli

21 Cito dal DÉCT, che consente la ricerca per co-occorrenza.

22 Il modello 'drammatico' di Chrétien non sempre è seguito. Per esempio, nella redazione lunga dell'anonima *Prima Continuazione del Conte du Graal* (primo quarto del Duecento) ritroviamo la concezione di Goffredo e di Wace, in cui coloro che sono pronti a combattere sono gli stessi che bruciano d'amore. Le truppe di Artù si preparano ad assediare Brun de Brantlant e i suoi uomini: «Si tost con fu venuz li rois, / saillent li chevalier de l'ost / as armes et si s'arment tost / cil qui d'amors furent espris / et qui d'armes a[i]nment le pris». *First Continuation (EMQU)*, vv. 5575-5576, p. 164.

23 *Lancelot en prose*, vol. VIII, § LXXa.

cuspidali della produzione antico-francese, il sogno allegorico del *Roman de la Rose* e l'itinerario della cavalleria mistica della *Queste du Saint Graal*. Nel cimitero del dio Amore sono custodite, insieme a molte altre, le armi di Lancillotto che, secondo l'artificio adottato nel testo, sono accompagnate da epitaffi: «Lancelot du Lac suis, qui bonne renommee / euz en armes autant que creature nee. / [...] Mais le fort dart d'Amours a ma force muee / de vaillance a desir, de proesse a pensee / par la belle royne, Genievre fut nommee».²⁴ Armi e amori si escludono mutuamente, non c'è *devise*. C'è anzi un travaso di energie, una fatale conversione, dalle prime alle seconde.

3. Donne e compagni d'armi

Nella narrativa romanza tanto epica che romanzesca le coppie di personaggi maschili animate da più o meno forti sentimenti di affezione reciproca praticamente non si contano. L'interazione di questa sfera con quella dell'amore eterosessuale raggiunge esiti di notevole finezza e delicatezza nel romanzo arturiano dell'epoca classica. Pensiamo a relazioni difficili come quella tra Lancillotto, Ginevra, Galeotto nella prima parte del *Lancelot propre* oppure a quella tra Tristano, Isotta e Dinadan. Cosa comporta questo fatto per rapporto al nostro tema? Prendiamo, per esempio, il *Roman de Guiron*, punto d'approdo della produzione del romanzo arturiano in prosa nella prima metà del Duecento. Le co-occorrenze di 'armi' e 'amore' non sono infrequenti, ma nella maggioranza dei casi si riferiscono al vincolo d'amore e amicizia tra cavalieri (seguite, sempre in termini quantitativi, dalle rappresentazioni di Amore armato).²⁵

Questa tendenza diventa preponderante alla fine del Medioevo, quando si verifica un cortocircuito fra biografie e trattati di ambito cavalleresco da un lato e narrativa di finzione dall'altro. Romanzi come *Ponthus et Sidoine* (fine XIV-inizio XV secolo), *Cleriadus et Meliadice* (c. 1440) o ancora *Jehan d'Avennes* (1460-1467) puntano alla fissazione e anzi propaganda di paradigmi morali e di condotta civile.²⁶ Il servizio d'amore passa così in secondo piano rispetto al rapporto di amicizia virile con il

24 René d'Anjou, *Le Cueur d'amour espris*, § 180. Al secondo dei versi citati, la tradizione presenta la *varia lectio* seguente: *amours* q. (V); e. *armes* a. (P1, P2). Nella competenza dei copisti, le due parole si richiamano non solo nella linearità del testo ma anche nella verticalità del paradigma variazionale.

25 *Roman de Guiron*. Parte prima, §1.1 e *passim*.

26 Gaucher 1994; Brown-Grant 2008.

proprio pari o con il proprio signore. Un esempio è offerto da Jean de Bueil, figura storica di rilievo per tutta la fase di conflitti interni ed esterni a cavallo fra i regni di Carlo VII e Luigi XI. Il suo *Jouvencel* (c. 1460-70) funziona come un protrettico alla carriera e più in generale alla vita militare, in cui viene celebrato l'amore-amicizia fra età diverse. Jouvencel è protagonista di una scorribanda vittoriosa delle sue truppe durante la quale viene catturato Peruche, uno dei suoi peggiori nemici. Giunto presso Crathor, Jouvencel invita Peruche a desinare con lui e attacca un discorso che esalta la solidarietà militare quale conforto e somma gioia nel mestiere delle armi:

On s'entreayme tant a la guerre. [...] Il vient une douceur au cuer de loyauté et de pitié de veoir son amy qui si vaillamment expose son corps pour faire et acomplir le commandement de Nostre Createur. Et puis on se dispose d'aler mourir ou vivre avecques luy et pour amour ne l'abandonner point. En cela vient une delectacion telle que qui ne l'a essayee, il n'est homme qui sceust dire quel bien c'est.²⁷

È un passo pluricitato, da Johan Huizinga a Yuval Noah Harari e oltre.²⁸ Anche qui si parla di armi e amore, ma la *devise* non compare. Questa regolarità si può forse spiegare ipotizzando che, almeno in linea di tendenza, la *devise* si sia specializzata nel riferimento alla relazione fra donna e uomo, l'altro rapporto rientrando di fatto nella sfera delle armi.

Tutto fa pensare che questa distinzione delle funzioni fosse chiara agli autori. Apriamo la *Prise d'Alexandrie* di Guillaume de Machaut (dopo il 1369). Il prologo, di tema mitologico, è costruito sul motivo del consiglio degli dèi, protagonisti Marte e Venere, e il legame di quest'ultima con la Cipro dei Lusignan. A Cipro, racconta il testo, vive un certo Jehan de Reins, scudiero di belle speranze: «il aime armes et amours / et dames: la sont ses clamours; / et s'est courtois et honnourables, / larges, loiaus et amiables».²⁹ Alle «armes et amours» in punta di verso segue, quasi una glossa, il riferimento esplicito alle donne. Machaut aggiunge questo terzo elemento servendosi di un'inarcatura con effetto di prolungamento inatteso, di 'staccato' sintattico e leggero sovraccarico semantico. In questo modo la forma chiusa della *devise* si apre e la coppia risulta amplificata in

27 Jean de Bueil, *Le Jouvencel*, II, § 14, p. 292.

28 Huizinga 1919 (2002), p. 81; Harari 2004, p. 140.

29 Guillaume de Machaut, *Prise d'Alexandrie*, vv. 5899-5914.

enumerazione. Forse non sarebbe neppure fuori luogo avvertire una sottolineatura, persino una punta d'ironia, nei confronti di una figura così esemplare. Poche centinaia di versi prima Machaut aveva narrato una battaglia nella quale erano rimasti uccisi Jean de Richefort e Mensau de Resigny, che tutti piangono come una coppia esemplare «car il s'amoient, / et compaignons d'armes estoient». ³⁰ Lì si tratta di fratellanza d'armi, e la *devise* non compare.

Un esempio di composizione anche letterariamente riuscita di diverse istanze è offerto dal *Guy de Warwick et Hérolt d'Ardenne*, prosificazione anonima della prima metà del Quattrocento del romanzo anglo-normanno *Gui de Warewic* (XIII secolo). Fin dal prologo il testo inscena un tipico sistema di rapporti feudali e parentali. Guy è figlio di Séquart di Wallingford, siniscalco del conte Roalt, signore di Warwick, e viene educato da un cavaliere di nome Hérolt d'Ardenne. Poco dopo l'inizio del racconto, Guy si innamora di Félice, la figlia di Roalt, e solo molto più tardi giunge a conquistarla e sposarla. Hérolt, venuto a conoscenza della cosa, ne è felicissimo: «La fut il si tres entierement resjouï qu'il ne vouldist pas avoir gaigné tous les biens du monde par aïnsi qu'il fut aultrement, et souvent lui disoit: "Certes, sire, moult devéz a Dieu grant guerdon, qui vous a acomplis jusquez cy tous voz desirs en armes et en amours"». ³¹

4. Discutere d'armi e d'amori

A mia conoscenza, la prima attestazione della coppia 'armi e amori' figura nel sirventese *Rassa tan creïs* di Bertran de Born (c. 1173, secondo Gérard Gouiran). L'autore deplora il fatto che i più ormai discorrono di pesca o caccia piuttosto che confrontarsi sulle armi e l'amore: «e li ric home cassador / m'enuieon e-l busatador / gaban de volada d'austor, / que ja mais d'armas ni d'amor / non parlara hom entre lor». Il passo viene ripreso alla lettera o quasi nella *razo*, secondo la quale il sirventese è stato scritto per biasimare coloro «que non parlon si non de volada d'austor, ni mais d'amor ni d'armas non auson parler entre lor». ³²

Nonostante i timori di Bertran, il tema della conversazione d'armi e amori è duraturo e pervasivo. Vediamo un paio di esempi, sempre di area occitana. Il trovatore Amanieu de Sescas, catalano o guascone, inizia

³⁰ Ivi, vv. 5120-5130.

³¹ *Guy de Warwick et Hérolt d'Ardenne*, § 146, p. 261.

³² Bertran de Born, *Œuvre*, I, pp. 11-35, p. 14 per la *razo*; p. 20 per il testo (vv. 40-44).

l'*Ensenhamen del escudier* (ante 1291) ricordando un'occasione felice in cui cavalieri e scudieri sono ospiti nella sua residenza: «E parlem d'alegriers / e d'armas e d'amor / e car chascus de lor / entend[er]o en amar / comensem a parlar / lo iorn de mans afars». L'elemento riflesso si accompagna a una nota memoriale, forse non priva di armoniche nostalgiche.³³ Passando al genere narrativo, la *Chanson de la croisade albigeoise* racconta – siamo nel 1216 – l'itinerario del futuro conte Raimondo VII sulla strada per Avignone in compagnia del cavaliere-trovatore Guy de Cavaillon. Guy incoraggia il suo signore a mostrarsi inflessibile con i suoi nemici e a comportarsi con generosità nei confronti di chi lo sostiene. I due discutono di armi, amori e doni: «Tant parlan de las armas et d'amors e dels dos / tro que-l vespres s'abaicha e-ls recep Avinhos». Il contesto potrebbe suggerire che l'amore in questione possa essere il vincolo feudale tra la città e il signore, ma nulla nel testo permette di escludere che i due non abbiano invece parlato di donne.³⁴

È possibile che sia stato proprio nel discorso di secondo grado a partire da esempi come questi che la coppia si sia avviata a cristallizzarsi in forma di *devise*. Tuttavia, in ambito oitanico, il grado di tecnicizzazione della *devise* appare almeno inizialmente inferiore. Nel *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris (c. 1185), con la consueta proiezione dei costumi contemporanei sul mondo antico: «A une feste [...] / li chevalier i vont, chascuns d'aus por s'amie. / La parolent d'amors et de chevalerie / et font lor volentés trestout par drüerie».³⁵ Così non si tocca neppure l'asticella della co-occorrenza. Nel *Tournoi de Chauvency* del menestrello Jacques Bretel (c. 1285), composto per la corte di Lorena, l'autore si intrattiene con l'araldo d'armi Mausparliers discutendo «d'amors et d'armes et d'onor», con amplificazione da coppia a terna.³⁶ E via così. Ancora nel 1498, in occasione dell'incoronazione di Luigi XII di Francia, Guillaume Coquillart compone un *Blason* o *Debat des dames et des armes* in cui afferma, al presente intemporale, che armi e dame sono «deux passe temps mondains / qui se debatent pour bruit faire / aujourd'huy entre les humains».³⁷ Le

33 Sansone 1977, pp. 183-227 (Amanieu de Sescas, *Ensenhamen de l'escudier que fes auquel meteis dieu d'amors*, vv. 8-13, p. 195).

34 *Chanson de la croisade albigeoise*, II, 154, vv. 28-29.

35 Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre*, vv. 7242-7245.

36 Jacques Bretel, *Le tournoi de Chauvency*, v. 2269.

37 Guillaume Coquillart, *Blason des dames et des armes*, vv. 91-93.

ipostasi delle Armi e delle Dame intervengono a turno. Terminato il dibattito, l'autore riprende la parola per sostenere che, dal momento che le due istanze risultano poco compatibili, la conciliazione spetta ai principi, nobili e prodi. E con una punta di malizia, conclude che «[...] ung prince de noble renom / doit sçavoir utrumque tempus, / l'ung et l'autre temps, sans abbus, / avoir le costé destre armé, / le senestre et tout le surplus / aux dames doit estre donné».³⁸ Stanesco, ormai addentro la prima modernità, cita un passo dalla *Vie de Bayart* (c. 1527) forse attribuibile a Jacques de Mailles, un aristocratico del Delfinato che era stato compagno d'armi dell'eroe. Si racconta di una sosta di Carlo VIII di Francia presso Lione e di un suo pasto in compagnia del duca di Savoia e dei signori di Ligny e Avesnes: «durant le disner y eut plusieurs propos tenuz, tant de chiens, d'oiseaulx, d'armes que d'amours».³⁹ Quella che appariva un'insostenibile antitesi a Bertran de Born era effettivamente percepita da altri, probabilmente la maggioranza, come la più organica forma di vita aristocratica.

5. Cantare e scrivere d'armi e d'amori

Ci interessa il tipo in cui la *devise* esprime in sintesi il contenuto di un testo o di un genere, cioè quando il ricorso ad essa non avviene più in chiave solo metadiscorsiva ma anche metaletteraria. Ciò si verifica nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart e, se le date fossero meno incerte (fine del XII secolo-primo trentennio del XIII), potrebbe essere persino la prima volta.⁴⁰ Nel prologo, di interpretazione controversa, l'autore annuncia che il suo romanzo «conte d'armes et d'amors / et chante d'ambedeus ensamble» (ancora una volta la coppia in punta di verso).⁴¹ La forma del testo è sperimentale. La narrazione in ottosillabi a rima baciata, quantitativamente prevalente, si alterna a parti in metro diverso destinate non alla lettura ma al canto. Michel Zink ha osservato come, con ogni verosimiglianza, l'annuncio del prologo non vada preso alla lettera. In questo romanzo, del resto, chi combatte lo fa per gioco o passatempo

38 Ivi, vv. 504-509, con ripresa della sentenza iniziale secondo la quale gli impegni dei giovani principi «se sont les armes et les dames» (v. 74).

39 *Vie de Bayart*, p. 20; Stanesco 1989 (2002), p. 338.

40 Sulla datazione del romanzo e le questioni metodologiche che esso pone tanto sul piano della cronologia relativa che della genealogia letteraria di tutto un gruppo di opere primo-duecentesche, Lefèvre 2015 e Martina 2020.

41 Jean Renart, *Guillaume de Dole*, vv. 24-25.

e chi ama lo fa in modo assai singolare. Jean Renart guarda al modello delle *chansons de toile*, che hanno forma epica ma contenuto amoroso? O si riferisce al fatto che a un certo punto della narrazione un giullare canta un estratto dal *Gerbert de Metz*? Oppure sta esibendo un atteggiamento sorridente e distaccato nei confronti delle due grandi tematiche cortesi?⁴² Se anche Jean Renart attestasse per primo l'impiego della *devise* in posizione liminare all'interno di un discorso metaletterario, comunque non potremmo sapere se davvero ne sia l'iniziatore o se non stia facendo il verso a modelli preesistenti.

Come che sia, abbastanza presto il dispositivo risulta diffuso e, anche in questo caso, in una varietà di realizzazioni. La *devise* diventa un ingrediente topico nei prologhi delle *chansons de geste* più tardive, che integrano il tema erotico e avventuroso al soggetto epico. Figura nella seconda lassa della *Chanson des Saisnes* di Jean Bodel (fine del XII secolo), anche qui con alto gradiente di riflessività: «Seignor, ceste chançons ne muet pas de flabiaus / mais de chevaleries, d'amours et de cembiaus ['combattimenti']». ⁴³ Anche l'autore, meno scaltrito, dell'*Anseïs de Carthage* (secondo quarto del Duecento), dopo l'immancabile polemica contro la disinvoltura dei giullari, rivendica la trattazione di una materia nobile, di «vielle anchiserie», mentre i versi, composti a suo dire con maestria, parlano «d'amours et d'armes et de cevalerie». ⁴⁴ Così anche nel *Baudouin de Sebourc* (secondo-terzo quarto del Trecento): dopo aver invitato il pubblico ad ascoltare una «histoire et chanchon» composta a modo e piacevole, il narratore anticipa che essa tratterà «[...] [d']armes et d'amours et de gent combatant / et venit de la geste au boin roy Euriant». ⁴⁵

In entrambi i passi, la coppia tendenzialmente fissa risulta amplificata in figure di tipo enumerativo tendenzialmente variabili. Così avviene anche successivamente. Nel *Roman de Guillaume d'Orange*, prosificazione di ampie porzioni del ciclo dei Narbonnesi (c. 1455), l'anonimo redattore annuncia: «[Q]ui d'armes, d'amours, de noblesse et de chevalerie vouldra ouïr beaux mos et plaisans racompter, mecte painne et face silence, ou lise qui lire vouldra, et il pourra veoir, savoir et aprendre comment Aimery

42 Zink 1979, pp. 26-29.

43 Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, vv. 25-26.

44 *Anseïs von Karthago*, vv. 4-7. Il manoscritto C legge «de honors e d'armes et de chevalerie», con una tipica alternanza *amor / onor* (Morato 2021).

45 *Badouin de Sebourc*, I, vv. 6-9.

de Beaulande conquist par sa proesce la cité de Nerbonne». ⁴⁶ Non diversamente, nel prologo in versi della redazione in prosa della *Belle Hélène de Constantinople* (XV secolo), il rituale invito al silenzio è seguito da un *trailer* scontatissimo: «ch'est d'armes et d'amours, et de fais d'oultre mer, / de paiens convertir, de mescreans tuer, / et de chasteaulx abatre, de villes conquerer, / et de sains et de saintes c'on doibt moult honnourer». ⁴⁷ François Suard cita questo avvio alla fine del suo capitolo sull'epica romanza per il *Grundriss* come caso da manuale della ricodificazione della materia di Francia nella seconda metà del XV secolo: «un récit d'exploits guerriers effectués d'abord contre les païens – prises de villes et de forteresses, combats et conversions –, se déroulant par conséquent en Terre Sainte et associant, selon la formule caractéristique des remaniements épiques, armes et amour». ⁴⁸

Anche la topica più elementare, a saperla maneggiare, può consentire realizzazioni tutt'altro che banali. Un esempio è offerto dalle prime lasse delle *Enfances Ogier* di Adenet le Roi (successivamente al 1273-1274). I giullari, dice l'autore, oltre a falsare la storia, «d'amours et d'armes et d'onnour mesurer / ne sorent pas les poins ne compasser / ne les paroles a leur droit enarmer / qui appartient a noblement diter». Il passo presenta qualche asperità, parafrasiamo secondo l'annotazione di Albert Henry: 'per quanto riguarda l'amore, le armi e l'onore, essi [*scil.* i giullari] non hanno saputo ben distribuire gli argomenti né ben collocare le parole che si addicono a un nobile dettato'. ⁴⁹ Seguono sei lasse proemiali, poi il racconto stringe sul protagonista esponendo in sintesi l'amore adultero di Ogier e Mahaut e la nascita del figlio Baudouin. Nella settima lasse il narratore avrà la narrazione propriamente detta: «Seignor, oiez estoire de renon, / d'amors et d'armes, d'onnor et de raison, / dont li ver

46 *Roman de Guillaume d'Orange*, I, v. 1.

47 Ferrari 2014, con trascrizione dell'incipit a p. 64; Ferrari 2006.

48 Suard 1988, p. 176. Altrove Suard (Suard 1994, p. 353) segnala anche il prologo della *mise en prose* di Renaut de Montauban commissionata da Jean de Créquy (ante 1462), ciambellano di Filippo il Buono – siamo ancora in contesto borgognone – che afferma che il pubblico potrà ascoltare dei fatti meravigliosi «d'armes, d'amours, de chevalerie et des grans proesses, comme des traysons et de mauvaitiez subtiles dont engins de creatures se pevent ou porroient aviser» (Baudelle-Michels et al. 2014, p. 730).

49 Adenet le Roi, *Enfances Ogier*, I, vv. 16-19 e note a pp. 335-336 per il commento dell'editore.

sont et gracieus et bon: / ce est d'Ogier [...]».⁵⁰ Adenet si appropria così della meccanica esordiale della *chanson de geste*, portandoci verso il suo racconto con due mosse distinte, la prima di natura metaletteraria e la seconda metanarrativa.

Allarghiamo il panorama ad altri generi. Nel *Tournoi de Chauvency*, menzionato più sopra, Jacques Bretel afferma: «d'amors et d'armes et de joie / est ma matiere».⁵¹ Nell'*Escanor* di Girart d'Amiens (c. 1280), tra i più tardi romanzi arturiani in versi, si afferma che «[...] li contes est bonz et biau / et plainz d'armes et de cembiau / d'amours, de joïe et deduit», che ricorda Jean Bodel.⁵² Negli stessi decenni, Adam de la Halle compone la *Chanson du Roi de Sezile* per la corte napoletana di Carlo I d'Angiò. Anche lui in avvio se la prende con le esibizioni dei canterini, nelle quali la «bonne matere est ordenee a rebours»; sbrigato il topos polemico, punta in alto: «li matere est de Dieu et d'armes et d'amours / et du plus noble prinche en proueche et en mours / qui onques endossast chevalereus atours / n'a qui onques en terre avenist graind[r]e honnours / [...] / c'est dou bon roy Charlon, le seigneur des seignours / [...] / et de chevalerie est chieux et dieus et flours».⁵³ La centralità del tema encomiastico ci avvicina alla forma-prologo di un'epica 'ufficiale', che conferisce al testo un'aria decisamente moderna.

Torniamo, per chiudere, al dominio occitano. La *vida* di Peire Vidal esibisce il talento innato dell'autore e la sua eccentricità: «fo dels plus fols homes que mais fossen [...] e aqel qe plus rics sons fetz e majors foilias dis d'armas e d'amor e de mal dir d'autrui».⁵⁴ Altra figura enumerativa nella *vida* di Dalphin d'Alvergne (dopo il 1223). Cavaliere tra i più completi e generosi, il conte fu «e-l meiller d'armas, e que plus saup d'amor e de domnei e de guerra e de totz faitz avinenz».⁵⁵ Saltando alla produzione epigonale, il trovatore catalano Pere de Rius (1362-1381) inizia una sua canzone con la triade «Armas, amors e cassa» per poi scomporla nei suoi elementi costitutivi.⁵⁶ È un omaggio di Pere al suo signore, Gaston Fébus,

50 Ivi, VII, vv. 240-243.

51 Jacques Bretel, *Tournoi de Chauvency*, vv. 6-7.

52 Girart d'Amiens, *Escanor*, vv. 15-17.

53 Adam de la Halle, *Le Roi de Sicile*, vv. 2 e 10-20.

54 Peire Vidal, *Poesie*, vol. I, pp. 3-11, a p. 9.

55 Boutière-Schutz 1964, pp. 284-285 (da cui si cita); Cresci 2023, pp. 49-50.

56 Il testo è citato e commentato da Alberni-Lannutti 2018, pp. 387-389.

all'unisono con il prologo del *Livre de la chasse*: «Je Gaston, par la grâce de Dieu surnommé Febus, comte de Foys, seigneur de Bearn, qui tout mon temps me suy delité par espécial en trois choses, l'une est en armes, l'autre est en amours et l'autre si es en chasse». ⁵⁷ Torna in mente ancora per contrasto Bertran de Born. Ma presso Gaston Fébus la caccia è un'attività distintiva e massimamente nobilitata.

6. Concetti scomposti e immagini composite

La *devise* diventa parte dell'arsenale retorico della fine del Medioevo. Il processo di tecnicizzazione si può dire concluso non tanto una volta che la *devise* si sia cristallizzata in un'unica formula – come abbiamo visto, questo in fondo non avviene – ma una volta fissato il paradigma delle realizzazioni possibili. Quando l'autore del *Lancelot en prose* oppone armi e amore, l'inconciliabilità minaccia concretamente la conformazione identitaria dell'uomo di corte o del cavaliere. Poi però non è più così. Il contrasto, l'inconciliabilità, l'antitesi, sono divenute altrettante caselle in una sorta di sistemazione tassonomica dell'ideale in cui le varianti formali, lessicali e retoriche della *devise* corrispondono volta per volta a diverse opzioni o posture estetiche, psicologiche e morali.

Un esempio da manuale è fornito dal *Livre du Voir Dit*, il capolavoro di Guillaume de Machaut (1364). Il vecchio poeta, ormai celebre, vive un amore idealizzato e probabilmente immaginario con una giovane di nascita elevata, la cui vicenda corre parallela alla scrittura del libro che ne parla. Nella decima lettera, nonostante l'età avanzata, Guillaume non esita a sostenere che «un chevaliers ne doit avoir autre mestier n'autre science que armes, dames et conscience» e giura alla sua dama di servirla con lealtà e salvaguardandone l'onore «comme Lancelos ne Tri[s]tans servirent onques leurs dames, et aourrai comme dieu terrien et come la plus precieuse et glorieuse relique que je veÿsse onques en lieu ou je fusse». ⁵⁸ Cerquiglini-Toulet osserva che qui Machaut ha dilatato la *devise* da coppia a enumerazione non aggiungendo un termine ma scomponendo 'amore' in 'donne e coscienza', cioè un ente concreto plurale più uno astratto unitario, secondo il gusto tardomedievale per l'aggregazione e disaggregazione dei concetti e delle immagini. Il *dit* è del resto per eccellenza un genere di secondo grado, le cui definizioni tanto da parte degli

⁵⁷ Riprendo la citazione da ivi, p. 388.

⁵⁸ Guillaume de Machaut, *Voir Dit*, pp. 184-189, a p. 186.

autori medievali che degli studiosi dei nostri giorni evidenziano «son rapport au mixte, à l'hétérogène, sa structure discontinue». ⁵⁹

Arretriamo di un cinquantennio e spostiamoci nello Hainaut, con il troviero Watriquet de Couvin (attivo nel 1319-1329). ⁶⁰ Nel finale del *Dit du preu chevalier*, l'ipostasi del giovane ben intenzionato incontra le virtù cavalleresche e cortesi – Renommée, Largesce, Hardement, Prouesse – che si incaricano di istruirlo. Il testo si conclude in maniera sommaria e un po' generica annunciando che il novizio avrebbe dato tal prova di sé nelle armi da farsi amare da loro, al punto «que chascuns loial le trouva, / en touz besoins et en touz fais, / d'armes et d'amours si parfaïs / qu'en lui ot petit à parfaire». ⁶¹ Nel testo più studiato di Watriquet, il *Dis des .VIII. couleurs*, gli otto colori del pavone diventano altrettanti emblemi d'amore e di guerra. I giovani devono obbedire «[...] aus com-mans / d'armes, d'amour vraie et d'amie» e frequentare «ceus qui aiment miex, sanz sejour, / amours et armes, nuit et jour, / qui vont par estranges pays / faire d'armes leur envays». Solo così potranno conquistare le dame e damigelle che sono il paragone della bellezza e che animano le grandi festività. Durante le feste e i tornei si vedono «[...] ceus qui ont envie / d'amours et d'armes essaucier, / qui feront hiaumes deslacier, / chevaliers et chevaus verser», e solo costoro sono degni di ricevere la signoria degli otto colori, cioè i segni della dignità aristocratica e regale. ⁶²

Il testo più potente di Watriquet è però il *Dis des .III. sieges*. ⁶³ È una notte di primavera, fiorisce l'albaspina e canta l'usignolo. Il poeta se ne sta beato tra le braccia della sua amica, dormendo viso contro viso. In sogno gli appare un personaggio che lo conduce in una corte con re e regine, duchi e duchesse, «chevaliers ey chevaleresses», clero e popolo. Tra la folla si elevano quattro seggi, guardati da quattro figure. La prima indossa vesti femminili e ha due teste, quattro mani, quattro braccia, due gambe e un torso che si biforca in due toraci uniti all'altezza del cuore. Il poeta la guarda, non ne prova sgomento ma ammirazione, e le si rivolge. Le due teste a loro volta gli parlano, con voce di sirena:

59 Cerquiglini-Toulet 1988, p. 86.

60 Sull'autore e l'opera, Cojan-Negulescu 1997; Huot 2000.

61 Watriquet de Couvin, *Dits*, pp. 187-197 (*Li dis du preu chevalier*), vv. 308-311.

62 Ivi, pp. 311-328 (*Li dis des .VIII. couleurs*). Sul testo, Ribémont 1988; Id. 1990; Van Coolput-Storms 2001.

63 Watriquet de Couvin, *Dits*, pp. 163-185 (*Li dis des .III. sièges*).

«Nous sommes Armes et Amours; / a nous font li bon leur clamours, / qui veulent à honneur penser». I due dimorano in un corpo solo perché «ainssi le commanda Nature». Ma questa armonia è stata spezzata dalla *norreture*, che «mainte fois nous trouble et descorde / [...] / tiex aime amer qui het combatre / ch'avient en cest monde souvent». Nonostante la disarmonia, proteggono il seggio destinato ad Artù di Bretagna, il quale «est de maniere si parfaits / qu'il est preus et amoreus fais». Al poeta che obietta che Artù è scomparso da secoli, la creatura risponde, scoprendo l'intento encomiastico del testo, che «tant que sires Charles durer / de Valois au siecle pourra, / li bons rois Artus ne morra», dal momento che entrambi sono dotati di onore e lealtà al massimo grado. Gli altri tre seggi sono destinati ad Alessandro Magno, al duca Namo e a Gerard de la Fraite. Ancora una volta, la *devise* risulta connessa in maniera organica alla materia di Bretagna in un testo non arturiano. Nella propensione alla riflessività e alla sintesi che caratterizza quest'epoca, la *devise*, assente dai testi arturiani canonici, finisce per operare quella che è forse la più riuscita canonizzazione di sempre della narrativa arturiana come narrativa d'armi e d'amori.

Nel caso di Jean Froissart, il canone letterario nuovamente impostato diventa un fatto vissuto, costitutivo di un soggetto autobiografico idealizzato. Apriamo *Melyador*, il postremo dei romanzi arturiani in versi (1380-1383 per la redazione finale). All'inizio del racconto, un araldo d'armi si presenta alla corte di Artù. Annuncia che Hermon, re di Scozia, intende dare in sposa sua figlia Hermondine. Il discorso dell'araldo consiste nell'amplificazione del solito motivo della preferenza delle nobildonne per i cavalieri valorosi, per cui anche il più spiantato tra i cavalieri erranti potrebbe almeno in linea di principio aggiudicarsi la donna e la terra «par eür et par vasselage». La sintesi, insieme etica e pragmatica, è la seguente: «Or nous remet elle au devant / le chemin et la droite adrece / d'armes, d'amour et de proëce / et de toute bacelerie / et l'estat de chevalerie».⁶⁴ Questo discorso non presenta i segni esterni della meta-discorsività, ma va ricordato che in tutta la sua opera Froissart esibisce la sua simpatia e fiducia nei confronti degli araldi d'armi, funzionari cui è demandato il compito di custodire memorie e valori, che spesso parlano e agiscono da veri portavoce dell'autore.⁶⁵ Nell'*Espinette amoureuse*, il poeta racconta della sua infanzia e del suo apprendistato cortese: fin da

⁶⁴ Froissart, *Melyador*, vv. 2991-2995.

⁶⁵ Varvaro 2011, pp. 33-40.

bambino, aveva incontrato delle nobili fanciulle cui per inclinazione naturale offriva dei semplici doni, una mela o una pera, o un anellino di vetro: «Et me sambloit, au voir enquerre, / grant proëce a leur grasce acquerre». Il fanciullo si chiede quando sarà per lui il tempo di amare: «car en pluseurs lieux on decline / que toute joie et toute honnours / viennent et d'armes et d'amours». ⁶⁶ Più in generale, in Froissart la *devise*, oltre che marca di eccellenza e di elezione, è segno d'appartenenza all'*élite* internazionale da lui tanto adorata e celebrata. In questo senso Gaston Fébus, che abbiamo già incontrato, è un vero modello. Nel terzo libro delle *Chroniques*, Froissart racconta del suo soggiorno a Orthez nell'inverno del 1388. Gaston si alza a mezzogiorno e cena a mezzanotte. Dopo la cena, Froissart gli legge il *Melyador*. La lettura – sette fogli a notte, per dieci settimane – avviene in un'atmosfera di silenzio e rispetto, di tanto in tanto il conte invita l'autore a discutere questa o quella tematica, parlandogli non in guascone ma in un bel francese. ⁶⁷ Gaston Fébus aveva allora cinquantanove anni, secondo Froissart, che aggiunge di non aver mai visto un cavaliere di così belle membra e proporzioni e modi e atti così perfetti: «les chiens sur toutes bestes il amoit, et aux champs, esté et yver, aux chaces volentiers estoit. D'armes et d'amours volentiers se desduisoit». ⁶⁸ Il comportamento del signore si irradia sulla corte nella sua intrezza: «On veoit en la sale et es chambres et en la court chevaliers et escuiers d'onneur aler et marcher; et d'armes et d'amours les oïoit on parler, toute honneur estoit là dedens trouvee». ⁶⁹

La *devise* è ormai una realtà consolidata. La sua fortuna è sanzionata dall'inclusione di 'armi e amori' in motti di carattere sentenzioso e proverbiale. Ne citiamo tre dal *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF): ⁷⁰ «d'armes et d'amours doit on dire verité» (dal romanzo di *Perceforest*, 1337-1344); «en armes et en amours, contre une joie, il y a mille douleurs» (dagli *Eschez amoureux moralisés* di Evrard de Conty, c. 1400). Il terzo si legge tra l'altro in un capolavoro, il *Testamento* di François Villon (1461-1462): «de chiens, d'oiseaulx, d'armes, d'amours, / c'est pure verté devollee, / pour une joye cent doulours», ma DMF ne documenta l'uso

66 Froissart, *Espinette amoureuse*, vv. 43-54.

67 Su quest'episodio, Bouchet 2009.

68 Froissart, *Chroniques, Livre III et Livre IV*, pp. 174-175.

69 Ivi, pp. 176-177.

70 DMF, s.v. 'amour', 'arme', 'doulour'.

nel secondo Trecento con attestazioni in Gace de la Buigne e Tommaso di Saluzzo.⁷¹ Nel *Testament* più che altrove, al tipico modo irridente e abrasivo di Villon, il tema delle armi e degli amori non viene esaltato ma degradato, dall'accostamento – qui con effetto squalificante, di abbassamento – alla caccia e implicitamente dalla sua assegnazione alla sfera del vizio e della follia umana.⁷²

7. Elegia e svaghi di corte tra Francia e Ferrara

Facciamo un passo indietro dal punto di vista cronologico, che ci permette tuttavia di muovere verso l'Ariosto, appoggiandoci a un contributo di Giuseppe Tavani che si fonda a sua volta su di una proposta di Ezio Levi poi approfondita da Aurelio Roncaglia.⁷³ Tavani, come i suoi predecessori, associa l'incipit del *Furioso* a quello di una delle ballate composte da Eustache Deschamps in morte di Machaut (1377):

Armes, amours, dames, chevalerie,
clers, musicans, faititres en françois,
tous sophistes, toute poeterie,
tous ceuls qui ont melodieuse voix,
ceuls qui chantent en orgue aucune fois
et qui ont chier le doulz art de musique.⁷⁴

Deschamps si serve ampiamente di figure enumerate nei suoi componimenti, tanto con valore euforico e galvanizzante quanto in funzione polemica o invettiva.⁷⁵ Possiamo immaginare l'evocazione di un corteo funebre, fastoso fino allo sfinimento, per cui la tonalità se non è luttuosa è comunque elegiaca e anzi nostalgica di un'epoca che la scomparsa del suo cantore ha lasciato esausta. Il verso iniziale della ballata di Eustache

71 Il DMF ne cita una variante amplificata dai *Faictz et dictz* di Jean Molinet: «De chiens, d'oiseaux, d'armes, d'amours, / de behours, de joustes et vaultes / faut il payer les malletautes / pour ung plaisir mille dolours, / après les chantz viennent les plours / et risees du bout du dent.» Ringrazio Marcello Barbato di aver discusso questi luoghi con me e di avermi segnalato quest'ultimo.

72 A proposito del passo di Villon, e più in generale della sua postura rispetto alla *devise*, Cerquiglini-Toulet 2020, pp. 323-325.

73 Levi 1938; Roncaglia 1977-1978; Tavani 1989.

74 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, I, ballata 123, vv. 1-6.

75 Sulle enumerazioni con valore di esposizione tematica o programmatica, Jeay 2006, particolarmente i capitoli dedicati a Machaut e Deschamps, pp. 273-322 e 365-432.

coincide con il ritornello di un testo musicato da Trebor (anagramma per Robert) per la corte di Giovanni I d'Aragona, trasmesso dal codice Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château 564, che conserva anche *Armes, amours / O flour des flours*, l'unica composizione attribuibile con certezza a un F. Andrieu, musicista altrimenti ignoto forse francese, il cui testo riprende quello della ballata 123 di Deschamps. La questione della trama culturale tra Ferrara e Aragona e dei rapporti di presupposizione fra i testi, affrontata a più riprese anche in tempi recenti, mi sembra richiedere un approfondimento ulteriore, che non posso affrontare in questa sede, in particolare per quanto riguarda i contatti e la circolazione dei testi.⁷⁶

Un attacco pressoché identico, si può aggiungere, figura in un'altra ballata dello stesso Deschamps, composta in occasione delle celebrazioni del calendimaggio 1389 indette da Carlo VI di Francia presso l'abbazia di Saint-Denis:

Armes, amours, deduit, joye et plaisance,
espoir, desir, souvenir, hardement,
jeunesce aussi, maniere et contenance,
humble regart trait amoureusement,
genz corps joliz, parez tresrichement:
avisez bien cette saison nouvelle⁷⁷

A giudicare dalla sua eco presso i cronisti, deve essere stato un evento memorabile.⁷⁸ Durante i primi tre giorni, i due figli cadetti di Louis d'Anjou ricevono l'investitura da parte del re. Seguono tornei, banchetti e balli cui partecipano nobili giunti da Francia, Germania, Inghilterra. Sono presenti, e hanno un ruolo centrale, le nobildonne, a partire da Valentina Visconti, duchessa di Orléans. I due giorni conclusivi sono invece dedicati alla commemorazione del condottiero Bertrand du Guesclin, morto dieci anni prima. Nella ballata 444 non c'è racconto retrospettivo ma rappresentazione diretta, che accompagna l'evento e lo mostra a dito. Tuttavia l'interferenza con l'incipit elegiaco o luttuoso della ballata in morte di

76 Oltre al classico Pagès 1936, pp. 60-61; Plumley 2001 (su Trebor); Reaney 2001 (su Andrieu). Sui rapporti con la corte di Gaston Fébus, Alberni-Lannutti 2018, p. 389; infine, su Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château 564, Plumley-Stone 2008; Ead. 2009 (con ulteriori indicazioni bibliografiche).

77 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, III, ballata 444, vv. 1-6.

78 Mühlethaler 2019.

Machaut ne attenua o comunque complica la dominante euforica, forse anche alludendo alla conclusione commemorativa delle celebrazioni.⁷⁹

8. L'incipit del *Furioso*

Saltiamo dalla tradizione galloromanza al *Furioso*. Sorvolo sui precedenti dell'inclusione della *devise* in aree liminari, paratestuali e nella stessa intitolazione di testi narrativi italiani, dai maggiori come il *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara (1509) ai minimi quali il *Libro d'arme e d'amore chiamato Leandra* di Pier Durante da Cocaldo (1508). Delcorno Branca, nel contributo che abbiamo citato in apertura, ha esaminato con ogni desiderabile dettaglio la storia e tipologia dei prologhi e proemi delle opere narrative nella nostra letteratura da Dante a Boccaccio, da Poliziano a Boiardo, passando per la tradizione canterina e il poema in ottave, tenendo conto dell'intero ventaglio di possibili modelli del proemio del *Furioso*. Per i nostri fini, è sufficiente tenere a mente che Ariosto passeggia in questo bosco e sottobosco.

Partiamo invece dalla genesi ed elaborazione dell'incipit, attraverso le tre edizioni e prima ancora l'*Obizzeide*:

Canterò l'arme, canterò gli affanni
d'amor ch'un cavallier sostenne gravi (*Obizzeide*, vv. 1-2)

A (1516)
Di donne e cavallier li antiqui amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto

C (1532)
Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto

L'iter redazionale dell'avvio del poema è stato commentato da Segre, Bigi, Mengaldo, Dorigatti, Matarrese e altri. Mi limito a richiamare i non molti elementi che ci interessano più direttamente. Solo il primo verso viene rielaborato, il resto dell'ottava rimane immutato. Ariosto conserva la coppia «Le donne, i cavalier» che, come mostrato da Cristina Zampese, ha più echi nel poema.⁸⁰ C'è con ogni verosimiglianza anche la memoria dell'esordio dell'*Inamoramento*: «Signori e cavalier», con iden-

⁷⁹ Guenée 2008; Lassabatère 2015.

⁸⁰ Zampese 2018, § 1 («Donne, cavalieri»).

tica formula ritmica, anche se le donne hanno rimpiazzato i signori e soprattutto si passa dalla tipica allocuzione canterina alla più sostenuta ed ‘epica’ esposizione dei soggetti. Nell’*Obizzeide* si incontrano invece ‘l’arme’ e gli ‘affanni d’amor’. Le armi sono assenti dall’incipit di A (= B), in cui gli amori sono ‘antiqui’ come più avanti nel canto I la ‘gran bontà dei cavallieri’ (I, 1). L’eliminazione dell’aggettivo, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, potrebbe doversi alla necessità di variare e anche al suo carattere di latinismo di stampo boiardesco. Infine, il distico in C appare simmetrico e bilanciato, fondato su tre coppie, con le armi e gli amori in punta di verso e posizione centrale, come visto all’inizio.

Il poema dell’Ariosto è caratterizzato dalla presenza sistematica di ‘proemi interni’ e anche il primo canto risente di questa strategia complessiva. Guglielmo Gorni ha avvicinato l’attacco del poema a quello del canto II: «Ingiustissimo Amor perché sì raro / corrispondenti fai nostri desiri?», contrapponendone la ripartizione interna in rispettivamente quattro e tre sottounità all’uso del ‘cominciamento’ dantesco.⁸¹ Dal punto di vista tematico, la polemica contro Amore e la descrizione dei suoi effetti nefasti torna regolarmente nei ‘proemi interni’. Per quanto riguarda il tema delle armi, risaltano ovviamente i proemi storici, con le loro cruentе istantanee degli scontri di Ravenna, Polesella, della presa di Bastia, etc. Più in generale, il gioco di specchi tra proemi tende a fissare il tema dell’amore nella forma di un’analogia collettiva fra l’autore e i personaggi e quello delle armi, cioè l’invasione di Agramante, con gli eventi contemporanei. Se l’avvio del poema espone il tema dell’amore e delle armi, il centro del poema è dominato dalla pazzia di Orlando. Poi Angelica esce dall’intreccio, mentre ancora Orlando scorrazza nudo di qua e di là. La sua pazzia, come quelle di Tristano, Lancillotto e Yvain, ha il potere di annientare il binomio armi e amori. Far impazzire d’amore l’eroe epónimo al centro del testo è un segno di adesione alla tradizione narrativa medievale e, una volta di più, alla materia di Bretagna. Al contempo, nel trattamento ariostesco del tema, è possibile riconoscere, insieme a mille altre cose, il senso di disgregazione e caduta avvertito da Deschamps e l’infiltrarsi della follia nelle attività umane, con effetti più devastanti in quelle ritenute più nobili, secondo l’implacabile diagnosi di Villon.

Del retroterra del *Furioso* ricostruito da Delcorno Branca, mi soffermo in questa sede solo su quelli che sono in genere riconosciuti come i suoi due modelli principali. Il precedente di maggior peso è senz’altro

81 Gorni 1981, pp. 180-181.

Boiardo, vediamo qualche esempio dai proemi interni: «Signori e cavalieri innamorati, / cortese damigelle e gratiose, / venitenne davanti e ascoltati / l'alte aventure e le guere amorose / che fér li antiqui cavalier pregiati» (I XIX 1, 1-5); «E io cantando torno ala memoria / dele prodeze de' tempi passati, / E contirovi [...] / de' cavalier antiqui, e le contese / che fece Orlando alor ch'Amor il prese» (II I 3, 1-3 e 7-8); «Fo gloriosa Bertagna la grande / una stagion, per l'arme et per l'amore / [...] / quando e bon cavalieri a quele bande / mostrarno in più batalie il suo valore / andando con lor dame in aventura, / e or sua fama al nostro tempo dura» (II XVIII 1, 1-2 e 5-8); «Però diversamente il mio verziero / de amore e de battaglia ho già piantato; / piace la guera alo animo più fiero, / lo amore al cuor gentile e delicato» (III v 2, 1-4).⁸² Passi non dissimili si leggono nei poemi successivi, dell'Agostini e del Cieco. Nella seconda citazione, la *devise*, anche qui in punta di verso, è associata una volta di più alla materia di Bretagna.

Il secondo precedente è Dante: «Le donne e' cavalier, li affanni e li agi, / che ne 'nvogliava amore e cortesia» (*Purg.* XIV 109-110), che Dante mette in bocca a Guido del Duca; e il testo di Dante va richiamato tanto per somiglianza che per affinità di soggetto, per la nostalgia della gloria cavalleresca e dell'etica signorile romagnola. Blasucci oppone tuttavia la costruzione di questo passo, con tre coppie o membri binari, con gli elementi polarizzati nelle loro opposizioni e disposti in tre blocchi, alla 'figura orizzontale' dell'enumerazione ariostesca che, pur essendo anch'essa trimembre, fluisce ininterrotta.⁸³ Se Boiardo non intendeva alludere a Dante nel suo incipit, Ariosto ha in mente o intercetta l'incipit di Boiardo mentre scrive il suo citando Dante. Potrebbe essere il primo esempio nel poema del procedimento a citazioni telescopiche regolarmente impiegato dall'Ariosto.

82 Boiardo, *Inamoramento de Orlando*. Ho citato solo i proemi interni a dominante metaletteraria, ma la *devise* ricorre anche nella forma del discorso su armi e amori, come avviene in I XVIII 45, 6-8, in cui, dopo la discussione teologica, Agricane un po' invita e un po' provoca Orlando a discutere una materia diversa e più intima «Piacendote dormir, dormite ad agio, / e si meco parlar hai pur diletto, / de arme o de amore a ragionar ti aspeto»; sull'episodio e i suoi modelli epici e romanzeschi, Delcorno Branca 1998, pp. 165-173 («Orlando e Agricane alla fontana»).

83 Blasucci 1962 (2004), p. 78; Roncaglia 1975, p. 235 sottolinea la diversità di postura dei due autori e la loro differente relazione con i mondi rappresentati, reale nel caso di Dante e immaginario nel caso dell'Ariosto: «Dante guarda le cose dal didentro, con impegnata partecipazione, l'Ariosto dal difuori, come spettatore».

Tiriamo le somme. Ariosto non aderisce fin dalla prima redazione alla tradizione dell'incipit contenente la *devise* o un'enumerazione che ne includa i termini. La presenza della *devise*, la sua posizione insieme centrale e però assorbita, attenuata, nell'enumerazione, non è un dato di partenza ma un risultato del processo elaborativo del *Furioso*. Ariosto, forse al di là delle sue intenzioni, si riavvicina a quella tradizione medievale, con un movimento che contribuisce a complicare l'idea tradizionale della 'classicizzazione' del poema attraverso le tre redazioni. Così siamo tornati al nostro interrogativo iniziale: perché l'incipit del *Furioso* appare così poco ariostesco? Ma è ariostesco. Lo è tuttavia in un senso diverso dall'immagine che altrove il poema costruisce del lavoro del suo autore. Spazio-uomo e spazio-donna, scenografie di corte e scenari di guerra, si alternano e incatenano secondo una figurazione mista, composita, essenzialmente di gusto tardo-gotico. Il riferimento all'«antichità» dei cavalieri, sbandierata nel primo verso di A e B, viene infine cassato, sia per giungere alla struttura bimembre chiastica finale che per le ragioni 'negative' indicate da Terracini: «il poeta si libera della pedanteria del genitivo invertito e della banalità dell'aggettivo 'antiqui'». ⁸⁴ Elimina l'aggettivo, non il concetto di antichità cavalleresca, che si estende sul proemio per via connotativa, grazie al carattere vago e nobilmente *démodé* dell'enumerazione incipitaria.

Bibliografia

- Adam de la Halle, *Le Roi de Sicile* = Adam de la Halle, *Le Roi de Sicile*, dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie générale, 1995, pp. 376-393.
- Adenet le Roi, *Enfances Ogier* = *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, tome III, *Les Enfances Ogier*, éd. Albert Henry, Brugge, De Tempel, 1956.
- Alberni-Lannutti 2018 = Anna Alberni, Maria Sofia Lannutti, 'Lay ves França'. *Les structures formelles de la musique et de la poésie dans la lyrique catalane des origines*, in *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, éd. Christelle Cazau-Kowalski et al., Paris, Garnier, 2018, pp. 371-399.
- Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre* = Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, traduction, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner (avec le texte édité par Edward C. Armstrong et al.), Paris, Librairie générale, 1994.

⁸⁴ Terracini 1970², p. 52; si veda inoltre Meneghetti 2021, pp. 197-199.

- Anseïs von Karthago* = *Anseïs von Karthago*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, Litterarischen Verein Stuttgart, 1892.
- Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré* = Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré*, éd. Jean Misrahi et Charles A. Knudson, Genève, Droz, 1965.
- Badouin de Sebourc* = *Badouin de Sebourc*, éd. Larry S. Christ, Paris, Société des Anciens Textes Français, 2002.
- Baudelle-Michels *et al.* 2014 = Sarah Baudelle-Michels, Danielle Quérue, Sandrine Hériché, *Renaut de Montauban (prose bourguignonne)*, in *Nouveau répertoire des mises en prose (XIVe-XVIe siècle)*, sous la direction de Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, Paris, Garnier, 2014, pp. 717-746.
- Bertran de Born, *Ceuvre = L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, éd. Gérard Gouiran, 2 voll., Aix-en-Provence, CUER-MA, 1985.
- Blasucci 1962 (2004) = Luigi Blasucci, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso (con una nota sull'enumerazione)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 139 (1962), pp. 169-218 [poi in Id., *Sulla struttura metrica del 'Furioso' e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2004), pp. 55-97, da cui si cita].
- Boiardo, *Innamoramento* = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. L'Innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, Rizzoli, 2016².
- Bouchet 2009 = Florence Bouchet, 'Froissart à la cour de Gaston Phébus: lire et être lu', in *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, éd. Valérie Fasseur, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 179-190.
- Boutière-Schutz 1964 = Jean Boutière, Alexander Herman Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*. Édition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le «trobar» par Jean Boutière avec la collaboration d'Irénée Marcel Cluzel, Paris, Nizet, 1964.
- Brown-Grant 2008 = Rosalind Brown-Grant, *French Romance of the Later Middle Ages: Gender, Morality, and Desire*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Buridant 1980 = Claude Buridant, *Les binômes synonymiques: esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVIIe siècle*, in *Synonymies. Bulletin du Centre d'analyse du discours*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, pp. 5-79.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cerquiglini-Toulet 1988 = Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Le Dit*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band VIII/1, *La littérature française aux XIVe et XVe siècles*, dir. Daniel Poirion, Heidelberg, Winter, 1988, pp. 86-94.
- Cerquiglini-Toulet 2020 = Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Armes et amours. Forme mémorielle et réécriture du Moyen Âge à la Renaissance*, in *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Lawrence Kritzman*, dir. Todd Reeser et David Laguardia, Paris, Garnier, 2020, pp. 313-326.

- Chanson de la croisade albigeoise* = *La chanson de la croisade albigeoise*, éd. Eugène Martin-Chabot, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1931-1961.
- Cojan-Negulescu 1997 = Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet de Couvin, sire de Verjoli. Statut du poète et évolution de la poésie française à l'aube du XIVe siècle*, Lille, Atelier reproduction des thèses, Université de Lille III (Thèse à la carte), 1997.
- Cresci 2023 = Francesca Cresci, *Dal fin d'Alvergne: edizione critica e commento*, Tesi di dottorato, Università di Siena-Université de Liège, 2023.
- DÉCT = *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* (DÉCT), in <http://zeus.atilf.fr/dect/> (giugno 2023).
- Delcorno Branca 1998 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia*, Ravenna, Longo, 1998.
- Delcorno Branca 2011 (2022) = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 38 (2011), pp. 117-146 (poi in Ead., *L'inchiesta di Orlando. Il 'Furioso' e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2022, pp. 93-135, da cui si cita).
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF), <http://zeus.atilf.fr/dmf/> (giugno 2023).
- Eustache Deschamps, *Œuvres complètes* = Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, éd. par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire (voll. 1-6), puis Gaston Raynaud (voll. 7-11), Paris, Société des anciens textes français, 1878-1903.
- Ferrari 2006 = Barbara Ferrari, *La Belle Hélène de Constantinople anonyme en prose. La tradition manuscrite*, in *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, sous la direction de Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 121-132.
- Ferrari 2014 = Barbara Ferrari, *Belle Hélène de Constantinople anonyme*, in *Nouveau répertoire des mises en prose (XIVe-XVIe siècle)*, sous la direction de Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, Paris, Garnier, 2014, pp. 61-69.
- First Continuation (EMQU)* = *The Continuations of the Old French 'Perceval' of Chrétien de Troyes. Vol. II. The First Continuation. Redaction of Mss EMQU*, ed. by William Roach and Robert H. Ivy Jr, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1950.
- Gaucher 1994 = Elisabeth Gaucher, *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Champion, 1994.
- Girart d'Amiens, *Escanor* = Girart d'Amiens, *Escanor. Roman arthurien en vers de la fin du XIIIe siècle*, éd. Richard Trachsler, 2. voll., Genève, Droz, 1994.
- Gorni 1981 = Guglielmo Gorni, *La teoria del 'cominciamento'*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 143-186.
- Guenée 2008 = Bernard Guenée, *Du Guesclin et Froissart. La fabrication de la renommée*, Paris, Tallandier, 2008.

- Guillaume Coquillart, *Blason des dames et des armes* = Guillaume Coquillart, *Blason des dames et des armes*, in *Œuvres. Suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, éd. Martin Joseph Freeman, Genève, Droz, 1975, pp. 245-271.
- Guillaume de Machaut, *Prise d'Alexandrie* = *Édition critique de la Prise d'Alexandrie de Guillaume de Machaut*, thèse présentée par Sophie Hardy, Université d'Orléans, 2011.
- Guillaume de Machaut, *Voir Dit* = Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, éd. et trad. Paul Imbs, intr. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Guy de Warwick et Hérold d'Ardenne = *'Guy de Warwick et Hérold d'Ardenne' en prose*, éd. Sophie Lecomte, Paris, Garnier, 2023.
- Harari 2004 = Yuval Noah Harari, *Renaissance Military Memoirs. War, history and identity, 1450-1600*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2004.
- Huizinga 1919 (2002) = Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, traduit du hollandais par Julia Bastin précédé d'un entretien avec Jacques le Goff, Paris, Payot, 2002.
- Huot 2000 = Sylvia Huot, *The Writer's Mirror: Watiquet de Couvin and the Development of the Author-Centred Book*, in *Across Boundaries: The Book in Culture and Commerce*, ed. by Bill Bell, Philip Bennett. and Jonquil Bevan, Winchester-Newcastle, St Paul's Bibliographies-Oak Knoll Press, 2000, pp. 29-46.
- Jacques Bretel, *Tournoi de Chauvency* = Jacques Bretel, *Le tournoi de Chauvency*, édition complète par Maurice Delbouille, Liège-Paris, H. Vaillant-Carmanne-Droz, 1932.
- Jean Bodel, *Chanson des Saisnes* = Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989.
- Jean de Bueil, *Le Jouvencel* = Jean de Bueil, *Le Jouvencel. Suivi du «Commentaire» de Guillaume Tringant*, éd. Michelle Szkilnik, Paris, Champion, 2018.
- Jean Froissart, *Chroniques, Livre III et Livre IV* = Jean Froissart, *Chroniques, Livre III (du Voyage en Béarn à la campagne de Gascogne) et Livre IV (années 1389-1400)*, éd. Peter F. Ainsworth et Alberto Varvaro, Paris, Librairie générale, 2004.
- Jean Froissart, *Espinette amoureuse* = Jean Froissart, *Espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourrier, Paris, Klincksieck, 1972.
- Jean Froissart, *Melyador* = Jean Froissart, *Melyador. Roman en vers de la fin du XIVe siècle*, préface de Michel Zink, éd. Nathalie Bragantini-Maillard, Genève, Droz, 2012.
- Jean Renart, *Guillaume de Dole* = Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, 1962.
- Jey 2006 = Madeleine Jey, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- Kopaczyk-Sauer = Joanna Kopaczyk, Hans Sauer, *Defining and Exploring Binomials*, in *Binomials in the History of English. Fixed and flexible*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 1-24.

- Lancelot en prose* = *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, éd. Alexandre Micha, 9 voll., Droz, Paris-Genève, 1978-1983.
- Lassabatère 2015 = Thierry Lassabatère, *Du Guesclin. Vie et fabrique d'un héros médiéval*, Paris, Perrin, 2015.
- Lefèvre 2015 = Sylvie Lefèvre, *L'affaire de la rose (v. 3360-3361)*, «Romania», 133 (2015), pp. 279-310.
- Levi 1938 = Ezio Levi, *Il prologo dell'«Orlando furioso»*, «Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, lettere e belle arti», 18 (1938), pp. 45-70.
- Martina 2020 = Piero Andrea Martina, *Pour la datation basse du 'Roman de la Rose' ou de 'Guillaume de Dole'*, «Romania», 138 (2020), pp. 203-208.
- Meneghetti 2021 = Maria Luisa Meneghetti, *Espace et temps des «cavallieri antiqui»*, in *La Matière épique dans l'Europe romane au Moyen Âge. Persistances et trajectoires*, éd. Anna Constantinidis et Cesare Mascitelli, Paris, Garnier, 2021, pp. 197-210.
- Mengaldo 2016 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Canto I*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, dir. Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucci e Franco Tomasi; vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2016 e 2018, vol. I, pp. 125-143.
- Morato 2021 = Nicola Morato, *Armi e amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al Roman de Guiron*, «Critica del Testo», 24/2 (2021), pp. 9-30.
- Morato 2023 = Nicola Morato, *Le fonti francesi dell'«Orlando furioso». Questione aperta*, «Giornale storico della letteratura italiana», 200 (2023) [in pubblicazione].
- Mühlethaler 2019 = Jean-Claude Mühlethaler, *Regards croisés sur une fête à la cour de Charles VI (Michel Pintoin – Thomas de Saluces – Eustache Deschamps)*, in *L'Œuvre littéraire du Moyen Âge au yeux de l'historien et du philologue*, éd. par Liudmila Evdokimova & Victoria Smirnova, Paris, Classiques Garnier, 2004, pp. 81-97 (ripubblicato più di recente in *L'écrivain face aux puissants au Moyen Âge. De la satire à l'engagement*, Paris, Champion, 2019).
- Pagès 1936 = Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIIIe à la fin du XVe. Études suivies de textes inédits ou publiés d'après les manuscrits avec 5 planches hors texte*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1936.
- Pastoureau 1982 = Michel Pastoureau, *L'Hermine et le sinople. Études d'héraldique médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.
- Pastoureau 1996 = Michel Pastoureau, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996.
- Peire Vidal, *Poesie* = Peire Vidal, *Poesie*, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Philippe Mousket, *Chronique rimée* = *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, publiée par le Baron De Reiffenberg, Bruxelles, Commission Royale d'Histoire, 1936-1938.

- Plumley 2001 = Yolanda Plumley, *Trebor*, in *Grove Music Online*, in <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28294> (giugno 2023).
- Plumley-Stone 2008 = Yolanda Plumley, Anne Stone, *Codex Chantilly Bibliothèque du Château de Chantilly*, Ms. 564, Turnhout, Brepols, 2008.
- Plumley-Stone 2009 = Yolanda Plumley, Anne Stone, *A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, Turnhout, Brepols, 2009.
- Reanay 2001 = Gilbert Reaney, *Andrieu, F.*, in *Grove Music Online*, in <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00904> (23 giugno 2023).
- René d'Anjou, *Le Cuer d'amour espris* = René d'Anjou, *Le Cuer d'amour espris*, présenté, édité et traduit par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2020.
- Ribémont 1988 = Bernard Ribémont, *Le Dit des VIII couleurs de Watricquet de Couvin*, «Senefiance», 24 (1988), pp. 345-358.
- Ribémont 1990 = Bernard Ribémont, *Jeu de signes, jeu de couleurs: le Dit des VIII couleurs de Watricquet de Couvin*, in *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, éd. Bernard Ribémont, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 67-91.
- Roman de Guillaume d'Orange* = *Le roman de Guillaume d'Orange*. Édition critique établie en collaboration par Madeleine Tyssens, Nadine Henrard et Louis Gemenne, Paris, Champion, 2000-2006.
- Roman de Guiron* = *Il ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, dir. da Lino Leonardi e Richard Trachsler, vol. IV., *Roman de Guiron*. Parte prima, a cura di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2021.
- Roman de Thèbes* = *Le Roman de Thèbes*, publié d'après tous les manuscrits, éd. Léopold Constans, Paris, Firmin Didot, 1890.
- Roncaglia 1975 = Aurelio Roncaglia, *Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale*, Convegno Internazionale Ludovico Ariosto (Roma et al., 27 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 229-250.
- Roncaglia 1977-1978 = Aurelio Roncaglia, intervento al *Colloquio internazionale Potere ed élites nella Spagna e nell'Italia spagnola nei secoli XV-XVII*, «Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea», 29-30 (1977-1978), pp. 487-497.
- Roubaud 2018 = Jacques Roubaud, *La Délivrance du Roi Richard d'après le récit d'Ambroise*, Paris, Yvon Lambert, 2018.
- Sansone 1977 = Giuseppe E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica, 1977.
- Segre 1985 = Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Soldani 1999 = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella 'Gerusalemme Liberata'*, Pisa, Pacini Fazzi, 1999.
- StanESCO 1989 (2002) = Michel StanESCO, *D'armes et d'amour*, in «Travaux de Littérature», 2 (1989), pp. 37-54 (poi in Id., *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, pp. 325-347, da cui si cita).

- Suard 1988 = François Suard, *L'Épopée*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band VIII/1, *La littérature française aux XIVe et XVe siècles*, dir. Daniel Poirion, Heidelberg, Winter, 1988, pp. 161-177.
- Suard 1994 = François Suard, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994.
- Tavani 1989 = Giuseppe Tavani, *Su una fonte poco nota per l'«incipit» del Furioso*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 1339-1344.
- Terracini 1970² = Benvenuto Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, con un'introduzione di Maria Corti, Torino, Einaudi, 1970².
- Turolla 1958 = Enzo Turolla, *Dittologia e «enjambement» nell'elaborazione dell'«Orlando furioso»*, «Lettere italiane», 10 (1958), pp. 1-20.
- Van Coolput-Storms 2001 = Colette Van Coolput-Storms, *Note sur le «Dit des VIII couleurs» de Watriquet de Couvins*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. Nadine Henrard, Paola Moreno et Martine Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 549-558.
- Varvaro 2011 = Alberto Varvaro, *La tragédie de l'histoire. La dernière œuvre de Jean Froissart*, Paris, Garnier, 2011.
- Vie de Bayart* = *La très joyeuse, plaisante et récréative histoire du gentil seigneur de Bayart, composée par le loyal serviteur*, éd. Joseph Roman, Paris, Société de l'Histoire de France, 1878.
- Watriquet de Couvin, *Dits* = *Dits de Watriquet de Couvin*, éd. August Scheler, Bruxelles, Comptoir universel d'imprimerie et de librairie, 1868.
- Zampese 2018 = Cristina Zampese, *Prefazione. Donne, cavalieri, libri*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, dir. Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 5-16.
- Zink 1979 = Michel Zink, *Roman de la Rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979.

«QUANTO IL TEMPO TOGLIE, IO INNESTO NUOVO». LA PRESENZA DI DANTE IN ARIOSTO

Elisabetta Tonello

Università eCampus

«As Time takes from you, I engraft you new».
The presence of Dante in Ariosto

Abstract (ITA)

L'articolo indica alcune possibili direzioni di ricerca all'interno del già indagatissimo tema dell'intertestualità ariostesca in rapporto a Dante. In primo luogo, sarà possibile riflettere sulle scelte operate da Ariosto nell'ottica della ricezione dantesca in atto da parte dei contemporanei e per mezzo di Ariosto stesso. In se-

condo luogo, pare importante argomentare sulla funzione del riuso di Dante nel *Furioso*. Infine, particolari considerazioni potrebbero scaturire dall'esame delle fonti materiali dantesche su cui lavorava Ariosto: i paratesti e i testimoni, infatti, condizionano la lezione e l'interpretazione del testo.

Abstract (ENG)

The article indicates some possible research directions within the already highly investigated theme of Ariosto's intertextuality in relation to Dante. First of all, it will be possible to reflect on the choices made by Ariosto with a view to the ongoing reception of Dante by his contemporaries and through Ariosto himself. Secondly, it seems

important to argue about the function of Dante's reuse in the *Furioso*. Finally, particular considerations could arise from the examination of Dante's material sources on which Ariosto worked: indeed, the paratexts and the witnesses influence the lesson and the interpretation of the text.

PAROLE CHIAVE: Dante / Ariosto / intertestualità / tradizione / funzione

KEYWORDS: Dante / Ariosto / intertextuality / tradition / function

Il compito di trattare l'intertestualità *tout court* in Ariosto e in particolare l'intertestualità dantesca – così come boiardesca o petrarchesca – nell'*Orlando furioso* suscita una certa vertigine. Lo studio delle fonti del *Furioso* ha una storia lunghissima, che risale al Cinquecento. Proprio il ricco quadro della primissima ricezione cinquecentesca dell'opera mette in luce le fonti, in prima battuta latine e greche, e poi romanze, che permettono all'Ariosto di innalzare il suo poema volgare all'altezza dei classici. Soprattutto a partire dalle *Osservazioni* (1584) del Lavezuola (ma, sebbene in misura nettamente inferiore, già in Dolce e in Fausto) autori come Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, occupando ormai di diritto un posto nel canone volgare tradizionale, vengono accostati ai classici antichi e riconosciuti, indagati, soppesati, come riferimenti stilistici e culturali del poema. Anzi, si potrebbe affermare che una larga parte delle argomentazioni all'interno delle quali viene declinata la disputa sul genere del poema epico-cavalleresco risiedano nell'influsso dei modelli: la questione lessicale, la crescita e i mutamenti redazionali, la struttura narrativa e diegetica, il problema del narratore sono misurati attraverso la lente della maggiore o minore vicinanza, rifiuto o assunzione, retrocessione o superamento dei classici latini, greci e volgari.

1. Tra questi ultimi Dante non manca mai. Ad esempio, secondo Giraldis (1554), dal punto di vista metrico la terzina rappresenta un termine insuperato («la più grave e la più grande», la definisce), anche se in definitiva finisce per accettare per i poemi eroici come forma strofica anche l'ottava, «per l'autorità degli scrittori» – dice – che l'hanno impiegata.¹ Ancora di più, il *Furioso* supererebbe i classici moderni. Come afferma Sberlati, commentando l'operazione di Lavezuola: «il poema di Ariosto prevale anche su quello divino dell'Alighieri».² E, ancora più esplicitamente, riprendendo le parole del commentatore cinquecentesco per il canto IX, ottava 17, dove appare un esplicito richiamo al noto verso «Cred'io ch'el credette ch'io credesse» (*If* XIII 25): «E certo con maggior vaghezza e leggiadria fu replicato tante volte questo verbo dall'Ariosto che non fece Dante, sì come migliorò tutte l'altre cose tolte da lui». Oppure, per la similitudine di VI 27: «Ma il nostro poeta migliorò cotal comparazione che non può Dante in niuna particella compararsi alla leggiadrissima et artificiosissima di questa stanza».

1 Mi baso su Hempfer 2004, p. 141.

2 Sberlati 2001, p. 160.

Come ceppo talor, che le medolle
rare e vôte abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezzo l'empia,
dentro risuona e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via;
così murmura e stride e si coruccia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.
(OF VI 27)³

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via
(If XIII 40-42)⁴

Al di là delle diverse posizioni critiche, la coscienza dimostrata dai contemporanei di Ariosto rispetto all'operazione di prelievo dantesco è significativa oltre che per la ricezione ariostesca anche per quella dantesca giacché rivela, una volta di più, quanto e come la *Commedia* abbia rappresentato fin da subito un punto di riferimento ineludibile. È pur vero, come è stato ribadito più volte, che il *Furioso* può essere letto a diversi livelli, dunque anche trascurando completamente l'aspetto intertestuale. Tuttavia, la scelta – da parte di un autore – di un modello da citare, incorporare, parodiare dipenderà quasi sempre dalla fiducia che questi nutre nella capacità del pubblico di ri-conoscere quel modello. E in tal senso la disposizione di Ariosto, che mette così copiosamente a frutto il materiale linguistico, stilistico e tematico della *Commedia*, credo possa e debba essere studiata come momento fondamentale di quel complesso fenomeno, di lunga durata, che è la mitopoiesi dantesca, ossia, in altre parole, la selezione, citazione e rielaborazione di passi, personaggi e vicende che hanno finito per creare un canone della *Commedia* celebre, riconosciuto, diffuso a più strati sociali, un canone giunto fino ai giorni nostri.⁵

In quale misura l'operazione di Ariosto risenta di un lavoro di cernita già in atto e quanto e come egli stesso vi abbia contribuito (e perché) mi pare siano temi ancora poco o per nulla studiati che meriterebbero invece una certa attenzione. Significativamente, dopo aver soppesato in termini statistici l'incidenza di ognuna delle tre cantiche della *Commedia* sul *Furioso*, e osservato che la presenza di *Inferno* (61,6%) supera la somma

3 Per le citazioni dell'*Orlando furioso* faccio riferimento all'edizione Segre 1976.

4 Per le citazioni della *Commedia* di Dante mi baso su Petrocchi 1966-67.

5 Un paio di lavori recenti, tra i tanti che si potrebbero citare, che vanno in questa direzione, di Dante nella posterità, potrebbero essere Coluccia 2022 e *Censimento* III. Tuttavia andrà ricordato che Ariosto guarda a Dante soprattutto come modello (linguistico) nel senso umanistico.

delle altre 2 percentuali restanti (Pg 25,4% e Pd 12,6%), Segre conclude che «la lettura ariostesca della *Commedia* è quella del gusto comune, più colpito dai vivi colori e dagli effetti passionali dell'*Inferno* che dai più sottili suggerimenti delle altre cantiche». ⁶ In effetti, non va dimenticato che Ariosto è prima lettore e solo dopo autore e se esistono, come esistono, diverse tipologie di intertestualità, più e meno coscienti, operate dallo scrittore, esiste, a monte di tutto il processo, un motore primo dell'operazione, che consiste proprio nella sensibilità, partecipazione e memoria di quell'autore nei confronti del testo che legge e in vario modo riusa. Un carotaggio condotto secondo parametri precisi ma diversificati permetterebbe di osservare alcuni dei percorsi che sostengono e incanalano la diffusione di figure, sintagmi, situazioni. Prendiamo, ad esempio, un personaggio ora celeberrimo, quasi proverbiale, come Caronte, che nella letteratura italiana compare per la prima volta in Dante (*Inferno* III).

Prima di Ariosto altri autori erano stati colpiti dal «dimonio, con gli occhi di bragia». Ecco, di seguito, una serie di occorrenze nel *Novellino* di Masuccio Salernitano, nel *Morgante* di Pulci, nello *Specchio d'Esopo* di Pandolfo Collenuccio, nelle *Rime* di Serafino Aquilano:⁷

Al gran nocchieri de Caronte, per farsi passare de là dal rivo a la città de Dite
(Masuccio Salernitano, *Novellino*, 10)

E pelerò la barba a quel Caron (Pulci, *Morgante*, II 39)

Caron ne la sua cimba canta, rassetta i remi, e la vela rannoda (Pulci, *Morgante*, XXVI 93)

In quelle acque di Carone / quando la sua barchetta passerai (Pulci, *Morgante*, XXVII 280-281)

Caronte, infernal dio (Pandolfo Collenuccio, *Specchio d'Esopo*)

Passare in su la barca di Caronte (Serafino Aquilano, *Rime*, 113, 14)

Caronte si ritrova in molteplici punti del poema di Ariosto, in contesti che rivelano una stretta dipendenza dai passi della *Commedia*.

Et a Caron dissi con alti gridi:
dopo morte non vo' lo spirito levi
di questo bosco [...]
(OF XXXVI 65, 5-7)

⁶ Segre 1966, p. 81.

⁷ Per i riscontri, mi servo del repertorio della BIZ 2010.

Corse lo spirto all'acque, onde tirollo
Caron nel legno suo col graffio adunco
(OF XLII 9, 5-6)

Esser Caron lo giudicò da lunge
che venisse a portarlo all'altra riva
(OF CCIV 36, 1-2)

Una verifica simile non è ininfluyente dal punto di vista della ricezione di Dante sia in termini generali che in riferimento specifico ad Ariosto. Più la lista è nutrita, più è dimostrato che si tratta di un personaggio che ha colpito la fantasia dei letterati. Che poi gli autori citati facciano o meno parte della biblioteca di Ariosto conta, ma fino a un certo punto. Certo, può essere esistito un rinforzo diretto sulla memoria poetica di Ariosto da parte di scrittori a lui vicini, ma potrebbe anche trattarsi del riverbero di un patrimonio comune e condiviso, di fama orale, popolare, che spinge Ariosto a prelevare tessere dalla sorgente dantesca. Paradossalmente, in una prospettiva di questo tipo, contano di più le occorrenze di autori lontani, estranei ad Ariosto, per comprendere se le tappe del processo mitopoietico della *Commedia* vadano imputate all'autore ferrarese o se egli vi abbia solo partecipato e contribuito.

Diverso il caso di un elemento topico come il fiume Cocito. Dopo Dante si ritrova solo in Boccaccio, nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia* (ma l'occorrenza chiaramente non conta), e in Giovanni Gherardi nel *Paradiso degli Alberti*, dove appare in una lista di fiumi che compendia l'intera orografia infernale dantesca. Una volta comparso nell'*Orlando furioso* («e giù sin di Cocito in su la proda / scesa» XXXIII 127, 7-8), però, il Cocito torna in una lunga serie di autori: è in Gaspara Stampa: «e varcato averei Cocito e Stige» (*Rime* 193, 4); e ancora in Giovanni della Casa: «torna a Cocito, a i lagrimosi e tristi» (*Rime* 8, 7). Significativi i continui rimandi che attraversano – possiamo dire – l'intera produzione tassiana, con occorrenze nella *Gerusalemme liberata* (Canti IV, XIV e XVIII), nel *Ghirlinzone*, nel *Re Torrismondo*, nella *Conquistata*, nelle *Rime* (664 e 1148) e nelle *Lettere*. Il Cocito è menzionato poi in Giordano Bruno, nel dialogo *Spaccio della bestia trionfante*, e in Marino, nell'*Adone*, nella *Sampogna*, nella *Galeria*, nella *Strage degli innocenti* e ancora in Tassoni, *La secchia rapita*, nell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, nelle *Satire* di Salvator Rosa, in Alfieri, Foscolo, Leopardi, D'Annunzio e altri. Sarà forse il caso di attribuire ad Ariosto il merito d'aver rilanciato questo elemento dell'immaginario sì classico, ma anche e soprattutto dantesco? Le indagini andrebbero approfondite per com-

prendere quali sono in effetti i riferimenti diretti di ognuno di questi autori e in quali consonanze di genere si verifica la ripresa testuale, ma è innegabile che i richiami al Cocito prendono un sensibile e costante abbrivio subito dopo l'uscita del *Furioso*.

Vediamo, procedendo sempre per campionature esemplificative, cosa accade se focalizziamo l'attenzione su alcuni sintagmi originali danteschi, come il celebre «fiero pasto» («la bocca sollevò dal fiero pasto» di *If* XXXIII 1). Nell'*Orlando furioso* si incontra al canto XXXIII 122, 7. Prima è presente in Cecco d'Ascoli, nell'*Acerba*: «Prendendo del suo ceffo il fiero pasto» (IV 12, 13), in Sacchetti, nel *Trecentonovelle*, in una esplicita menzione: «Come disse Dante “La bocca sollevò dal fiero pasto ecc”» (208) e in Serafino Aquilano: «Dovesse poi gustar sì fiero pasto» (*Rime* 42, 4). Numerose, anche se non numerosissime, le riprese post *Furioso*: lo si legge in Tasso, Marino, Da Ponte, Monti, Pirandello.

Ancor più eloquente la “filiazione” del verso ariostesco come «Spicciar il sangue di sì larga vena» (*OF* XII 76, 4), che è ripreso da *Pg* IX 102: «Come sangue che fuor di vena spiccia». Se prima di Dante – e quindi di Ariosto – il sangue non era mai “spicciato”, ora si legge nella Traduzione dell'*Eneide* di Annibale Caro «sì, che 'l sangue spicciando d'ogni vena» (77); nell'*Adone* di Marino: «videsì tosto un vermiglietto rivo / per la piaga spicciar di sangue vivo» (20, 289) e poi «Il sangue spiccia sovra il fratel» (Alfieri, *Polinice* V, sc. 2, 73) e continua a spicciare in Cesarotti, Monti, Leopardi, Tommaseo, Carducci, fino a D'Annunzio in cui «il papavero è come il giovanile sangue che per ispada spiccia forte».

Per converso, si può riscontrare una *iunctura* dantesca che non ha successo altrove se non in Ariosto. È il caso di *If* V 135 «Questi, che mai da me non fia diviso», che, in questa forma-calco, si riscontra solo in *OF* IV 61, 6: «in eterno da te non fia divisa».

Ad ogni modo, se guardiamo esclusivamente al valore della ripresa dantesca in Ariosto, è evidente che il tasso di citazionismo di Dante in autori coevi di Ariosto o nei suoi modelli letterari può aiutare a definire dei perimetri, a fornire alcune risposte su come lavorava l'autore del *Furioso*, sull'intertestualità intesa in senso culturale, oltre che strettamente stilistico, tematico o lessicale. In altre parole, sulla memoria di Ariosto avranno certo pesato le attenzioni di chi l'aveva preceduto, tanto da interferire con la fonte dantesca e modificarla anche, in qualche caso. Propongo un paio di casi: «Mentre sua doglia così rinovella» (*OF* XIII 32, 5) ricorda, senza dubbio «Tu vuoi ch'io rinovelli / disperato dolor» (*If* XXXIII, 4). Anche Boiardo, negli *Amorum libri*, sembra vicino a Dante

«Or par che 'l mio dolor se rinovelli» (*Amorum libri* 103, 7) e «Ed io qui rinovello il mio dolore» (*Amorum libri* 112, 12) e così pure Trissino, nella *Sofonisba* (che esce però nel 1524): «Rinovellar vecchio dolore» e Niccolò da Correggio (*Rime*, 38): «E rinovella i passati dolori».

Allo stesso modo, un'altra combinazione verbale certamente banale, e tuttavia rara, risiede nei versi: «Che meglio conterei ciascuna foglia / quando l'autunno gli albori ne spoglia» (*OF XVI* 75, 7-8). Segre, giustamente, individua in *If* III 112-4 il modello: «Come d'autunno si levano le foglie [...] fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie». Ma, ricollegandoci a quanto appena detto, pur non costituendo probabilmente una fonte, vi si dovrà forse leggere pure l'eco di «Il passato autunno gli aveva spogliati di foglie», che troviamo nel *Filocolo* (1, 32) di Boccaccio.

2. Provo ora a concentrarmi su un altro aspetto che ritengo necessiti di accurati approfondimenti se si vuole comprendere a pieno l'intertestualità ariostesca in relazione a Dante.

Partiamo dalle certezze. Non sembra possibile aggiungere nulla dal punto di vista del metodo agli studi di Segre e Cabani⁸ e forse – e solo forse – pochissimo ancora alle rassegne che a partire dalla fine dell'Ottocento – con le operazioni positiviste di Rajna e Romizi⁹ – hanno permesso di scandagliare il poema individuando le consonanze linguistiche, stilistiche, metriche non solo classiche, ma anche volgari e dunque dantesche. Poco proficuo sarebbe inoltre ricordare, in questa sede, i tanti studi che compongono il meraviglioso e composito quadro in cui si integrano e sostengono a vicenda gli aspetti metrici (citeremo solo Blasucci e Ossola),¹⁰ linguistici e stilistici (anche in questo caso, a campione, faremo i nomi di Segre, Mariani, Vazzana, D'Alfonso, Jossa),¹¹ senza dimenticare studi recenti, come, solo ad esempio, quelli di Brancati,¹² Damiani,¹³ Rivoletti¹⁴ o Johnson-Haddad o Bartoli, che affrontano questioni puntuali.¹⁵

8 Si vedano almeno Segre 1955, 1966b, 1982 (1984); Cabani 1990a, 1990b, 1992, 2008a, 2008b, 2013.

9 Rajna 1876; Romizi 1896.

10 Blasucci 1969; Ossola 1976.

11 Segre 1966a; D'Alfonso 1987; Vazzana 1987; Mariani 1981; Jossa 1996.

12 Brancati 2022a; Id. 2022b.

13 Damiani 2017.

14 Rivoletti 2023.

15 Johnson-Haddad 1992; Bartoli 2017.

Il fatto qui rilevante, invece, è che in moltissimi di questi contributi si accenna al rapporto ermeneutico e metadiscorsivo che lega il testo citato/ripreso – la *Commedia* – a quello d'arrivo, il *Furioso*; rapporto che cela in sé una domanda cruciale, vale a dire quale sia la *funzione* di Dante in Ariosto. Ebbene, se è chiaramente prioritario, per la critica stilistica, stabilire cosa venga imitato e come, credo non sia sbagliato, anzi la considero una strada da percorrere con meticolosità, ora che le banche dati interrogabili hanno reso possibile completare o quasi i riscontri, passare a un livello di analisi che consenta di intravedere la cultura, la mentalità ariostesca (e forse rinascimentale), dietro e attraverso i dispositivi che spingono Ariosto a utilizzare Dante e non un altro autore in un certo punto della narrazione e per una certa ragione, diegetica, politica, sociale, personale oltre che stilistica. Non vi è dubbio che la memoria poetica possa avere agito anche inconsapevolmente, traducendosi in trascinamenti fonetici, cortocircuiti semantici e così via, ma non possiamo certo negare che il più delle volte Ariosto abbia introdotto, attraverso Dante, sottotesti specifici capaci di accrescere o depotenziare, se correttamente intesi, il valore del narrato.

Mariani afferma che «la *Commedia* è stata in primo luogo per l'Ariosto una fonte inesauribile di principi stilistico narrativi»¹⁶ e solo a un livello secondo un serbatoio di episodi e situazioni. È senz'altro vero che Ariosto si rivolge a Dante in particolare per la ripresa di parole, sintagmi, similitudini, rime; ciò non toglie, però, che anche piccole tessere tematiche o narrative abbiano una funzione all'interno della stratigrafia di senso che l'opera crea e con la quale il lettore è chiamato a confrontarsi.

Su questa linea si sono mossi studiosi come Haywood e recentemente Tina Matarrese,¹⁷ ma mi pare che un approccio sistematico e di più ampio respiro possa ancora riservare delle novità. Per citare solo un esempio macroscopico: non sarà senza significato il fatto che i due versi relativi all'incontro affettuoso tra Virgilio e Sordello («Poscia che l'accoglienze oneste e liete / furo iterate tre e quattro volte») vengano sfruttati in una cascata di variazioni nel *Furioso*:

1. La qual, dopo accoglienza grata e onesta (IX 21, 7)
2. Poi che furo a iterar l'abbracciamento / uno o due volte tornati amendui (XI 63, 3-4)
3. Tornarono ad iterar gli abbracciamenti mille fiate (XXII 33, 1-2)
4. Da poi che due e tre volte ritornati / fraternamente ad abbracciar si fôro

¹⁶ Mariani 1981, p. 577.

¹⁷ Haywood 1997; Matarrese, in c.d.s.

(XXIII 12, 1-2)

5. I saluti e i fraterni abbracciamenti / con le grate accoglienze andaro inanti (XXIII 23, 5-6)
6. Poi che si fu da questo e da quel canto / de' complessi iterati al fin venuto (XXXI 32, 5-6)

Ariosto impiega e modula questa reminiscenza dantesca in due situazioni del tutto sovrapponibili: Olimpia, triste e sconsolata, che incontra Orlando e gli si presenta, narrando le proprie vicende (1) e Guidon Selvaggio il quale, mesto, racconta la sua storia a Rinaldo (6) alla stregua di Sordello, anima purgante, che incontra Virgilio e rivela la propria identità. Ma in altri due casi l'atto dell'abbraccio avviene tra personaggi che si conoscono e si ricongiungono, in situazioni nelle quali, comunque, si mantiene il successivo atto di confessione: mi riferisco all'incontro fra Oberto e Orlando (2) e a quello di Bradamante e Astolfo, che poi aprirà «alla donna il suo pensiero» (4). Isolata la casistica degli episodi di Rugiero e Bradamante che si ritrovano dopo essere stati nel castello di Atlante (3) e l'incontro fortuito di Bradamante con il fratello Alardo (5).

Si tratta senza dubbio di un gesto spontaneo, ma anche di un atto proprio di un codice cortese che rivela nobili sentimenti e che dunque rappresenta un segno distintivo per i personaggi che Ariosto vuole connotare in modo positivo. L'accoglienza cordiale e tenera, ma deferente, anche nei confronti di qualcuno che si incontra per la prima volta (e di cui il valore è palese, proprio in virtù della cortesia che quest'atto dimostra), costituisce per Ariosto un ambito ideale, una tensione inesaudibile nel mondo terreno e proiettata nell'universo fantastico creato dal poeta. È possibile che il senso del gesto in Dante abbia colpito l'Ariosto anche nella sostanza oltre che nella forma espressiva e che le situazioni in cui ha scelto di impiegarlo veicolino un comune messaggio, che a sua volta il lettore può riconoscere esplicitamente o di cui può percepire, in modo più o meno distinto, i rimandi, le significazioni. E allora è di sicura rilevanza, a mio parere, che in casi siffatti le ottave immediatamente precedenti e successive risultino intessute di altre riprese dantesche, la cui relazione, se svelata, potrebbe ulteriormente illuminare tali passaggi.¹⁸

18 A titolo di esempio, in riferimento a (1), si veda il dantesco «io credea e credo, e creder credo il vero» all'ottava XXIII 7. Per (2) appena un paio di ottave sopra (XI 61, 1) «molle e brutto» risente di *If* VIII 35. Accanto a (3) si legge il sintagma «aer fosco» (XXII 30, 7) memore di *If* XXIII 78 e *If* XXVIII 104. Per (6), si vedano i riferimenti a XXXI 34, 1-2

3. Un'ultima notazione, per certi versi legata alla precedente, riguarda la lezione della *Commedia* che ha letto Ariosto. Ricordo che, a partire dal 1481, la *Commedia* a stampa è circolata unicamente col commento del Landino e ha conosciuto 7 ristampe tra Firenze, Venezia e Brescia nei 18 anni successivi. A partire dal 1502, quando si impose l'egemonia del Bembo, il testo dantesco resta privo dell'apparato esegetico – tranne nei casi in cui è riproposto ancora con il commento landiniano, e questo almeno fino al 1544, anno in cui compare il commento di Vellutello (che comunque non riuscirà a soppiantare il suo predecessore).

Risparmio al lettore le questioni stemmatiche che queste copie sollevano e mi limito a sottolineare come l'edizione del Landino (che mi pare ragionevole figurarsi tra le mani di Ariosto) si fondi sul testo del grammatico pisano Francesco da Buti e su un testo di tradizione boccacciana. Si tratta di un'area genealogica già piuttosto corrotta, con errori gravi e patenti: per segnalarne uno su tutti, in *If* XI 90 «la divina *giustizia* li martelli» in luogo di «la divina *vendetta* li martelli» (che probabilmente si genera per ripetizione: *divina giustizia* è formula che ricorre altrove nella *Commedia*). Quando i versi corrotti si trovano anche in Ariosto, la prospettiva sull'allusione, il rovesciamento o la parodia (usando le categorie di Cabani) può, anzi deve, mutare sensibilmente. Un caso interessante è *If* VI 18: «Graffia li spirti ed *iscoia* ed *isquatra*». Nel Landino si legge però a testo «graffia li s. *ingoia* e *squarta*»; nel commento: «graffia *ingoia* et *disquatra*». In Ariosto «ch'altri il crudel ne scanna, altri ne *scuoia*, / altri ne *squarta*, e vivo alcun ne *'ngoia*». Sembra esservi, in altre parole, il concorso di un secondo esemplare della *Commedia* o di una *Commedia* con doppie lezioni (potrebbe essere uno dei manoscritti del fondo estense, accompagnato dal commento di Pietro Alighieri?). Ciò dovrebbe bastare a insinuare negli studiosi il dubbio del ricorso a plurimi esemplari ma, guardando alla questione in termini propositivi e di opportunità, ciò può suggerire anche un'altra pista di ricerca, potenzialmente assai proficua se condotta con metodo e sistematicità, dal momento che la lista delle riprese dantesche può essere agevolmente collazionata con il testo della *Commedia* nella stampa del Landino, nel Bembo e con i codici estensi e, più in generale, confrontato con un patrimonio manoscritto e a stampa sempre più ordinato e disponibile.

Concludo ricollegando il filo del discorso alla domanda muta posta in precedenza, relativa alla funzione di Dante in Ariosto. A tale riguardo,

«Non, per andar, di ragionar lasciando, / non di seguir, per ragionar, lor via» a *If* IV 64 e Pg XXIV 1-2.

vorrei brevemente spendere poche parole per accennare a un problema ancora poco scandagliato e cioè in che modo e misura l'interpretazione di un testo sia influenzata, persino indirizzata dalla presenza di un apparato esegetico nel medesimo supporto. Lo “strabismo operante”, di cui parla Procaccioli per le interferenze fra testo, lemmi, e commento, agisce in realtà anche sulla sostanza stessa di quel testo per il quale informazioni, spiegazioni, attenzioni sono condizionate e limitate dal materiale esegetico intorno e a fianco. Mi pare insomma non indifferente che Ariosto possa aver conosciuto un Dante landinizzato, segnato dunque da una profonda stimate culturale, con specifiche curiosità e determinate conoscenze. Ritengo quindi che l'intertestualità dantesca, sia stilistica che funzionale, vada soppesata e messa in relazione anche con quanto Ariosto potrebbe nei fatti aver direttamente o indirettamente assorbito dal *medium* cui ha avuto (materialmente) accesso.

In conclusione, l'analisi del rapporto Ariosto-Dante è lontana – per fortuna, direi – dal poter essere considerata esaurita. I grandi autori continuano a sollecitarci con la ricchezza del tessuto testuale dei loro capolavori; a queste sollecitazioni, riguardo al *Furioso*, ho provato a dare qualche accenno di risposta, sperando che le mie riflessioni, per quanto embrionali, possano aver indicato ulteriori percorsi di studio e di approfondimento, perché, per parafrasare Shakespeare, occorre innestare sempre materia nuova sulla bellezza di ciò che abbiamo ereditato, trasformando il tempo da generatore di oblio in risorsa.

Bibliografia

- Bartoli 2017 = Lorenzo Bartoli, «Solo e senza altrui rispetto» (*‘Orlando furioso’* XXIII, 122, 2). *Nota sulla follia di Orlando*, «Quaderns d'Italià», 22 (2017), pp. 75-82.
- BIZ 2010 = Biblioteca Italiana Zanichelli DVD-ROM per Windows per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana. Testi a cura di Pasquale Stoppelli, 2010.
- Blasucci 1969 = Luigi Blasucci, *La ‘Commedia’ come fonte linguistica e stilistica dell’‘Orlando furioso’*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969.
- Brancati 2022a = Francesco Brancati, «Cose orribili e stupende»: la *‘Commedia’* dantesca nel *‘Furioso’* tra memoria poetica e rifunzionalizzazione ideologico-narrativa, in *L’‘Orlando furioso’* oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, pp. 133-150.

- Brancati 2022b = Francesco Brancati, *L'istoria convertita. La funzione della 'Commedia' nel 'Furioso'*, «Letteratura Cavalleresca Italiana», 4 (2022), pp. 81-101.
- Cabani 1990a = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nel 'Furioso'*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- Cabani 1990b = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 1992 = Maria Cristina Cabani, *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel 'Furioso'*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, a cura di Emanuella Scarano e Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 81-112.
- Cabani 2008a = Maria Cristina Cabani, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 11 (2008), pp. 9-26.
- Cabani 2008b = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di Lina Bolzoni, Maria Cristina Cabani e Alberto Casadei, «Italianistica», 37 (2008), pp. 13-42.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel 'Furioso'*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 7 (2013), pp. 13-25.
- Censimento III = *Censimento dei Commenti danteschi*, 3 voll., Roma, Salerno Ed., 2012. III. *Le «Lecturae Dantis» e le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di Ciro Perna e Teresa Nocita.
- Coluccia 2022 = Rosario Coluccia, *Dante oltre Dante: percorsi e proiezioni nella tradizione della 'Commedia' fino all'età umanistica*, «Studi di filologia italiana», 80 (2022), pp. 29-63.
- D'Alfonso 1987 = Rossella D'Alfonso, *Ricezione dantesca nell'«Orlando furioso»*, «Schifanoia», 4 (1987), pp. 53-71.
- Damiani 2017 = Martina Damiani, *Il viaggio ultramondano dantesco nella produzione cavalleresca di Ariosto e Aretino*, in *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento. Atti del XXVII Convegno internazionale*, Chianciano Terme-Pienza, 16-18 luglio 2015, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2017, pp. 387-396.
- Haywood 1997 = Eric G. Haywood, *Messer Ludovico Ariosto, nobile ferrarese, lettore della 'Commedia' di Dante Alighieri, poeta fiorentino: culture e poteri a confronto*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1997, pp. 101-112.
- Hempfer 2004 = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it. a cura di Hans Honnacker (I ed. 1987), Modena, Panini, 2004.
- Johnson-Haddad 1992 = Miranda Johnson-Haddad, *Gelosia: Ariosto reads Dante*, «Stanford Italian Review», 11 (1992), pp. 187-201.

- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- Mariani 1981 = Anna-Julia Mariani, *Rassegna della presenza della 'Commedia' nella poesia cavalleresca dell'Ariosto*, «Critica letteraria», 9 (1981), pp. 569-600.
- Matarrese, in c.d.s. = Tina Matarrese, *Le donne e ' cavalier, li affanni e li agi* (*Purgatorio XIV*, 109). Ariosto e Dante, in c.d.s.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel 'Furioso'*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94.
- Petrocchi 1966-67 = Dante Alighieri, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966, 4 voll.
- Rajna 1876 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.
- Rivoletti 2023 = Christian Rivoletti, *Ariosto e Dante. Sulla funzione modellizzante di alcuni aspetti narrativi e realistici della 'Commedia'*, «AOQU» (*Achilles Orlando Quixote Ulysses*). *Rivista Di Epica*, 4/1 (2023), pp. 103-136.
- Romizi 1896 = Angelo Romizi, *Le fonti latine dell'Orlando furioso*, Torino, Paravia, 1896.
- Sberlati 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Segre 1955 = Cesare Segre, *La biblioteca dell'Ariosto*, «La Scuola» (Bellinzona), 1955, pp. 29-31.
- Segre 1966a = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- Segre 1966b = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'*, in Segre 1966a, pp. 51-83.
- Segre 1976 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Segre 1982 (1984) = Cesare Segre, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28 (poi in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984).
- Vazzana 1987 = Steno Vazzana, *Postille sulla presenza di Dante in Ariosto*, «L'Alighieri», 1 (1987), pp. 22-44.

LA VOCE DI DANTE IN ARIOSTO: QUALCHE NOTA TESTUALE E QUANTITATIVA *

Marco Greggio e Fabio Romanini

Università di Trieste, Università di Ferrara

Dante's voice in Ariosto's *Orlando furioso*:
textual and quantitative remarks

Abstract (ITA)

Il saggio si sofferma sui principali lavori critici pubblicati dagli anni Sessanta del Novecento fino a oggi riguardo alle connessioni intertestuali tra le opere di Ariosto (e in particolare il *Furioso*) e la Commedia dantesca. L'attenzione dei critici si è dapprima soffermata sul riuso del lessico dantesco da parte di Ariosto (hapax, rime e serie di rime, fino a emistichi o a versi quasi interi in sequenza, perlopiù ricontestualizzati o sapientemente modificati). Maria Cristina Cabani ha definito *paradico* questo adattamento, giustificandolo con la necessità, da parte di Ariosto, di scegliere un registro narrativo distinto da quello di Dante. Per approfondire l'indagine sul rapporto intertestuale tra *Furioso* e *Commedia* è neces-

sario cercare nuovi metodi: questo lavoro getta le basi per una ricognizione sulle microstrutture del testo, basata sui principi della linguistica testuale. Viene fornito un elenco dei versi iniziati per *e* e *ma* nel campione del I canto del *Furioso*: la struttura è infatti largamente usata da Dante (e da Ariosto) per scopi narrativi e prosodici. Segue un'analisi automatica tra il *Furioso*, la *Liberata* e due testi secenteschi, *Il mondo nuovo* di Stigliani e *Il conquisto di Granata* di Graziani. Tali statistiche mostrano che, contrariamente all'opinione comune, i narratori in versi del Seicento non sono meri imitatori di Tasso, ma tematicamente ritornano spesso alle parole chiave di Ariosto. E in filigrana compare anche Dante.

Abstract (ENG)

This paper provides a survey of the main critical works published from the 1960s to the present day,

focusing on the intertextual connections between Ludovico Ariosto's works (primarily *Orlando*

* Nell'ambito di un progetto condiviso, i §§ 1-3 sono di responsabilità di Fabio Romanini e il § 4 di Marco Greggio; il § 5 è frutto della comune riflessione sul tema. Ringraziamo Valentina Gritti per i suggerimenti offertici e per l'attenta lettura di queste pagine.

PAROLE CHIAVE: Ludovico Ariosto / Dante Alighieri / *Orlando furioso* /
linguistica del testo / analisi del testo

KEYWORDS: Ludovico Ariosto / Dante Alighieri / *Orlando furioso* /
text linguistics / automatic text analysis

furioso) and Dante's *Commedia*. The critics' attention has gradually shifted from lexical evidence, mainly including Dante's hapaxes and rhymes or series of rhymes, to hemistiches or full verses and sequences of verses that are reviewed and reassembled in new contexts. This kind of adaptation was defined as *parodic* by Maria Cristina Cabani, who justifies this definition by discussing Ariosto's attempt to obtain a distinct narrative register from Dante's. Since a new investigation of Ariosto's relationship with Dante's text calls for new methods, this paper proposes a survey based on microstructures according to the approach of text linguistics. A preliminary analysis of the first canto of *Orlando furioso* provides significant data on the use of the conjunctions *e* and *ma*

at the beginning of verses. This structure is widely used by both Dante and Ariosto for narrative and prosodic purposes. Secondly, an automatic analysis is illustrated of Ariosto's poem compared to similar texts of the late 16th and 17th century: Tasso's *Gerusalemme liberata*, Stigliani's *Il Mondo nuovo* and Graziani's *Il Conquisto di Granata*. Lexical statistics show that the authors of narrative poems in the 17th century did not merely imitate Tasso, but borrowed a number of lexical items from Ariosto. Intertextual data also points to the influence of Dante; consequently, prospective research will focus on lexical similarities between Dante and Ariosto, deriving from both direct influence or the mediation of other authors, mainly from the late 15th century.

1. Una quindicina di anni fa mi fu affidato dalla Direzione della rivista «Stilistica e metrica italiana» il compito di redigere una breve segnalazione di un saggio comparso nei «Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere» e intitolato *La segmentazione del ricordo verbale. I. Ariosto in Dante; e altro*, a firma di Gian Luca Pierotti. Il titolo così provocatorio, la presenza dell'ordinale "primo" e il contenuto stesso dell'articolo mi lasciarono tanto perplesso da indurmi a scrivere una recensione negativa. Pierotti aveva condotto una ricognizione a campione (luoghi misti, casuali e meditati) sul *Furioso*, verificando per alcune parole rare della *Commedia* utilizzate anche da Ariosto la compresenza di termini contestuali. Ne risultava la frequente ripetizione di molte parole (peraltro di frequenza alta, perciò comuni e non legate solo a quel particolare contesto) nei dintorni del «Knotenpunkt» scelto, con possibilità di calchi e trasposizioni, in particolare di parole-rima e di parole in posizione iniziale di verso. I rilievi dell'autore erano organizzati per metafore caleidoscopiche e carsiche, numerose ed eterogenee pennellate di *auctoritates* e riferimenti alle scienze fisiche e matematiche: così si succedevano sulle pagine il fisico Gell-Mann, gli psicologi Ebbinghaus e Bartlett, e poi

Freud, Jung, Tommaso, Bacone, Vico, Hume, Dilthey, fino a Borges. La ricorrenza della parola chiave perfino a un centinaio di versi di distanza nel testo era spiegata come «pressione mnestica». Scrivevo allora:

Si rende insomma labile il confine tra l'esplicita citazione dell'illustre antecedente e la casuale iterazione di un termine comune (ciò che sfugge a ogni verifica, anche a quelle di postulata scientificità). Poi si può parlare di automnesi ed eteromnesi, di sciami, struttura dendroide, testo memorante e traccia mnestica e formare una setta di adepti, ma il culto richiede, è ovvio, un *auto da fè*.¹

Oggi non credo che ripeterei questo sforzo, perché inizio a credere che Pierotti stesse in realtà prendendo per il naso la critica letteraria: lo strutturalismo ma anche, più estesamente, l'impostazione psicoanalitica. Non seguirò comunque questo modello di analisi "a ritroso", preferendo ripercorrere una linea di approfondimento anche testuale, da Dante *verso* Ariosto, che a mio avviso ha ripercussioni stilistiche. Ricorderei, con le parole di Luigi Blasucci, che «l'immagine dantesca può assumere talvolta nel *Furioso* il valore di un vero e proprio topos stilistico-narrativo»;² e ancora, Blasucci parla della *Commedia* come di una «miniera di istituzioni stilistico-narrative», anche se «l'usufruito ariostesco di Dante risulta largamente più testuale che contestuale».³ Giocoforza; ma poi sono i dati a dimostrarlo. Blasucci prosegue la sua disamina della *Commedia* come fonte, lavorando per situazioni: la selva, la battaglia, i personaggi venerandi. Più sottile è invece l'uso allusivo della *Commedia* compiuto da Ariosto per scopi ironici – mai parodici, secondo Blasucci: ma Cabani ha valutato le attinenze in modo diverso –, come per es. in «e cada come corpo morto cade» (II 55, 7) riferito al potere ipnotico dello scudo magico di Atlante o all'«antiqua fiamma» di Ricciardetto per Fiordispina (XXV 49, 8). Mi pare inoltre interessante prendere nota che nell'ed. del 1532 i richiami danteschi aumentano di numero, nonostante il presunto «ritorno all'ordine petrarchesco» che, si dice, fosse sollecitato in Ariosto dal magistero di Pietro Bembo. Questa risultanza – è la parte a mio avviso più avvincente del testo di Blasucci – suggerisce che Ariosto stia apertamente sfidando il suo modello, e che

1 Romanini 2005, p. 384.

2 Blasucci 1969 (2014), p. 65.

3 Ivi, pp. 67-68.

incentivi il suo pubblico a cogliere, rispetto a Dante, similitudini e superamenti di stile.⁴ Da qui la fitta rete di riprese lessicali, anche in ditto-logia, integrazione nel verso di parole-rima, rime, strutture accentuative, in un complesso «trattamento assimilativo».⁵ Nella rielaborazione progressiva del suo poema, perciò, Ariosto accresce la presenza di Dante, e non ne discende ma piuttosto vi ritorna.⁶

Pochi anni prima, Cesare Segre aveva riunito un numero rilevante di ascendenze dantesche nel *Furioso*, precisando in apertura di saggio che «l'Ariosto non cita mai Dante [...]. Sono frequenti in cambio (e costituiscono una gigantesca antonomasia) le allusioni ai tre regni d'oltretomba e ai loro frequentatori, fatte secondo gli schemi creati da Dante nella *Commedia*».⁷ Più che ai prelievi puntuali, perciò, Segre invitava a cogliere nelle opere di Ariosto una riproduzione mimetica dei contesti narrativi del poema dantesco, senza arrivare quasi mai a una completa ripresa di un episodio narrativo. Parola chiave della sua argomentazione è “familiarità”, che può essere declinata in diversi modi. Sono ben note le tavole dedicate alle singole parole riproposte, a sintagmi più ampi, fino a rielaborazioni di lunghezza esuberante rispetto al verso singolo. Altri dati si riferiscono alle combinazioni rimiche, a parafrasi, a dittologie ed emistichi memorabili. L'argomentazione tocca però la sua acme nelle tavole che raccolgono processi narrativi complessi, come la formulazione delle profezie, l'evocazione del divino (e dell'elemento mitologico), le allegorie, l'invettiva, lo schema narrativo dell'incontro e del dialogo, fino alla descrizione geografica. Segre poi affianca Dante e Ariosto nella costruzione di comparazioni e infine offre una statistica relativa al “peso” delle singole cantiche nel *Furioso*, nelle *Satire* e nei *Cinque canti*.⁸

Invece, il saggio di Ossola del 1976 dedicato ai dantismi metrici del *Furioso* denomina “citazione” l'effetto di ripresa di Ariosto da Dante, usando una terminologia che richiama l'eco (“ridondanza del messaggio letterario”) per garantire la memorabilità del testo. Da questa

4 Ivi, p. 75.

5 Ivi, p. 85.

6 Ivi, p. 93.

7 Segre 1966, pp. 51-52.

8 Ivi, pp. 80-82. In base ai materiali raccolti, Segre conteggia 211 riferimenti all'*Inferno* (61,6% del totale), 87 al *Purgatorio* (25,4%) e 44 al *Paradiso* (12,6%). I canti più citati sono il I e il XXXIII della prima cantica con 15 riferimenti; seguono il V con 14 e il III con 13.

premessa di interesse si sviluppa l'analisi di incipit e rime, anche per parole che altri autori coevi o di poco precedenti abbiano ripreso: nessuno però ha saputo dimostrarsi abile quanto Ariosto a evitare l'effetto di centonatura di parole-rima e di emistichi. Nel *Furioso* le riprese più lunghe si concentrano all'inizio e alla fine dell'ottava, unità narrativa e testuale del poema. Per le parole-rima, invece, non sempre viene riutilizzata l'intera batteria di dantismi: può essere funzionale al tono espressivo la sostituzione di un arcaismo dantesco con una parola di registro colloquiale o anche plebeo, che consente di alludere con ironia al modello.⁹ In qualche caso uno dei tasselli viene sostituito con materiale petrarchesco, complicando l'allusione all'antico.¹⁰

Entro un quadro di indagine più ampio, in uno studio del 1998, Stefano Jossa ha avvertito che l'intertestualità non deve essere presa come un comodo sistema per tracciare discendenze verticali tra autori (modalità di analisi impiegata talora in modo superficiale nell'ambito della critica strutturalistica dello scorcio del XX secolo), e indicava un paio di riprese testuali che coinvolgevano Virgilio verso Dante e infine Ariosto.¹¹ L'invito era a verificare i modelli e il riferimento al primo destinatario del poema, il lettore contemporaneo, privilegiando le categorie di "riscrittura" e di "recupero", anche distinguendo per "genere" (o per grandi temi; ma questa parte dell'argomentazione mi sembra meno salda alla luce delle più recenti acquisizioni della linguistica testuale).

La recente rassegna linguistica di Tina Matarrese sul riuso della *Commedia* nel *Furioso* si serve di una nuova coscienza di indagine, che trovo assai produttiva: accanto alle citazioni allusive, infatti, sono elencati numerosi lessemi che hanno scarso valore connotativo, e che più piattamente "sanno di Dante" senza che nel lettore subentri la figurazione di un episodio della *Commedia*.¹² È molto fine l'osservazione di Matarrese, nel cui saggio la presenza di queste forme è posta in linea con la gene-

9 Ossola 1976, pp. 79-80. «Si tratta insomma di riconoscere alla parodia ariostesca una funzione decisamente rigenerativa» (ivi).

10 Ivi, p. 85 ss.

11 Jossa 1998, pp. 130-131. Segre 1982 aveva avvertito la polisemia del termine *intertestualità* e chiarito, sul fondamento degli studi di Bachtin, che ogni sistema linguistico si fonda sulla *pluridiscorsività* creata dalle diverse intenzioni degli emittenti. Le prime pagine del suo saggio possono fungere da monito contro gli equivoci nell'impostazione dell'analisi letteraria.

12 Matarrese 2016, p. 234: «apporti di materiale testuale per così dire denotativo».

rale riduzione delle situazioni realistiche e comiche nell'edizione del '32. Ariosto accentua piuttosto gli aspetti ironici e parodici, riallineando il "genere" narrativo su un gusto più raffinato e composto che veniva riconosciuto alla tradizione trecentesca: è un gesto che rivela il desiderio di «appartenenza a una nazionalità letteraria».¹³

Anche Maria Cristina Cabani si sofferma sulla opportunità di distinguere tra riprese tematiche della *Commedia* e affinità stilistiche, non di rado senza rapporto di contenuto con il poema dantesco.¹⁴ La correlazione dei due piani di analisi porta così a concludere che qualsiasi riuso possa essere interpretato come parodia della fonte: non una messa in ridicolo, ma una trasformazione e un adeguamento alla nuova narrazione. Cabani insiste a rimarcare la neutralità semantica del termine *parodia* (vale più il processo del suo effetto, insomma), da leggersi entro il trattamento di ibridazione che Ariosto riserva alle sue "fonti" e fa attenzione a non attribuire ad Ariosto un atteggiamento di distacco rispetto alle *auctoritates* che sarà più tipico di una successiva stagione letteraria. Rispetto alla lettura di Blasucci si nota una correzione di valutazione, frutto delle riflessioni critiche più aggiornate sulla terminologia retorica.

Nel 2022 Francesco Brancati ha ampliato il repertorio con qualche ulteriore luogo di contatto tra Dante e Ariosto, suggerendo però la necessità di una rilettura ideologico-morale a confronto per cogliere meglio l'intenzionalità delle riprese ariostesche.¹⁵ In un altro saggio dello stesso anno Brancati riprende un commento di Fortini al saggio di Blasucci nel quale si avvertiva la necessità di cogliere il significato dei rimandi danteschi entro l'orizzonte d'attesa dei lettori («indagine disperata», avvertiva Fortini stesso, per via della scivolosità dell'assunto).¹⁶ Per Brancati, comunque, limitarsi a valutazioni linguistico-stilistiche non consente di apprezzare pienamente i problemi insiti nell'allusività ironica della forma, nelle riprese dei luoghi danteschi in episodi diversi del *Furioso* e infine – aspetto considerato anche più rilevante – nella

13 Così Brusagli 2003, p. 51, cit. da Matarrese 2016 nella conclusione della sua riflessione su questo aspetto (p. 234).

14 Cabani 2016, p. 158.

15 Brancati 2022a.

16 Id. 2022b, p. 84. Il commento è contenuto in una lettera inedita di Fortini a Blasucci datata 17 settembre 1974 e conservata presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

neutralizzazione dell'afflato morale della *Commedia* entro una visione del mondo laica.¹⁷

2. Ho indugiato sugli studi fondamentali che nell'ultimo cinquantennio hanno illustrato il debito contratto dal *Furioso* con la *Commedia*, forse trascurandone alcuni, allo scopo di sottolineare la mole dei dati disponibili per uno studio dell'intertestualità tra le due opere, e la diversità delle valutazioni che con il tempo sono state ricorrette e precisate all'interno del campo di indagine. Con il proposito di cercare una nuova linea di approfondimento, applicando strumenti euristici aggiornati, lo studioso deve oggi porsi l'obiettivo di fornire nuovi dati al dibattito. Parto da una acuta suggestione di Cabani: nella conclusione, e rilancio critico, del suo saggio dedicato all'intertestualità, la studiosa ripropone la domanda chiave delle analisi linguistiche e filologiche sul *Furioso*: come lavorava Ariosto? Teneva sul tavolo i classici, usava repertori e rimari, faceva quasi tutto con la sua memoria? Proposta: «Alla ricerca di una lingua, Ariosto si appoggiava al già detto come alla migliore forma di espressione confezionata, a un vocabolario organizzato in parole, ma anche in costrutti assai più complessi».¹⁸ Tale affermazione, che pure può poggiare sulle basi degli studi classici relativi all'argomento, apre la via alla ricerca di microstrutture del *Furioso* che Ariosto abbia ripreso dalla (persistente) memoria letteraria.

I più recenti studi di linguistica testuale (penso ai lavori di Elisa De Roberto, Massimo Palermo, Raymund Wilhelm) applicano a testi letterari e non letterari il modello della tradizione discorsiva (*Diskurstadtion*) di Koch e Österreicher, opportunamente adattato, dal quale è possibile ottenere spunti di investigazione variamente promettenti. Per esempio, la lettura dei testi medievali attraverso questo filtro di analisi consente di spiegare l'attestazione tardiva di fenomeni linguistici particolarmente marcati in diatopia all'interno di testi copiati, giustificandoli non solo e banalmente come rispetto del modello, ma anche come persistenza di una tradizione discorsiva, cioè di un modo di raccontare, di una "voce" che garbatamente indulge in parole arcaiche (anche per fonomorfologia) – ed è questo anche il fondamento della nostra lingua letteraria premanzoniana. Le formule sono marca di "genere" letterario, ma poi travalicano il tipo testuale e caratterizzano un intero periodo

¹⁷ Per questo ultimo aspetto si veda ivi, p. 87 ss.

¹⁸ Cabani 2016, p. 173.

storico-culturale testimoniando un cambiamento di gusto: si pensi al trapasso dalle agiografie all'epica nelle varietà d'oïl, oppure alla parziale riscrittura in rima delle *chansons* assonanzate su suggestione della lirica, o ancora alla trasformazione in prosa dei romanzi in versi.

Confidando in questo modello, si possono leggere i grandi autori della letteratura contemporaneamente come figli del proprio tempo e soggetti a certi comportamenti più conformi dal punto di vista linguistico e stilistico, ma al tempo stesso innovatori di "genere"; sia nell'esibito rinnovamento metrico e sintattico, sia per alcuni aspetti microtestuali, di giuntura, che talora sono sussunti consapevolmente e diventano una formidabile risorsa espressiva.

Obiettivo di questo studio è dunque una prima indagine sulla presenza di dantismi testuali nel *Furioso*: non cioè di riprese anche puntuali, legate a parole-chiave, a parole che si presentino vicine alle parole-chiave, di collocazioni, fino alle riformulazioni di interi versi, bensì di elementi microtestuali, forse anche più banali, che diventano però formulari e per ciò stesso basilari nella costruzione del testo. Un tratto interessante sul quale costruire un confronto tra Dante e Ariosto può essere l'incipit di verso con *e/ma*, intese come congiunzioni coordinanti ma anche come segnali discorsivi, nei casi non rari in cui si trovino a inizio assoluto di frase.

Sabatini ha studiato soprattutto le funzioni fondamentali del *ma* a inizio di verso, vale a dire quella oppositiva e quella correttivo-limitativa:¹⁹ la prima si esprime dopo negazione e richiede una pausa breve, mentre la seconda introduce una nuova affermazione che limita la precedente. Il secondo valore prospetta appunto un uso di *ma* rilevante per la linguistica testuale. A p. 165 del suo studio Sabatini si sofferma sulla *Commedia*: «Nel poema i casi sono *numerosissimi*, specialmente in alcuni punti di svolta nelle battute dialogiche del poeta, quando questi, dopo un avvio di discorso, pone al suo sempre fuggevole interlocutore la domanda che più gli preme: la formula ineludibile è quella del *ma* seguito da un imperativo o da una interrogativa» (corsivo mio). Segue il dialogo con Francesca da Rimini di *Inf.* V, che al v. 118 riporta appunto il *Ma* limitativo a inizio frase: «Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri...». Da p. 170 il saggio di Sabatini si occupa di altre congiunzioni

19 Sabatini 1997 (2011).

coordinanti in funzione testuale, e in particolare di *e*:²⁰ questo uso è definito «frequentissimo» nella *Commedia*, e si concentrerebbe nei dialetti. Nella ED è elencata un'ampia casistica di usi della congiunzione;²¹ Sabatini sottolinea che Dante conclude addirittura 19 canti impiegando una clausola introdotta da *e*, evidentemente privilegiata per la sua memorabilità.²² In tali casi l'ultima brevissima addizione di informazione assume un tono lapidario, aforistico.

Sulla scorta del rinnovato testo dell'*Inferno* (secondo la recentissima edizione Tonello-Trovato, con il commento di Luisa Ferretti) ho perciò spogliato, a campione, alcuni "capitoli" della cantica per verificare l'incidenza dei versi che iniziano per *e/ma*, dettagliando i risultati in uno studio a parte.²³ Ne riferisco i risultati anche qui, per sommi capi: nel campione la presenza di questa struttura incide da un minimo di circa il 10% (14 incipit su 142 versi) nel canto II a un massimo di circa il 17% (23 su 136) nel canto I. Il fenomeno, dunque, è decisamente rilevante; il suo impiego si mostra funzionale alla narrazione, e in particolare alla segmentazione del testo in unità informative che vengono segnalate con un indicatore "economico" per il computo sillabico. Oltretutto questa scelta testuale riveste una non trascurabile utilità metrica, perché riempie la prima sillaba e consente al poeta di disporre con maggiore libertà il primo ictus.

In alcuni casi *e* può semplificare la sintassi, sostituendo congiunzioni subordinanti (*Inf.* I 53: «Io era tra color che son sospesi / *e* donna mi chiamò, beata e bella...»). Andrà inoltre sottolineato che talora nel testimoniale manoscritto alcuni codici hanno *e* dove nel testo critico si legge *ma*, e viceversa (ne ho reperito già un paio di casi nel piccolo campione spogliato: saranno commentati *infra*): la sua "voce" ha fi-

20 Ivi, p. 170: «Quanto è stato detto sul conto del *ma* limitativo vale in gran parte per l'altra congiunzione coordinante fondamentale, la *e*. Come congiunzione frasale, questa presenta una tipologia di usi assai più ampia [...] rispetto al *ma* [...], ma condivide con questo il ruolo di principale connettore testuale globale: in tale funzione è di norma preceduto da pausa, spesso forte».

21 La voce *e* della ED è di Riccardo Ambrosini.

22 Sabatini 1997 (2011), p. 170 (10 canti dell'*Inferno*, solo 2 del *Purgatorio*, 7 del *Paradiso*). Una volta conclusa la pubblicazione della nuova ed. critica curata da Paolo Trovato e dalla sua équipe sarà possibile verificare la tenuta di questo numero, che è comunque altamente probabile.

23 Romanini c.d.s.

nito per insinuarsi nella memoria fonica dei lettori e dei copisti anche oltre il suo proposito. Dante ha fatto di questo artificio memorabile una risorsa espressiva della cui forza ha piena consapevolezza: tutti conosciamo a memoria *e caddi come corpo morto cade, e caddi come l'uom cui sonno piglia, e quindi uscimmo a riveder le stelle*, in chiusura di canto e di cantica, etc.

3. In attesa di sapere con aumentata certezza che cosa accade nella tradizione più prestigiosa dal punto di vista stemmatico anche relativamente a *Purgatorio* e *Paradiso* per questo aspetto sintattico-testuale, varrà la considerazione per cui Ariosto raccoglie più dall'*Inferno* che dalle altre cantiche i suoi tasselli danteschi. Si indagherà pertanto, da un punto di vista anzitutto quantitativo, se questo tratto testuale diventi stilema rilevante anche nel *Furioso*; e alcuni esempi si faranno meritevoli di un giudizio di valore più stilistico. Il campione di indagine è il I canto dell'opera.

Tavola 1. Esempi di incipit con *e/ma* dal Canto I dell'*Orlando furioso*

- 3, 4: e darvi sol può l'umil servo vostro.
- 4, 4: e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
- 4, 7: e vostri alti pensier cedino un poco,
- 6, 7: E così Orlando arrivò quivi a punto:
- 6, 8: ma tosto si pentì d'esservi giunto;
- 9, 4: e di sua man prestassi opra più grata.
- 9, 7: e con molti altri fu 'l duca prigionie,
- 9, 8: e restò abbandonato il padiglione.
- 10, 4: e quando bisognò le spalle diede,
- 11, 3: e più leggier correa per la foresta,
- 13, 2: e per la selva a tutta briglia il caccia;
- 13, 5: ma pallida, tremando, e di sé tolta,
- 14, 5: e poi, mal grado suo, quivi fermosse,
- 15, 5: e la conosce subito ch'arriva,
- 15, 7: e sien più dì che non n'udi novella,
- 16, 1: E perché era cortese, e n'avea forse
- 16, 8: ma 'l paragon de l'arme conosciuti.
- 17, 4: ma ai colpi lor non reggerian gl'incudi.
- 19, 2: e pur avrai te meco ancora offeso:
- 21, 3: e tal tregua tra lor subito nacque,
- 21, 8: e per l'orme d'Angelica galoppa.
- 22, 3: e si sentian degli aspri colpi iniqui
- 22, 5: e pur per selve oscure e calli obliqui

23, 1: E come quei che non sapean se l'una
23, 8: e ritrovossi al fine onde si tolse.
24, 7: ma quello era sì fitto ne la sabbia,
26, 2: et avea un elmo ne la destra mano:
26, 6: e disse: – Ah mancator di fé, marano!
28, 1: Ma se desir pur hai d'un elmo fino,
28, 7: e questo, c'hai già di lasciarmi detto,
29, 3: e scolorossi al Saracino il viso;
30, 2: e conoscendo ben che 'l ver gli disse,
30, 4: ma la vergogna il cor sì gli traffisse,
31, 1: E servò meglio questo giuramento,
32, 8: ma seguitiamo Angelica che fugge.
34, 6: e di paura triema e di sospetto:
35, 7: e rendea ad ascoltar dolce contento,
36, 2: e lontana a Rinaldo mille miglia,
36, 7: e quel va errando intorno alle chiare onde,
37, 7: e la foglia coi rami in modo è mista,
38, 5: Ma non per lungo spazio così stette,
39, 3: e di quella aventura il fine attende,
39, 7: e in un suo gran pensier tanto penètra,
41, 2: e causi il duol che sempre il rode e lima,
41, 4: e ch'altri a còrre il frutto è andato prima?
41, 6: et altri n'ha tutta la spoglia opima.
43, 1: Ma non sì tosto dal materno stelo
45, 7: e pur un degli amanti di costei:
45, 8: e ben riconosciuto fu da lei.
48, 2: e fa degli occhi suoi tepida fonte,
48, 3: e dice queste e molte altre parole,
48, 7: e così quel ne viene a un'ora, a un punto,
49, 8: e non le par ch'alcun sia di lei degno.
51, 3: e ristorar d'ogni passato danno
52, 1: E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
52, 5: e dice all'apparir: – Pace sia teco;
52, 7: e non comporti, contra ogni ragione,
55, 5: e come Orlando la guardò sovente
55, 7: e che 'l fior virginal così avea salvo,
56, 3: ma parve facilmente a lui possibile,
56, 6: e l'invisibil fa vedere Amore.
57, 6: ma io per imitarlo già non sono,
57, 8: e ch'a doler poi m'abbia di me stesso.
58, 6: e talor mesta e flebil se ne stia:
59, 5: e si pon l'elmo (ch'avea usanza vecchia
61, 8: e corronsi a ferir testa per testa.
62, 7: e ben giovò che fur buoni e perfetti

64, 2: e vide l'altro col cavallo in terra,
64, 7: e prima che di briga esca il pagano,
66, 5: e più, ch'oltre al cader, sua donna poi
67, 3: ma del cavallo, a cui riposo et esca
68, 7: e con un bianco pennoncello in testa
69, 3: e perch'io sappia chi m'ha messo a piedi,
69, 5: Et egli a lui: – Di quel che tu mi chiedi
71, 6: e senza far parola, chetamente
72, 5: e poco dopo un gran destrier n'appare,
73, 8: e ne viene egli a satisfarci ratto. –
74, 2: e si pensava dar di mano al freno.
74, 5: ma non arriva dove i calci apposta:
78, 1: E questo hanno causato due fontane
78, 6: e volge tutto in ghiaccio il primo ardore.
79, 5: e con voce tremante e viso tristo
79, 8: ma ch'insieme con lei la fuga prenda.
81, 5: e riconobbe l'angelica faccia

Il totale è di 84 occorrenze in 81 ottave: l'incidenza è superiore a un verso ogni otto (12,96%) e si colloca perciò perfettamente in linea con i canti della *Commedia* spogliati. La modalità narrativa viene perciò impiegata più o meno nelle stesse proporzioni usate da Dante (a 29, 3 e *scolorossi al Saracino il viso* è esempio repertoriato da Segre come “frase assorbita e rielaborata”,²⁴ qui ricreata in un verso iniziante per *e*, mentre Dante aveva rilanciato dopo cesura), ma appaiono un po' diverse le scelte testuali di Ariosto: maggiore è per esempio l'incidenza dei dialoghi. Non ho qui spazio sufficiente ad articolare un'analisi qualitativa; dopo avere offerto un minimo saggio della quantità di dati ricavabili, ritengo necessario ampliare il *corpus* di analisi e valutare come catalogare in modo opportuno le tipologie di uso di questa struttura, considerando soprattutto l'intenzionalità comunicativa dell'autore entro il singolo contesto. Ciò richiederà uno studio separato e di dimensioni assai più ampie.

Un'altra (ultima) pista. Non sono un adepto del *distant reading*, ma prendo nota che gli esiti scientifici dell'ambito di studio definito un po' riduttivamente come “linguistica dei corpora” sono letti con interesse e rispetto crescente; ed è esperienza comune che l'informatica sia divenuta un supporto estremamente funzionale anche agli studi umanistici. Confidando che un programma di interrogazione automatica sia in grado di

24 Segre 1966, p. 66, tavola E.

evidenziare dati utili per formulare ipotesi, avevo chiesto tempo fa a un laureando del mio periodo di insegnamento triestino, Marco Greggio, di indagare il lessico del *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani (1650). Divertito dall'esperimento, Greggio ha ripetuto l'indagine, affidandola, per il *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani (1628), per la tesi di laurea magistrale. Entrambi i lavori sono inediti; si concentrano sulla "fortuna" del *Furioso*, partendo dall'assunto per cui gli emuli di Tasso, se non altro per consonanza ideologica, non ne condividevano ciecamente le scelte linguistiche, ma erano disposti a risalire ad Ariosto (e, come si vedrà per qualche esempio, anche alla *Commedia*). Di seguito riportiamo alcuni dei risultati di quelle ricerche: questo tipo di indagine sembra promettente per cogliere i nuclei tematici della poesia narrativa rinascimentale, e potrà essere applicato, in una futura disamina, al *Furioso*, facendolo "reagire" con il poema dantesco.

4. Rifiutando la petizione di principio per cui gli autori seicenteschi di letteratura in ottave siano essenzialmente imitatori di Tasso, ho digitalizzato i testi di Stigliani e Graziani e li ho inseriti come basi di dati nel software AntConc®, unitamente al testo della *Gerusalemme Liberata* e dell'*Orlando furioso*. È possibile ottenere diverse informazioni dal software: limitandosi alle liste di frequenza, si osserva che i *types* (cioè le parole diverse) più ricorrenti sembrano suggerire che Stigliani e Graziani ritornino spesso, e per certi casi in misura rilevante, verso il *Furioso* oltre che verso la *Gerusalemme*.

Nelle tabelle sottostanti, per ogni opera si distinguono tre colonne: la prima riporta la frequenza assoluta di una parola (declinata al maschile e femminile, singolare e plurale); la seconda riporta la frequenza per mille; la terza riporta la parola di cui si forniscono le statistiche. Allego le prime quindici parole per frequenza in Ariosto, Tasso e Stigliani. Non sono incluse nella lista le "parole grammaticali" (preposizioni, articoli, congiunzioni).

Tavola 2. Ranking (prime 15 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Stigliani (III colonna).

<i>Orlando furioso</i>			<i>Gerusalemme Liberata</i>			<i>Il Mondo Nuovo</i>		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
562	2.05	donna/e	291	2.67	arme/i	368	1.32	terra/e
525	1.91	cavalier/o/i	241	2.21	ciel/o	361	1.29	Colombo
393	1.43	terra/e	165	1.51	cor/e/i	340	1.22	guerrier/o/i
372	1.36	arme	154	1.41	occhi	313	1.12	campo/i
360	1.31	cor/e/i	153	1.40	campo/i	295	1.05	mar/e/i
347	1.26	bella/e	147	1.35	morte	270	0.97	donne/a
340	1.24	Orlando	143	1.31	uom/o/ini	253	0.90	gente/i
328	1.19	giorno/i	136	1.25	ferro/i	240	0.86	ciel/o/i
303	1.10	amor/e/i	132	1.21	amor/e/i	221	0.79	Salazar/o
301	1.10	morte/i	128	1.17	sangue	221	0.79	armi/e
294	1.07	tempo	116	1.06	guerra/e	218	0.78	tempo
294	1.07	gente/i	108	0.99	Goffredo	213	0.76	legno/i
290	1.06	occhio/i	106	0.97	terra/e	205	0.73	cor/e/i
286	1.04	spada/e	98	0.90	signor/e	200	0.71	amor/e/i
262	0.95	Rinaldo	92	0.84	Tancredi	199	0.71	morte

Mi pare rilevante notare che in un testo celebre per il tema della navigazione la prima parola per frequenza sia *terra*. È una conferma all'osservazione, più volte espressa dagli studiosi di testi di navigazione, che il grande assente delle narrazioni della scoperta dell'America sia proprio l'oceano (qui, comunque, *mare* è al quinto posto). Il racconto va da porto a porto e trascura inevitabilmente i tempi dello spostamento via mare. *Donne* e *armi* sono comunque tra i primi dieci *type*, mentre *amore*, e anche *morte*, scivolano in fondo alla classifica. Si notino *legno*, metonimia per 'nave', e anche *tempo*, concetto che trova un posto di rilievo nella narrazione.

Curiosando più in basso nei *ranking* espressi dalla ricerca automatica, si può indagare per temi. Per esempio, è possibile approfondire l'ambito della guerra e, più in generale, dello scontro armato.

Tavola 3. *Ranking* (prime 10 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Stigliani (III colonna) relativamente al tema della guerra e dello scontro armato.

Orlando furioso			Gerusalemme Liberata			Il Mondo Nuovo		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
525	1.91	cavalier/o/i	291	2.67	armi	340	1.22	guerrier/o/i
372	1.36	arme	153	1.40	campo	313	1.12	campo/i
301	1.01	morte	147	1.35	morte	221	0.8	armi/e
286	1.04	spada	136	1.25	ferro/i	203	0,73	duce/i
209	0.76	campo/i	128	1.17	sangue	199	0.71	morte
189	0.69	battaglia/e	123	1.13	guerrier/o/i	194	0.7	capitan/o
180	0.66	scudo/i	116	1.06	guerra/e	171	0.61	spada/e
147	0.54	guerrier/o/i	103	0.94	duce/i	164	0.59	guerra/e
146	0.53	elmo/i	83	0.76	colpo/i	122	0.44	armata/e
116	0.42	guerra/e	71	0.65	scudo/i	122	0.44	schiera/e
2471	8.92	TOT	1351	12.38	TOT	2034	7.36	TOT

Al posto dei *cavalieri* di Ariosto sono i *guerrieri* a prendersi la scena. C'è anche l'*armata*, vale a dire il raggruppamento militare delle navi, che ormai da un centinaio di anni era chiamata *flotta* anche in italiano.²⁵

Oppure l'indagine può esplicitare la gerarchia di sentimenti e valori, dopo l'amore.

25 Nelle *Navigazioni et viaggi* di Giovan Battista Ramusio viene sempre sostituita la parola *flotta*, sentita come iberismo, con il tradizionale *armata*: si veda Romanini 2007, p. 147.

Tavola 4. *Ranking* (prime 10 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Stigliani (III colonna) relativamente al tema dei sentimenti e dei valori.

<i>Orlando furioso</i>			<i>Gerusalemme Liberata</i>			<i>Il Mondo Nuovo</i>		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
172	0.63	onor/e/i	110	1.01	ira/e	78	0.28	valor/e
159	0.58	ira/e	74	0.68	sdegno/i	78	0.28	onor/e
129	0.47	valor/e	61	0.56	virtù	71	0.26	ira
93	0.34	furor/e	57	0.52	nobil/e/i	57	0.20	virtù
80	0.29	timor/e	56	0.51	furor/e/i	57	0.20	duol/o
69	0.25	vendetta	45	0.41	vendetta/e	51	0.18	nobil/e/i
67	0.24	fama	43	0.39	gloria	45	0.16	pietà/ade
54	0.20	sdegno	39	0.36	timor/e/i	43	0.15	ingegno
39	0.14	vergogna	35	0.32	fama	40	0.14	diletto/i
36	0.13	gloria	33	0.30	vergogna/e	38	0.13	sdegno
898	3.27	TOT	553	5.06	TOT	558	1.98	TOT

In Stigliani questo tema è poco presente, se si guarda al punteggio relativo della categoria. *Valore* e *onore* sono in cima, ma anche *ira* ha una posizione di rilievo. Compaiono anche *pietà*, *ingegno* e *diletto* (il tema del *dilettevole* è ben presente nelle narrazioni di scoperta, accanto al meraviglioso).²⁶

26 Si veda Id. 2023, pp. 12, 13, 19 e 23.

Si vedano ora le statistiche relative al testo di Graziani.

Tavola 5. *Ranking* (prime 15 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Graziani (III colonna).

<i>Orlando furioso</i>			<i>Gerusalemme Liberata</i>			<i>Il Conquistato di Granata</i>		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
562	2.05	donna/e	291	2.67	arme/i	320	2.72	amor/e/i
525	1.91	cavalier/o/i	241	2.21	ciel/o	290	2.46	ciel/o/i
393	1.43	terra/e	165	1.51	cor/e/i	270	2.29	armi/a
372	1.36	arme	154	1.41	occhi	215	1.83	campo/i
360	1.31	cor/e/i	153	1.40	campo/i	178	1.51	cor/core/i
347	1.26	bella/e	147	1.35	morte	173	1.47	mar/e/i
340	1.24	Orlando	143	1.31	uom/o/ ini	172	1.46	ferro/i
328	1.19	giorno/i	136	1.25	ferro/i	168	1.43	morte/i
303	1.10	amor/e/i	132	1.21	amor/e/i	166	1.41	regno/i
301	1.10	morte/i	128	1.17	sangue	162	1.38	sangue
294	1.07	tempo	116	1.06	guerra/e	160	1.36	ira/e
294	1.07	gente/i	108	0.99	Goffredo	152	1.29	sdegno/i
290	1.06	occhio/i	106	0.97	terra/e	140	1.19	spada/e
286	1.04	spada/e	98	0.90	signor/e	127	1.08	Elvira
262	0.95	Rinaldo	92	0.84	Tancredi	124	1.05	guerra/e

Ariosto dichiara di voler cantare di *donne*, *cavalieri*, *arme* e *amori*, e queste parole effettivamente compaiono tutte in posizioni alte della classifica: rispettivamente prima, seconda, quarta e nona. L'amore è un po' più indietro rispetto alle altre parole chiave e (forse inaspettatamente) occupa la medesima posizione che nella *Liberata*, nella quale, peraltro, ha un valore per mille anche più elevato (*donne* e *cavalieri*, invece, non occupano le primissime posizioni, mentre le *armi* sono la parola più frequente). *Amore* è al primo posto nel *Conquistato di Granata*: non esattamente dove lo si attendeva, considerata la tematica guerresca del testo di Graziani. Altre parole di conflitto, come *sangue*, *campo* e *guerra* compaiono solo in Tasso e Graziani, ma *morte* è in tutti e tre.

Si veda ora l'ambito bellico, sempre in parallelo a *Furioso* e *Liberata*.

Tavola 6. Ranking (prime 10 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Graziani (III colonna) relativamente al tema della guerra e dello scontro armato.

<i>Orlando furioso</i>			<i>Gerusalemme Liberata</i>			<i>Il Conquisto di Granata</i>		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
525	1.91	cavaliere/o/i	291	2.67	armi	270	2.29	armi/a
372	1.36	arme	153	1.40	campo	215	1.83	campo
301	1.01	morte	136	1.25	ferro/i	172	1.46	ferro
286	1.04	spada	128	1.17	sangue	162	1.38	sangue
209	0.76	campo/i	123	1.13	guerrier/o/i	140	1.19	spada
189	0.69	battaglia/e	116	1.06	guerra/e	124	1.05	guerra
180	0.66	scudo/i	103	0.94	duce/i	112	0.95	colpo/i
147	0.54	guerrier/o/i	83	0.76	colpo/i	89	0.76	schiere
146	0.53	elmo/i	71	0.65	scudo/i	73	0.62	battaglia/e
116	0.42	guerra/e	44	0.40	pugna/e	70	0.59	esercito
2471	8.92	TOT	1248	11.43	TOT	1427	12.12	TOT

Emerge *battaglia* in Ariosto e in Graziani (con un valore per mille molto simile), corrispettiva di *pugna* in Tasso.

Infine, un ultimo sguardo a sentimenti e valori.

Tavola 7. Ranking (prime 10 posizioni) delle parole più frequenti nei poemi di Ariosto (I colonna), Tasso (II colonna) e Graziani (III colonna) relativamente al tema dei sentimenti e dei valori.

<i>Orlando furioso</i>			<i>Gerusalemme Liberata</i>			<i>Il Conquisto di Granata</i>		
F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola	F.	F.°/°°	Parola
172	0.63	onor/e/i	110	1.01	ira/e	160	1.36	ira
159	0.58	ira/e	74	0.68	sdegno/i	159	1.35	furor/e/i
129	0.47	valor/e	61	0.56	virtù	152	1.29	sdegno/i
93	0.34	furor/e	57	0.52	nobil/e/i	151	1.28	onor/e/i
80	0.29	timor/e	56	0.51	furor/e/i	123	1.05	valor/e
69	0.25	vendetta	45	0.41	vendetta/e	88	0.75	feroce/i

67	0.24	fama	43	0.39	gloria	88	0.75	virtù
54	0.20	sdegno	39	0.36	timor/e/i	78	0.66	gloria/e
39	0.14	vergogna	35	0.32	fama	74	0.63	fiero/i
36	0.13	gloria	33	0.30	vergogna/e	68	0.58	vendetta
898	3.27	TOT	553	5.06	TOT	1141	10.3	TOT

Conta l'*onore* (ma non c'è nelle prime posizioni per Tasso) e ovviamente centrali sono *ira* e *furore*, che nel *Furioso* hanno però, paradossalmente, un valore relativo inferiore rispetto a Tasso e a Graziani. Convivono valori positivi (*valore*, *fama*, *gloria*) e negativi (*timore*, *vendetta*, *sdegno*, *vergogna*). Uno sguardo all'ultima riga permette anche di apprezzare che questo ambito, come quello della guerra, ha in Ariosto un valore relativo inferiore agli altri autori. Ciò si potrebbe imputare alla maggiore varietà dei temi trattati nel *Furioso*.

Questa ricerca elettronica sarà estesa ad altri autori secenteschi di narrativa in versi, per cercare un'eredità di Ariosto nei poeti a lui successivi (questo era lo scopo che l'aveva mossa), ma può essere produttivo inserire Dante come primo testo nella serie. Per il momento si può suggerire che sia in Stigliani, sia in Graziani sono presenti molti riferimenti alla *Commedia*; perfino espliciti casi di citazione dall'opera dantesca. Si veda *Mondo nuovo* XXV 12, 1-4:

Ed ormai cominciava il giusto Amore,
ch'a nullo amato riamar perdona,
a stringer di costei le voglie, e 'l core
Verso il guerrier d'ogni valor corona.

Ancora nel poema di Stigliani, l'ottava 33:

O mio Dio, che mia prole esser volesti
per tua benignitate, e mia ventura
che mi creasti, che di me nascesti,
mio fattor diventando, e mia fattura,
se l'umor, che dal sen già mi suggeristi,
di grazia appresso te mi rassicura,
deh salvate di miseria ergi dal fondo
il buon conquistator del novo Mondo.

E si veda *Conquisto* XIX 34, 1-8:

Vergine Madre, figlia al tuo gran figlio,
che festi tua Fattura il tuo Fattore,

che diè per infallibile consiglio
de l'humana salute a te l'honore.
Tu scorgi di costei l'infermo ciglio
quanto lecito sia nel sommo Amore;
Onde per te vagheggiar si vante,
de l'eterna beltà l'alto sembiante.

La fortuna di Dante nel Seicento, tradizionalmente considerata assai scarsa anche in virtù dell'esiguo numero di ristampe della *Commedia* e per il successo del petrarchismo e della poesia barocca, oltre che a causa dell'ostilità controriformistica verso il grande poema, sarà allora da rileggere tramite queste esplicite citazioni ma soprattutto attraverso i testi cavallereschi, e proficuamente attraverso la fortuna di Ariosto. Queste statistiche lessicali dicono anche altro, ma la ricerca finora condotta non dispone di materiale sufficiente a esprimere conclusioni che coinvolgano la sintassi e la testualità. Nei prossimi anni, dunque, lavorerò – lavoreremo – anche per valutare la bontà di questo assunto.

5. Si è cercato di mostrare, in queste pagine, quanto sia elevato il valore della critica che ha indagato i rapporti di Ariosto con la *Commedia*, e più in generale con Dante. L'ambizione di aggiungere osservazioni pertinenti a questo argomento suggerisce di percorrere nuove piste di indagine, servendosi di metodi recenti che sembrano fornire nuovi dati per migliorare la nostra conoscenza del debito dell'autore del *Furioso* verso il testo capitale della letteratura mondiale. Da una parte la linguistica testuale soccorre grazie al puntiglio con cui propone di soffermarsi sulle micro-strutture; da un'altra, la tecnologia informatica accelera i nostri tempi di ricognizione dei testi, presentandoci fitte serie di dati su cui possiamo elaborare conclusioni almeno parziali e grazie alle quali ricaviamo indizi che suggeriscono come rilanciare la ricerca. Già da questi primi spogli emerge comunque la grandezza di Ariosto nella sua capacità di gestire la varietà delle strutture sintattiche e delle piste tematiche, perché anche laddove il rapporto con il modello si fa stretto il *Furioso* si impone sempre per l'originalità delle proprie caratteristiche testuali e lessicali.

Bibliografia

Blasucci 1969 (2014) = Luigi Blasucci, *La 'Commedia' come fonte linguistica e stilistica del 'Furioso'*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 121-162, ora in *Sulla struttura metrica del 'Furioso' e altri studi ariosteschi*, Firenze, Sismel-Edd. del Galluzzo, 2014, pp. 55-97, da cui si cita.

- Brancati 2022a = Francesco Brancati, *L'istoria convertita: la funzione della 'Commedia' nel 'Furioso'*, «Letteratura cavalleresca italiana», 4 (2022), pp. 81-101.
- Brancati 2022b = Francesco Brancati, «Cose orribili e stupende». La 'Commedia' dantesca nel 'Furioso' tra memoria poetica e rifunzionalizzazione ideologico-narrativa, in *L'Orlando furioso' oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 133-150.
- Bruscagli 2003 = Riccardo Bruscagli, *Ludovico Ariosto. L'ambiguità del romanzo*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 37-54.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in Izzo 2016, pp. 153-176 (da cui si cita), ripreso in Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44.
- Ferretti Cuomo, Tonello, Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*. Edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, 2 tt., Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022.
- Izzo 2016 = *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- Jossa 1998 = Stefano Jossa, *Problemi dell'intertestualità ariostesca (e alcune riflessioni sulla formazione del linguaggio poetico dell'Orlando furioso)*, «Lingua e stile», 33 (1998), pp. 111-139.
- Matarrese 2016 = *Lingua*, in Izzo 2016, pp. 225-238.
- Matarrese c.d.s. = Tina Matarrese, «Le donne e' cavalier, li affanni e li agi» (*Purgatorio* XIV, 109). *Ariosto e Dante*, c.d.s.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel 'Furioso'*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94.
- Romanini 2005 = Fabio Romanini, segn. di Gian Luca Pierotti, *La segmentazione del ricordo verbale. I. Ariosto in Dante; e altro*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere», Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, 122/1 (2003), pp. 203-231, «Stilistica e metrica italiana», 5 (2005), pp. 383-384.
- Romanini 2007 = Fabio Romanini, «Se fussero più ordinate, e meglio scritte...». *Giovanni Battista Ramusio correttore ed editore delle 'Navigationi et viaggi'*, Roma, Viella, 2007.
- Romanini 2023 = Fabio Romanini, *Aspetti pragmatici e retorici, modalità discorsive e contaminazioni testuali nei resoconti di viaggio dei secoli XV-XVII*, «Giornale di storia della lingua italiana», 2/1 (2023), pp. 9-39.
- Romanini c.d.s. = Fabio Romanini, *Annotazioni di linguistica testuale sulla nuova edizione della 'Commedia'*. Atti del Convegno ASLI di Napoli 2022, Firenze, Cesati, c.d.s.
- Sabatini 1997 (2011) = Francesco Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel Ma a inizio di frase...*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, pp. 113-146,

poi in Id., *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di Vittorio Coletti, Rosario Coluccia, Paolo D'Achille, Nicola De Blasi, Domenico Proietti, 3 voll., Napoli, Liguori, 2011, vol. II, pp. 149-182.

Segre 1966 = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83.

Segre 1982 = Cesare Segre, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

SULLE TRACCE DEL *MAMBRIANO*. APPUNTI SULLA PRESENZA DEL CIECO DA FERRARA NELL' *ORLANDO FURIOSO* *

Federico Della Corte

(Università di eCampus)

On the trail of the *Mambriano*.

Notes on the presence of Cieco da Ferrara in the *Orlando furioso*

Abstract (ITA)

Il saggio indaga le influenze del *Mambriano* del Cieco da Ferrara sull'*Orlando furioso*. In primo luogo, queste vengono raccolte (facendo riferimento alla bibliografia precedente: essenzialmente Rajna e Segre) in una tabella, integrata con alcuni dettagli; poi vengono discusse le principali: l'incipit del poema ariostesco, l'episodio dell'isola

di Alcina e l'episodio del castello di Atlante, sovrapponendo osservazioni sul motivo, sulla retorica e sui dettagli linguistici. Si è poi indagato anche su un peculiare trattamento del tema del labirinto (e dello spazio). Il fine è stato quello di individuare alcune costanti nel modo in cui il *Mambriano* viene ripreso dall'Ariosto.

Abstract (ENG)

The essay investigates the influences of *Mambriano* by Cieco da Ferrara on *Orlando furioso*. At first these are collected (referring to the previous bibliography: essentially Rajna and Segre) in a table, integrated with some details; then the main ones are discussed: the incipit of the Ariosto poem, the episode of Al-

cina's island and the episode of Atlante's castle, superimposing observations on the motif, rhetoric and linguistic details. A peculiar treatment of the theme of labyrinth (and space) was then also investigated. The aim was to identify some constants in the way the *Mambriano* is taken up by Ariosto.

* Ringrazio di cuore l'amica Valentina Gritti per le generose indicazioni e Cristina Cabani con cui ho discusso i contenuti di questo saggio.

PAROLE CHIAVE: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* / Francesco Cieco da Ferrara / *Mambriano* / influenza / modelli

KEYWORDS: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* / Francesco Cieco da Ferrara / *Mambriano* / influence / models

Sono perfettamente consapevole – con Frye – che «non affideremmo certamente le nostre macchine a dei meccanici che parlassero solo di aggeggi e gingilli [...]».¹ Se quindi non ricorrerò sistematicamente al termine tecnico “intertestualità” – escogitato nel 1966 dalla Kristeva, che lo preleva da Bachtin – non è per vezzo o perché abbia la presunzione di disapprovarlo o disapprovare l’uso che ne è stato fatto, e neanche per la timidezza (che sarebbe più comprensibile) di fronte a lavori critici che dell’“intertestualità” sono un vertice di finezza interpretativa (Segre, Blausucci, Cabani etc.). Non me la sono però sentita, in questa circostanza, di ricorrervi perché credo quel vocabolo sia fortemente connesso alla sua storia e alla costellazione di concetti e termini che in quell’approccio vengono o dovrebbero venire fortemente e istintivamente sollecitati.² Diciamo che non ho voluto estrapolare un termine tecnico, al quale siamo tutti affezionati e che darà pure molta sicurezza identitaria, ma che mi sembrava invitare a fare i conti con aspetti e concetti, che sfioro appena, direttamente e profondamente interconnessi all’orizzonte critico e teorico nel cui terreno quel termine germoglia e che cominciano a essere appena dissodati o studiati di nuovo con affilatissime armi: qual è il genere dell’*Orlando furioso*? chi sono destinatario ideale e destinatario reale dell’*Orlando furioso*?³

1. Risale al 1509 la prima edizione del *Mambriano* – Mazzocchi, Ferrara –,⁴ il poema in ottave di Francesco Cieco da Ferrara, o senz’altro il Cieco: circa sette anni prima della *princeps* dell’*Orlando furioso*, al quale, sap-

1 Frye 1957 (1969), p. 93 nota 1.

2 Si ricordi anche la delicatezza con cui Segre affronta il concetto, e la sua interconnessione con l’interdiscorsività (Segre 1984).

3 Sangirardi 2009; in ultimo Degl’Innocenti 2018 e Gritti 2021. Per i riferimenti alla Kristeva, a Bachtin etc. si veda almeno Segre 1984, pp. 103-118. Non è un caso che Davide Colussi parli di “fonti” nel commento all’*Aminta* (Colussi-Trovato 2021), come di “fonti” parlava Rajna. Il riferimento è ovviamente a Rajna 1900, nella ristampa «accreciuta d’inediti» curata nel 1975 da Francesco Mazzoni (importante la recensione di Delcorno Branca 1977 a una ristampa del volume). Sull’intertestualità nell’Ariosto, la summa di Cabani 2016b (dopo i suoi lavori magistrali: Cabani 1990; 2016a, etc.). Per il genere cavalleresco, ancora valido Delcorno Branca 1974. Sulla questione della ripresa, continuità etc. del genere si vedano almeno il molto penetrante Montagnani 2007 e ora anche Delcorno Branca 2017.

4 Il cognome dello stampatore, per il quale mi attengo al *DBI* (Mazzocchio, Giovanni in Everson 1997), è registrato come *Maciocchi*, *Mazochius*, *Mazocco*, *Macciocchus*, *Maz-zoccho* (fonte *Edit 16 CNCE* 4934). Sull’editore, almeno Azzini 2008.

priamo, Ariosto aveva messo mano pressappoco dal 1504. Inutile dire che la data di edizione non è quella di pubblicazione, affidata a un'altamente probabile tradizione manoscritta e alla diffusione orale. D'altronde, dopo la *princeps*, del poema del Cieco si sono avute numerose ristampe (compreso a ridosso della pubblicazione della seconda edizione del *Furioso*).⁵

Fin da Ludovico Dolce, almeno, a Rajna, passando per Panizzi etc., sono state notate alcune coincidenze del *Furioso* con il *Mambriano*, che con l'*Inamoramento de Orlando* e relativa coda di Degli Agostini, nel primo Cinquecento, costituiva il canone della poesia cavalleresca. Alcune d'invenzione complessiva, altre di situazioni o descrizioni o dialoghi e preghiere. Basti pensare che fra i luoghi ai quali Ariosto sarebbe debitore ne spicca uno già avvistato da Pio Rajna e – se non mi sbaglio – non considerato a sufficienza dalla critica, nonostante si tratti di un passo che nell'*Orlando furioso* riveste un'importanza notevole: l'episodio del nuovo castello di Atlante, nel dodicesimo canto: agli occhi di molti lettori (Rajna, Momigliano, Calvino, Saccone, Borsellino etc.) un vertice della poesia ariostesca.⁶ A questo e agli altri luoghi principali fin qui individuati mi dedicherò in queste pagine, con la speranza di essere utile ad avere una visione complessiva dei rapporti, vedere dove si addensano e dove diluiscono, e magari d'aiuto a chi voglia in seguito integrarla e tornare sulla questione, senza ambizione di recare molte novità di «critica delle fonti» (o «fontaniera»).

2. Abbozzo, per cominciare, una tabella delle maggiori affinità proposte o individuate finora con particolare riferimento al grande lavoro di Rajna e ai rimandi del commento di Segre 1976.

Nessuno di questi passi è stato sottoposto a sostanziali rimaneggiamenti nelle due redazioni successive alla *princeps* (1521 e 1532), se si

5 Se ne attende l'edizione critica a cura di Everson, Carocci e Perrotta. Non ho potuto vedere l'edizione ottocentesca (Venezia, Antonelli, 1839) e mi baso sull'unica edizione moderna finora disponibile, a cura di Giuseppe Rua, del 1926, notoriamente non affidabilissima (Scavuzzo 1983 almeno). Basti solo dire che in rima si trovano latinismi e lombardismi, affatto assenti invece nel corpo del verso, da dove Rua poteva estrometterli con più facilità (*virgulto* : *sepulto*, XXXVI 18, 7-8, 87, 7-8; *gionto* : *ponto* : *pronto* XXXVI, 13). Sull'autore: Everson 1983. Per la bibliografia sul poema del Cieco rimando subito a Carocci 2021.

6 Rajna 1900, p. 221: «Nonostante queste analogie [col *Mambriano* e il *Libro dei sette savi* di p. 220], il palazzo colle sue illusioni, se non si scovano riscontri migliori, sarà da ritenere una delle creazioni più originali e più belle dell'Ariosto».

eccettuano i ben noti aggiornamenti fono-morfologici ispirati all'adeguamento alle regole bembiane.⁷ L'ordine dei canti che segue – nella terza colonna – è quello del *Furioso*, non del *Mambriano*:⁸

	M.	OF	Argomento e/o termini del passo coincidenti	Rimando bibliografico
1	I 5, 7	I 1, 1	Spargerò fuor gli accenti e l'opre assonte / nell'interno mental <i>d'arme e d'amore</i> Le donne i cavalier <i>l'arme gli amori</i>	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
2	IV 80-84	I 58-60	L'assalto che interrompe un congiungimento	Rajna 1900, pp. 86-87
3	I 96, 1-3	I 62	Similitudine con il toro	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
4	VI 81	I 68-70	Dialogo in cui si rivela che il cavaliere è stato sconfitto da una donna	Bolza, Panizzi, citt. in Rajna 100, pp. 91-92; Segre 1976, <i>ad loc.</i>
5	XVI 1, 2	II 33, 6	<i>antica madre</i> ± <i>antiqua madre</i>	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
6	VIII 91, 4-6	II 50, 3	Similitudine con il <i>falcon peregrino</i> ± <i>f. maniero</i> ⁹	Segre 1976, <i>ad loc.</i>

7 Stella 1976; Trovato 1994, pp. 292-305, pp. 358-360, etc.; fino a Gritti 2022, a cui rinvio per tutta la bibliografia pregressa.

8 Trascurò volutamente di indicare l'argomento nel puro lessico: in modo da suggerire subito a colpo d'occhio se non l'entità almeno la differente qualità delle coincidenze fra le due opere. Nonostante Martini 2016 sia finissimo nella visione d'insieme e nell'indicazione di divergenze e convergenze tra il *Mambriano*, al quale è dedicato, si tratta di modalità (inizi, finali, sospensioni della storia etc.) in cui non si scoprono poi troppe conferme di coincidenze lessicali. Si vedano ad es., i due attacchi di *M V* 2, 1 e *OF* LXIII 1 dove è probabilissimo che il poema precedente faccia da modello alla polemica contro l'avarizia, sulla caducità delle cose umane etc. ma non necessariamente in questo punto del *Furioso* (Martini 2016, p. 90).

9 Il modo di costruire la similitudine conferma la prossimità: «quando ha veduto l'augello / che levar veggia».

7	III 15, 8	IV 39, 2	<i>come il tordo ne la ragna</i>	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
8	I 52, 7-8	IV 53, 2	<i>Tavola vecchia</i>	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
9	I 21-30, 30-40, 46-52, 55-58; VII 79	VI-VII-VIII	Carandina / Alcina	Rajna 1900, pp. 164, 182; ma non Segre
10	I 36, 71, 81 ma con molti altri rimandi (soprattutto a Boiardo)	VI 19, 7	Nascita di Siracusa	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
11	V 13	VI 56, 2:4:6	Rime <i>groppo</i> : <i>intoppo</i> : <i>troppo</i> e rima <i>-utto</i> nel distico di OF nella sestina di M. (con un rimante in comune: <i>tutto</i>)	Segre 1976, <i>ad loc.</i> (ma solo sui rimanti della sestina)
12	I 59-62	VII 53	Confronto dell'abiezione attuale con le glorie passate	Cimegotto 1892, p. 68, cit. in Rajna 1900, p. 185
13	I 61, 1-3	VII 59, 1-3	Modelli non raggiunti da Mambriano ± da Ruggiero, per via della lascivia etc.	
14	I 60, 3 e 62, 1	VII 64, 1-4	Non era necessario lasciare il luogo d'origine se si cercava una <i>meretrice</i>	
15	VII 78-79	VII 64, 5-8	Radice (M.) ± anello (OF) magici	Rajna 1900, p. 187
16	I 5-6	VIII 80-83	Visione-sogno di Orlando in M. e OF	Rajna 1900, p. 207
17	IV 7-19	VIII 84-86	Consequente partenza dal campo in cerca di Angelica	(Rajna 1900, p. 207 rimanda a <i>In.Or.</i> I II 27-28)
18	IV 77	X 105	Similitudine con il moscone che tormenta il cane	Rua 1926, <i>ad loc.</i> (ma con rimando inesatto)

19	IV 68-69	X 113, 7-8	Arrivo di un cavaliere con donzella compiacente (o all'apparenza tale) in un prato (Astolfo e Androsilla / Ruggiero e Angelica)	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
20	IV 69-71	X 113-115	Descrizione del <i>locus amoenus</i> al centro di un bosco, con fiume e fonte etc. ¹⁰	Segre 1976, <i>ad loc.</i> (ma con rimando solo a M. 69)
21	XLI 99 ss.	X 107-109; XI 3-7	Il cavaliere fornisce un oggetto magico alla donna, che ne approfitta per nascondersi a lui (lo scudiero e Argonetta/ Ruggiero e Angelica)	Bigi 1982 (2012) <i>ad loc.</i> (XI.6)
22	VI 44; XLIII 67, 1-2 (da Virgilio, con <i>Morg.</i> e <i>Imm.</i>)	XI 20, 4	Similitudine con il lupo e l'agnello	Segre 1976, <i>ad loc.</i> ; ¹¹ Bigi 1982 (2012), <i>ad loc.</i> (propenso a riconoscervi M.)
23	XXIII 54, 1-2	XI 49	Similitudine con l'orso	Bigi 1982 (2012), <i>ad loc.</i>
24	II 31, 1-8 (da Propertio e Ovidio)	XI 70, 1-8	Confronto iperbolico con Venere	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
25	XXXVI 78-79 e 91-100 (fine canto); XXXVII 27-37, 86-94	XII 7-22	Castello di Uriella / Castello di Atlante	Rajna pp. 220-221 ¹²

10 Si segnalino l'invariante grammaticale del diminutivo applicato a *prato* (*praticel* / *pratel*).

11 Per Bigi 1982 (2012) la similitudine è più vicina al *Mambriano* che agli altri modelli. Faccio notare che infatti si trova anche la stessa rima -*orta* e uno stesso rimante: *porta*. Il confronto (sempre di Bigi) con M XLIII 67, 1-2 viene quindi meno.

12 Se non m'inganno il riferimento di Rajna è solo a *Mambriano* XXXVI 78-100 e non agli altri passi che indico nella prima colonna.

26	XXXIII 56, 5-6	XII 59, 5		Segre 1976, <i>ad loc.</i>
27	VII 37, 1	XIII 5, 2		Segre 1976, <i>ad loc.</i>
28	IV 80-82 e 87	XIV 49-64	Un cavaliere rapisce o sottrae con l'astuzia una dama compiacente	Rajna 1900, p. 239; Bigi scettico; Segre 1976, <i>ad loc.</i>
29	VII 11	XIV 69-71		Segre 1976, <i>ad loc.</i>
30	III 97, 7-8	XIV 134, 7-8	Chiusa di canto	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
31	II 7, 1	XVIII 19, 3		Segre 1976, <i>ad loc.</i>
32	III 8, 6	XIX 1, 6		Segre 1976, <i>ad loc.</i>
33	I 28, 5	XIX 16, 4		Rajna 1900, p. 392
34		XXII 18, 20	Distruzione del castello incantato	
35	II 21, 2-7	XXVII 111, 1-6	Similitudine con il toro sconfitto e fuggitivo	Segre 1976, <i>ad loc.</i> (con precedente in Virgilio, <i>Georgiche</i> II 224-227) ¹³
36	VIII 33-37	XXIX 7	Morte di Galeano ± Rodomonte lancia in aria l'eremita e ipotesi sulla sua fine	Carocci 2021, p. 106
37	XXXIII, 90	XXX 49, 1-4		Carocci 2021, pp. 108-109
38	IV 41-42 ¹⁴	XXXIII 84-85	Un mostro	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
39	I 86, 5	XXXVI 57, 6	Gli occhi suoi rassembravan due facelle, / tanto è di rabbia pieno e d'ira caldo (<i>M.</i>); par che negli occhi avampi una facella (<i>OF</i>)	Segre 1976, <i>ad loc.</i>

13 Appena accennata la coincidenza lessicale: *muggiar* / *muggir*.

14 La ripresa è testimoniata anche dall'identità di due rimanti *vele* : *crudele* (42, 2 : 4 e – invertiti – 84, 7 : 8).

40	IX 41	XXXVIII 32-34	Creazione di una flotta per magia	Rajna 1900, p. 549 (ma dubitativamente)
41		XXXVIII 83-88		Martini 2016, p. 132
42	XXXVI 5, 7-8	XXXVIII 50, 5	<i>grattarsi la pancia</i>	Segre 1976, <i>ad loc.</i>
43	XIX 62, 53-85	XXXVIII 83-88; XXXIX 1, 1-18	Patto seguito da duello	Martini 2016, p. 132
44	IX 41	XXXIX 26	Creazione di una flotta dal mare	Rajna 1900, p. 549 (in modo dubitativo, ma anche Virgilio)
45	XV 21 etc.	XLIV 70	La donna si offre in premio al vincitore dello scontro	Rajna 1900, p. 593 sgg., Segre 1976, <i>ad loc.</i> (con <i>In. Or., Hi- stoira di Bradiamonte, Guidon Selvaggio</i>)
46	XLI 78.5-8, XLIII 70.1-6, 79-102	XLV 19, 5-20, 4	Imprigionamento	Rajna 1900, p. 204; Casadei 1993; Sangi- rardi 1993, pp. 273- 277 (con posizione diversa da Casadei) (più <i>In. Or., II XII 56, 7-57, 4</i>)
47	XLII 25-26	XLVI 104	Abbandono della mensa (per combat- tere in <i>M.</i> , per ascol- tare Carlo in <i>OF</i>)	Rajna 1900, p. 228; Carocci 2021, pp. 244-245 (più <i>In. Or.</i>) ¹⁵

Come detto, si tratta solo delle consonanze di maggior momento: tralascio molte di quelle relative a brevi stilemi isolati o proposte fatte con timidezza o incertezza anche da parte degli stessi Rajna, Segre etc. L'incertezza deriva soprattutto dalla circostanza che una buona parte di questi motivi sono presenti nella galassia dei poemi precedenti, e lo si può capire ad apertura di pagina del monumentale studio del Rajna.

3. Se si escludono quelle di minuti stilemi, talora non riconducibili con certezza esclusivamente al poema del Cieco, le coincidenze segnalate dalla

15 Non mi sembra di vedere richiami lessicali.

tabella sono comunque sufficienti a suggerire un paio di considerazioni: 1) sembrerebbero costituire zone di ispirazione del *Furioso* soprattutto due zone ben distinte del *Mambriano* (canti I-X e XLII-XLIII); 2) d'altro canto anche il poema ariostesco parrebbe subire l'influsso del modello in pochi blocchi di canti, i primi e gli ultimi, e un blocco centrale (I-VII, XII-XIV, XXXII-XXXIX), salvo l'eccezione di XIX dove le argomentazioni sgranate nella preghiera dell'imperatore ricordano assai da vicino quelle del *Mambriano* (I 59-62). Nei tre gruppi di canti il riuso del *Mambriano* si addensa in alcuni punti in particolare. A scendere poi ancor più nel dettaglio, la presenza del modello si coglie più massiccia nella prima parte del poema ariostesco, specie nei canti I, VI, VII e XII – dove la consistenza dei segmenti supera lo stilema o l'enunciato, raggiunge l'ampiezza di un nucleo tematico e narrativo, e dove a questi si assommano elementi più tenui ma che nella somma costituiscono un supporto ad essi e confermano quella ipotesi di segmentazione.¹⁶ Io cercherò di individuare dove siano compresenti due o tre di questi elementi: motivo o situazione, legame di causa-effetto fra due motivi (o situazioni); coincidenza di riprese stilistiche, retoriche, lessicali.

4. Cominciamo dall'incipit. Affiancati i luoghi raccolti dai critici, mi sembra francamente più evidente una coincidenza con il *Mambriano* che con l'*Inamoramento*, cioè l'opera proposta finora in alternativa:

Le donne i cavalier li [B = gli] <i>gli antiqui amori</i>	OF A I 1, 1
Le donne i cavalier <i>l'arme, gli amori</i>	OF C I 1, 1
Spargerò fuor gli accenti e l'opre assonte Nell'interno mental <i>d'arme e d'amore</i> A compiacenza di chi m'è signore.	MI 5, 6-8
E odereti i gesti smisurati, L'alta fatica e le mirabil prove Che fece il franco Orlando per amore	In. Or. I 1 1, 5-7
Ragionando con sieco tuttavia <i>De arme e de amore</i> e cose dilettose	In. Or. III 11 3, 1-2
Però diversamente il mio verziero <i>De amore e de battaglia</i> ho già piantato	In. Or. III v 2, 1-2

16 Nel suddividere in sezioni mi aiuto con il lavoro prettamente narratologico di Dalla Palma 1984.

Si tratta di una sorta di dichiarazione di continuità con la tradizione di un genere, una circostanza apparentemente rimarcata dalla coesistenza di un doppio o triplo substrato, che nelle prime stanze del poema ferrarese rimanda, secondo i commentatori, agli altri due grandi poemi della tradizione cavalleresca: quello di Boiardo e quello di Agostini, seguiti dalla tradizione lirica volgare e latina e dall'epica latina e volgare che comincia a far capolino dopo una ventina di stanze.¹⁷ La coesistenza di ben quattro punti di coincidenza con i poemi cavallereschi, qui sopra, evocati attraverso la loro materia d'eccellenza (guerra e amore), costituisce una definizione di appartenenza dei tre poemi allo stesso genere.¹⁸ I versi risuonavano e risuonano come l'emblema talmente spalancato di un genere dalla diffusione così capillare, «Le donne i cavalier l'arme gli amori» da solleticare i cachinni del solito impunito Aretino: «le menzogne de l'armi e de gli amori, / di che il mondo coglion si inebria tanto». (*Orlandino*, 1, 1-4). Quattro luoghi tuttavia mi sembrano troppi.

A parte il primo emistichio del primo verso, risolvibile, pur con tutto il retroterra già indicato dal Rajna, in senso dantesco, per il secondo si può tranquillamente escludere uno dei richiami fatti all'*Inamoramento* (II I 1, 5-7), veramente troppo lontano e non necessario, data, eventualmente, la vicinanza dell'altro luogo boiardesco (*In.Or.* III v 2, 1-2)¹⁹ che potremmo escludere con quasi altrettanta decisione giacché reca *battaglia* anziché *arme*, oltretutto un singolare anziché il plurale. Resta in lizza il secondo luogo dell'elenco («de arme e de amore», III II 3, 1-2), praticamente identico al luogo del *Mambriano*; presi in sé ugualmente prossimi al *Furioso*, salvo che il *Mambriano* ha dalla sua innanzitutto la posizione nel secondo emistichio e quindi in rima. La prossimità era poi ancora maggiore nella versione precedente, che vedeva la coincidenza del complemento di specificazione: «Di donne e cavalier l'arme e gli amori».²⁰ Da una tessera boiardesca e soprattutto mambrianesca Ariosto si era allontanato per tornarvi: *d'arme e d'amore* (*In. Or./M*) - *gli antiqui amori* (OF A) - *l'arme, gli amori* (OF C). Inoltre, terzo dettaglio che mi fa propendere per un peso maggiore del *Mambriano*: è del poema del Cieco, secondo il Bigi, il precedente della protasi di stampo classicistico, assente nell'*Inamora-*

17 Sul versante epico classico si veda la rilettura in chiave virgiliana della prima ottava di Gane 2022, pp. 31-32.

18 Sangirardi 2009, p.47.

19 Bigi 1982 (2012), p.91.

20 La testimonianza di Pigna, in Rajna 1900, p. 69 e Bigi 1982 (2012), p. 92.

mento.²¹ Infine, quarto dettaglio, a non grande distanza anche nel *Furioso* («Pensoso più d'un'ora a capo basso / stette, Signore, il cavallier dolente», *OF* I 40, 1-2), compare l'evocazione del *signore* committente o destinatario che compare nel *Mambriano* («Io ritrovo, o Signor reverendissimo», I 7, 1): altra circostanza che accomuna le due opere. Ed ecco comparire, come accennato preliminarmente, il tema dell'«intertestualità», anzi dell'«interdiscorsività» – visto che nel proemio sono in ballo più che mai i rimandi a un'intera tradizione e all'autodefinizione di un «genere» – intrecciata a quella del «destinatario». Ma, come detto, cerco di tenermi lontano da queste direzioni di ricerca.

5. Nel corso del primo canto sono due gli episodi in comune con il *Mambriano*, e si affiancano nelle stanze 58-70. Il segmento è quello che dopo la protasi riassume le vicende narrate dall'*Inamoramento*: per non distrarre il conte Orlando, principale paladino e protagonista, che rischia di perdersi alla ricerca di Angelica, il saggio imperatore Carlo Magno ha affidato l'irresistibile principessa del Catai alla custodia di Namò, duca di Baviera, con la promessa di darla in premio a chi si distinguerà nello scontro con gli infedeli: ma l'avvenente principessa riesce a fuggire dal campo prima della battaglia, della quale presagisce l'esito rovinoso per i cristiani.

Per capire quali siano e come pesino i modelli epici volgari, ricordo come, anticipando questa fuga a prima della rotta cristiana, Ariosto segue il poema di Niccolò Degli Agostini, che continua l'*Inamoramento*.²² Nel *Furioso* Angelica riesce a sgusciare via anche alla presa di Rinaldo e Ferrau, i quali sono a un passo dall'agguantarla (le allusioni intertestuali qui si allargano, specie nelle similitudini e nei ritratti degli incontri, alla tradizione classica latina: Virgilio, Ovidio etc.) ma, uditone il pianto disperato, l'affascinante principessa accetta invece la protezione del re di Circassia Sacripante (con la speranza di essere ricondotta in Catai).²³ Sacripante, però, regale di schiatta ma non di animo, sta già meditando di assaltarla e

21 Bigi 1982 (2012) *ad loc.*, che però a mio parere a torto favorisce l'idea della presenza di Boiardo nel primo verso. Quanto alla presenza boiardesca nell'*Orlando furioso*: Dorigatti 1992; Casadei 1993; Sangirardi 1994; Matarrese 2007; Montagnani 2007.

22 N. Degli Agostini, *Libro quarto de lo Inamoramento de Orlando*, Venezia, Niccolò Zoppino, 1521 (EDIT16 CNCE 75483).

23 Sulle fonti letterarie latine classiche: Alhaique Pettinelli 2004; Cabani 2008 e in ultimo Cassiani 2022.

prenderla di forza, quando ecco sopraggiungere un cavaliere sconosciuto che lo assale e lo disarciona, salvando la principessa. Poco dopo, un messaggero rivela: il cavaliere incognito era una donna, Bradamante.

Nel *Mambriano* a essere assalito è Astolfo. Si è avviato alla ricerca di Rinaldo, che un sogno di Orlando aveva rivelato in pericolo. I due cugini, Astolfo e Rinaldo, si mettono per via; lungo il percorso incontrano una coppia di cavalieri (Carmenio e Anfronio) nel bel mezzo di una zuffa per la giovane donna Androsilla. Mentre Orlando cerca di metter pace, Astolfo, un eroe logorroico e incline al vanto iperbolico confezionato da una proterva immaginazione, carica sull'arcione la donna; Androsilla si lascia soccorrere nella convinzione che sia un complice del suo amante Carmenio. Il cugino viene lasciato alle prese con i duellanti inferociti. Giunto nella radura di un bosco solcato da un fiume, Astolfo smonta da cavallo, fa scendere Androsilla, e tenta tutti gli argomenti – dalla vanteria alla minaccia – per persuaderla a concederglisi. Ci riesce con la minaccia di suicidarsi. Ma appena Androsilla dichiara di concedersi, ecco che irrompono dal nulla Carmenio e Anfronio, e Astolfo viene inseguito da Anfronio.²⁴ Anche nel *Mambriano* (VI 81) un dialogo rivela come il cavaliere sconosciuto, dal quale un cavaliere (Sinodoro) sarà disarcionato, sia, anche lì, una donna, e sempre Bradamante.

Sebbene si tratti di due *topoi* della letteratura cavalleresca, questi due momenti – l'improvvisa irruzione di paladini e la rivelazione di chi ha disarcionato il cavaliere – si trovano entrambe nel poema del Cieco. Inoltre, in questo primo canto del *Furioso* si incontra anche il recupero della similitudine dei due tori che si scontrano: «Né con altro romor si dan di petto / due fier leoni quando son corucciati, / ovver due tauri mossi dal diletto / [...] / Ambidui i scudi costor si passorno» (M I 96, 1-98, 1) = «Non si vanno i leoni o i tori in salto / a dar di petto, ad accozzar sì crudi, / sì come i duo guerrieri al fiero assalto, / che parimente si passar gli scudi» (OF C I 62, 1-4): con coincidenze lessicali piuttosto rare, a conferma della prossimità: *dan di petto* / *dar di petto* e soprattutto l'invariante *i scudi costor si passorno* / *si passâr gli scudi*.²⁵

24 Lo scontro reca una piccola coincidenza lessicale (*assalito* M IV 84, 1 = *assalto* OF I 59, 2 C), se non imposta almeno suggerita dalla situazione.

25 Sulle similitudini nell'*Orlando furioso*: Rizzo 1990; Sangirardi 1992; Coppello 2013; Bucchi 2019; Bonazzi 2021. Quelle animali occupano un quarto delle similitudini (Rizzo 1990). Sul tema degli animali in letteratura, Anselmi-Ruozzi 2009; e il caso di Dante: Ledda 2019.

Assalto che impedisce lo stupro, rivelazione che il salvatore è una donna, similitudine dei due tori: il coagularsi in poche stanze di tre luoghi piuttosto riconoscibili sta lì a suggerire come, in effetti, la memoria del poeta ferrarese andasse proprio al poema del Cieco.

6. Per ben due volte nei due poemi compare un luogo fatato (M I e OF VII; M XXXVI e OF XII). Per di più, una delle due volte si tratta di castelli situati in un'isola dominata da due maghe (M I e OF VII). Sia l'isola che la maga del *Mambriano* sono stati proposti come modelli di Ariosto.²⁶ La doppia simmetria mi sembra di per sé un indizio del rapporto fra le due opere nella trattazione del motivo, che assume anche un valore compositivo nel disegno dell'*Orlando furioso*. Questa osservazione basti per quanto riguarda la prima magia: l'isola di Montefaggio dominata dalla maga e principessa da cui Mambriano è irretito; e l'isola di Alcina, dove è invece Ruggiero a essere irretito dalla maga Alcina.

Rinfresco quella parte della trama del *Mambriano* che ci interessa (M I). Salpato alla volta di Parigi armando una spedizione contro Carlo Magno, il "re di Asia" Mambriano viene, dopo un naufragio, stregato dalla maga. Allorché la barbara principessa passa dall'amore per il re d'Asia a quello per Rinaldo, all'astio della vendetta per il presunto assassinio dello zio Mambrino, Mambriano cumula un violento rancore amoroso. Emerge a questo punto, insieme ad altri personaggi, il mago Malagigi, a bilanciare e sovrastare le magie di Carandina e liberare Rinaldo.

Nel VII canto del *Furioso* Ruggiero, sconfitta la gigantessa Erifilla, giunge in un palazzo che domina un'isola dove diviene il nuovo amante della splendida e ammaliatrice Alcina. Intanto Bradamante lo cerca disperatamente, aiutata ad attraversare anche il campo nemico dall'anello magico che la rende invisibile; e giunta alla tomba di Merlino incontra la maga Melissa; la maga provvidenziale e portatrice di salvezza le offre soccorso. È da qui (ottava 53) fino alla fine del canto (ottava 80) che le coincidenze con il *Mambriano* sembrano infittirsi. In virtù dell'anello magico Melissa – per acquisire autorevolezza sotto le fattezze di Atlante, che ha allevato il paladino – raggiunge Ruggiero sull'isola e punta a distoglierlo dal torpore e dalla lussuria snocciolando una serie di argomenti: prima

26 Rajna 1900, pp. 165-166; e per l'isola Everson 1994, p. 25 e Mac Carthy 2004. Dopo la battaglia che vede vincitori i cristiani, Orlando e Astolfo si imbattono in mille avventure dalla Francia alla Spagna all'Africa (dove peraltro trovano modo di convertire gli infedeli). Si ha una pace almeno temporanea con la promessa di un tributo da parte di Mambrino.

gli mostra la vera identità di Alcina, una vecchia decrepita e orripilante, poi lo induce a fuggire, e poi gli rivela di essere Melissa e lo informa di quanto Bradamante lo ami, e, infine, gli consegna l'anello magico. Reso invisibile dall'anello, sellato il cavallo e cinta la spada, Ruggiero lascia il palazzo e si avvia verso Logistilla. Ora, il canto si chiude.²⁷

La tirata di Melissa a Ruggiero fa leva su due argomenti principali che compaiono, *mutatis verbis*, identici nel poema del Cieco. Nel *Mambriano* sono affidati a una visione, a «un che il riprese», il quale cerca di stanare Mambriano dalla *débauche* alla quale si è abbandonato fra le grazie della maga Carandina e i lussi della sua corte di allegroni.²⁸

MI 59-62	OF VII 56-59, 64
59 Or stato in questo modo circa un mese, dormendo un giorno a l'ombra tutto solo, in vision gli apparve un, che il riprese, dicendo: O Mambrian, che tristo volo facesti uscendo fuor del tuo paese, e lieto ti dimostri in tanto dolo! Dove son le promesse pronte e ratte, che a Macometto già per te fur fatte? 60 Che gloria aspetti, misero e <i>infelice</i>, che simulacro dopo la tua morte stando soggetto ad una <i>meretrice</i>, che giunger non potevi a peggior sorte? Deh svelli ormai da te questa radice con l'animo viril costante e forte; non vedi tu che già ti sono intorno infamia, disonor, vergogna e scorno?	– È questo dunque il frutto ch'io lungamente atteso ho del sudor mio? 57 Di medolle già d'orsi e di leoni ti porsì io dunque li primi alimenti; t'ho per caverne et orridi burroni fanciullo avezzo a strangolar serpenti, pantere e tigri disarmar d'ungioni et a vivi cingial trar spesso i denti, acciò che, dopo tanta disciplina, tu sii l'Adone o l'Atide d'Alcina?

27 È appena il caso di ricordare come Logistilla, sorellastra di Morgana e Alcina, rappresenti la Ragione, come suggerisce il nome, Rajna 1900, pp. 172-173, nota 1 (con richiami ai commentatori cinquecenteschi – Fónari, Ruscelli – e al Casella); e come l'isola di Alcina per Ruggiero e l'isola di Carandina per Mambriano siano al contrario il luogo della perdizione e del vizio della lussuria: entrambi i momenti costituiscono per il protagonista una prova da superare.

28 Martini 2016, pp. 238-241.

61 Esser solevi armato in sul cavallo un altro Ettor, e mo fatto ti veggio un vil Sardanapal pien d'ogni fallo, che tra le meretrici ebbe il suo seggio. Vergognati di questi, e cambia ballo; provvedi al mal se vuoi schivare il peggio, e levati da questo van trastullo, che al re non si convien esser fanciullo.	59 Questo è ben veramente alto principio onde si può sperar che tu sia presto a farti un Alessandro, un Iulio, un Scipio! Chi potea, oimè! di te mai creder questo, che ti facessi d'Alcina mancipio?
62 Mancavan forse a te le concubine nel regno tuo, che qui ridotto sei? Tante n'avevi ornate e peregrine, che appena numerarle saperei.	64 Che ha costei che t'hai fatto regina, che non abbian mill'altre <i>meretrici</i>? costei che di tant'altri è concubina, ch'al fin sai ben s'ella suol far <i>felici</i>.

Poiché il primo necessita più attenzione, parto dal secondo argomento del discorso (*M I 62; OF VII 64*): cioè che di *meretrici*, come la donna per la quale si è perduto, il destinatario del pistolotto poteva trovarne a iosa nel luogo da cui se ne è venuto. Oltre alla rarità dell'argomento, a confermare la dipendenza di Ariosto dal Cieco c'è la parola (*in*)*felici*, per di più in rima, appunto, con *meretrici*.

Il primo, e principale, argomento consiste nell'additare il sicuro fallimento rispetto ai modelli di comportamento esemplari qualora l'eroe proseguisse nello stato di abbandonata lascivia (*M I 61; OF VII 64*). I versi del *Furioso*, poi, contengono anche una ripresa di Petrarca, non a caso del *Trionfo della fama*, e ne portano il segno evidente nella parola rima, il rarissimo latinismo *mancipio* (*OF VII 59, 5 = TF I 22*).²⁹ È un meccanismo tipico della prassi poetica di Ariosto, che rimodella il materiale della letteratura cavalleresca attraverso una patina dantesca o petrarchesca.

Ma – e pure questa è una costante ariostesca – con un riferimento nobilitante alla letteratura latina (Orazio, Viriglio etc.): è impossibile che nella mente dei due poeti non ci sia stato il passo dell'*Eneide* in cui Enea viene rimproverato da Mercurio di aver trascurato i suoi doveri per sot-

29 Su questi versi di Ariosto abbiamo un'analisi esemplare di Cabani 2016a, che se ne serve per mostrare anche il funzionamento di certa ironia ariostesca.

tomettersi ai voleri di una donna (*Aen.* 4, 265-282),³⁰ per altro molto somigliante alle istruzioni poco prima impartite da Giove a Mercurio (*Aen.* 4, 222-237). Il recupero diretto del passo virgiliano è deducibile da alcune tracce linguistiche: *Iulio* fra i personaggi modello e la descrizione di alcune strofe precedenti nella descrizione delle mollezze di Ruggiero («dives que munera Dido / fecerat, et tenui telas discreverat auro», *Aen.* 4, 263-4; «che de sua man gli avea di seta e d'oro / tessuto Alcina con sottil lavoro», *OF* VII 53, 6-7). Nella catena di citazioni tipiche di Ariosto in questo caso prendono posto Virgilio, Petrarca e il Cieco.

Qui si pone il problema del destinatario reale. Quali di queste allusioni erano comprensibili? A chi? Come modello esemplare il Cieco propone Ettore, un personaggio letterario in armonia con l'avvio delle narrazioni epiche, *Iliade* in testa, che vede l'eroe dapprima escluso o autoescluso dallo scontro per poi rientrarvi (indipendentemente dal fatto che Mambriano possa essere un personaggio più o meno negativo); Ariosto preferisce tirare in ballo un trio di personalità storiche: Alessandro Magno, Giulio Cesare e Scipione, una scelta forse allineata allo sfondo storico proiettato sui futuri eventi reali dalla figura di Ruggiero, il capostipite della casa d'Este (*la succession*, 60, 3)?³¹ Ferma restando la comune appartenenza a un antico e collaudatissimo motivo letterario, certo sarà stata chiara l'allusione al fatto che la maga Melissa sia una figura protettrice degli Este.³² Probabilmente chiara anche l'allusione alla figura di Didone. Maga anche lei, guardata via via nel Medioevo e nel Rinascimento

30 Bigi 1982 (2012) *ad loc.* Questo il passo di Virgilio: «continuo invadit: 'tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxoris urbem / exstruis, heu regni rerumque oblite tuarum? / Ipse deum tibi me claro demittit Olympo / regnator, caelum et terras qui numine torquet; / ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras: / 'Quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris? / si te nulla movet tantarum gloria rerum / [nec super ipse tua moliris laude laborem], / Ascanium surgentem et spes heredis Iuli / respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus / debetur.' Tali Cyllenius ore locutus / mortalis visus medio sermone reliquit / et procul in tenuem ex oculis evanuit auram. / At vero Aeneas aspectu obmutuit amens, / arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit. / Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras, / attonitus tanto monitu imperioque deorum. [...]» (*Aen.* 4, 265-282).

31 Le tre figure storiche sono in effetti *specula principis* estensi di lunga data (e non solo loro), come dimostra Gritti c.d.s. Ringrazio l'amica per avermi permesso la lettura del saggio in anticipo sulla pubblicazione.

32 Sull'importanza di Melissa per la dinastia estense, Dorigatti 2000. Sulla cultura figurativa di Ariosto, si parta da Gnudi 1975 (1981); Savarese 1984; Ceserani 1985; Conte 2004. Su Ariosto e Dossi (autore di una *Melissa*, ca. 1518): Venturi 2004.

o come donna fedifraga o come vedova esemplare, è sovrapponibile a Carandina e Alcina, che coi loro incanti tengono lontano il protagonista dai suoi impegni e dal suo destino.

Un dettaglio. Ariosto scarta invece l'avo di tutti gli avi, in cima all'albero genealogico: appunto quell'Ettore al quale era ricorso il Cieco come termine di confronto esemplare.³³ Qui si tratta di un luogo coinvolgente l'uditorio-destinatario-committente: la famiglia dei duchi d'Este, per il tramite del vantato capostipite Ettore. Ma il destinatario reale di Ariosto poteva intendere il riferimento e l'allusione mancante rispetto al diffuso poema del Cieco? Direi che questo sia meno probabile.

7. Più sfuggente il caso dell'VIII canto, quando gli eroi dei tre poemi del canone cavalleresco, Rinaldo nell'*Inamoramento*, Mambriano e Orlando nei poemi eponimi si avventurano nel cuore della notte alla ricerca ognuno dell'amata, che nel primo e nel terzo è poi la stessa: la solita Angelica. Non può essere invocata come strettissima coincidenza l'ora dell'allontanamento dal campo, la mezzanotte, perché, oltre a tutte queste tre opere, accomuna, per esempio, la *Spagna* e il *Viaggio di Carlo Magno*,³⁴ la consonanza delle quali è suffragata dalla comune preoccupazione che l'amata sia incorsa in qualche circostanza per cui abbia dovuto dire addio allo stato di verginità.³⁵ Stretta è la connessione fra questo momento dell'allontanamento dal campo e il momento precedente, cioè quello della visione o sogno, insomma il nesso visione/sonno-allontanamento dal campo.

8. Sul piano dell'immaginazione il confronto tra le due opere è sollecitato spesso da una zona fra mitologia e magia. È il caso del palazzo di Atlante.

33 Jossa 1996; Dorigatti 2017.

34 Boiardo, *In. Or.*, I II 27, 7-8 (e la nota dell'edizione commentata Bruscagli 1994, p. 41).

35 Bigi 1982 (2012) *ad loc.* In un breve saggio (di tenore palesemente althusseriano sin dal titolo) che ha segnato il nostro modo di leggere l'opera Saccone ricorre a questi versi di Orlando per definire il poema come poema del desiderio e della ricerca del desiderio (Saccone 1974, p. 228): «E il fior ch'in ciel potea pormi fra i dèi, / il fior ch'intatto io venia serbando / per non turbarti, oimè! L'animo casto, / oimè! Per forza avranno colto e guasto» (OF VIII 77). A meno che non mi sfugga, non mi pare che si noti quanto in questi versi, oltre al proclama della ricerca del desiderio, della *jouissance* (Saccone), si riveli la contraddizione tra il desiderio erotico e la rinuncia al possesso in nome dell'ideale della castità, la contraddizione del desiderare e contemporaneamente procrastinare, specchiati peraltro dai versi particolarmente franti dalle riprese (*quel fior... quel fior*) e quell'iterato *oimè!*

«In mezzo a un tratto non lontano dalle coste della Manica, vediamo sorgere un palazzo» (Calvino).³⁶ Siamo all'altezza del canto XII (ultima redazione; XI della prima), al palazzo creato per magia da Atlante si sovrappone quella del labirinto (XII 3-4, Orlando alla ricerca vana di Angelica) introdotto da un proemio di squisito stampo mitologico (XII 1-2, Cerere alla altrettanto vana ricerca della figlia).

Nei canti precedenti, mentre veleggiava verso l'isola di Ebuda in cerca di Angelica, il conte Orlando era stato spinto in Olanda dalle correnti. Qui aveva sconfitto Cimosco, re di Frisa, che, dopo avere sterminato in guerra la famiglia della bella principessa Olimpia, aveva poi cercato di imporle di sposare il figlio; Olimpia, liberata da Orlando, poteva finalmente convolare a nozze con il suo Bireno, al quale aveva dato prove di estrema fedeltà (canti IX-X). Il paladino aveva quindi ripreso la navigazione. Approdato a Ebuda, aveva però trovato Olimpia ancora una volta, abbandonata da Bireno e legata a uno scoglio; la liberava facendo strage degli abitanti dell'isola e dell'Orca che teneva prigioniera la donna; e di nuovo riprendeva la sua ricerca (canto XI).

L'intero episodio della bella Olimpia, campione di fedeltà tradita, è un'invenzione dell'ultima redazione (1532), dove è appunto inserito nei canti dal IX all'XI. Così nelle precedenti (1516 e 1521) Orlando era caduto preda della pazzia senza aver potuto dare prova del suo eroismo (la zuffa con Ferraù era stata più fumo che sostanza)³⁷ e senza «il crescendo della passione del protagonista, per il quale l'Ariosto ha escogitato la più ideale e la più affascinante delle sue fantasie».³⁸ Dobbiamo allora vedere la situazione del palazzo incantato sia in coda all'exploit di Orlando nella prova di eroismo a Ebuda (secondo l'ultima redazione) sia ricollocandola al posto che per sedici anni aveva occupato nella primigenia vicenda del poema (secondo la prima redazione). È necessario quindi risalire fino al canto VIII per avere una doppia visione nella collocazione dell'episodio del cosiddetto palazzo di Atlante, che vede Orlando, abbiamo detto, spaventato dal sogno, abbandonare il campo

36 Calvino 1988, p. 65.

37 Segre 1994, p. 342 (che nota come l'episodio consenta anche di avere un esempio di donna del tutto positivo, contro alla visione un po' misogina che usciva dalle redazioni precedenti). Sull'interno canto, Sberlati 1992.

38 Riprendo le parole di Momigliano 1928 (1973), p.79 (la prima edizione è, appunto, del 1928) da Dalla Palma 1984, pp.168-169 (ma l'intero volume è esplicitamente debitore del saggio di Momigliano).

cristiano alla ricerca di Angelica.³⁹ Insomma: l'episodio di Olimpia allontana due segmenti di narrazione che sono più prossimi nella *princeps* del 1516, dove rivelano quindi anche la loro maggiore vicinanza al modello del *Mambriano*.

Come che sia, a un certo punto della storia, i principali eroi degli ultimi canti – Ruggiero e il conte Orlando – vengono a trovarsi in uno stesso luogo. Qui, a Ruggiero pare di scorgere Bradamante che, aggredita da un gigante, entra in un castello di marmo dalla porta d'oro. Ruggiero varca la soglia. Comincia un andirivieni, un su e giù, mesto e monotono secondo alcuni lettori, certo meccanico.⁴⁰ È, lo sappiamo, la vuota giostra, infinita e frustrante, dei desideri e delle illusioni.⁴¹ Lo ha appena preceduto, sul suo Briagliadoro, il «valoroso principe d'Anglante» che sta braccando l'amata Angelica, esattamente – scrive Ariosto – come Cerere cercava Proserpina rapita da Plutone: gli è parso di vederla portata a forza in arcione da un misterioso cavaliere volante.

Ed ora il confronto con il *Mambriano*. Siamo in quella che secondo la lettura tradizionale è la seconda parte del poema del Cieco, e che ha preso avvio con il canto XXXV, dove – ci ha detto il poeta, dopo aver «taciuto alquanto» – le fila del racconto si uniscono di nuovo sullo sfondo delle cosiddette guerre d'Italia («Ma perché l'opra si appropinqua al fine, / Io non voglio desister da l'impresa, / ancor ch'io senta il scorno e le ruine / di questa nostra Ausonia mal difesa» *M* XXXVI 2, 1-4). Quanto allo spazio della vicenda, ci troviamo a Parigi.

39 Giustamente Saccone 1974, pp. 230-231, imposta l'intero saggio interpretando il *Furioso* come il poema dell'errare alla ricerca del desiderio e osserva come nella prima redazione al sogno che rivela il desiderio seguisse immediatamente il luogo della frustrazione. Ma si veda la nota 35.

40 Interessante come l'emozione suscitata da questo episodio viene descritta dai critici: «inconsapevole condizione dei protagonisti ritmata nei movimenti di una malinconica mosca cieca» (Borsellino 1973, p. 104); «Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e impreveduta, l'illusione è monotona, batte e ribatte sempre sullo stesso chiodo» (Calvino 1988, p. 66). Momigliano aveva insistito su altri punti, ma anche lui accenna con queste parole all'atmosfera del palazzo: «Poi quel senso di solitudine enigmatica, lo stupore di quell'ondeggiare fra l'illusione e la delusione si accentua e si moltiplica, riflesso nella folla dei cavalieri che si aggirano come Orlando, invano, per le stanze del palazzo» (Momigliano 1928 [1973], p. 21).

41 Atlante aveva dovuto far scomparire il primo castello nel canto IV, ma solo Astolfo, dopo l'assedio e la battaglia di Parigi (XX 16-23), riuscirà a mandare definitivamente in fumo questo castello di illusioni.

Il canto principia con due ottave che fungono da invocazione e da rilancio della storia; anzi da non-invocazione, una preterizione di invocazione, nella misura in cui il «figlio di Latona» Febo Apollo (con una perifrasi forse petrarchesca) è evocato in negativo, dato che il poeta è terrorizzato dai rombi dei cannoni di guerra che lo hanno allontanato dall'Elicono. In versi che suonano ancor più di quelli del canto precedente come un nuovo avvio della narrazione di una seconda parte del poema:

Il continuo rimbombo che mi sona
a l'orecchio del crudo e fiero Marte,
m'ha così allontanato da Elicono,
ch'io non ardisco di vergar più carte
né di invocare il figlio di Latona
in mio favore; anzi solo in disparte
tristo, pensoso a un'ombra oscura e tetra,
quasi ho disposto di por giù la cetra.

Ma perché l'opra si appropinqua al fine,
io non voglio desister da l'impresa,
ancor ch'io senta il scorno e le ruine
di questa nostra Ausonia mal difesa.
(M XXXVI 1-2, 1-4)

Apro una piccola digressione proprio a proposito delle ottave di avvio del canto dell'*Orlando furioso* in questione. Aggiunte nella terza edizione del 1532, sono di stampo profondamente classicheggiante. Una protasi che miscela con i tratti tipici dello stile ariostesco più riconoscibile (come l'elenco degli ultimi due versi con il precipitare verticale dell'immagine) l'evocazione di personaggi della mitologia romana (Cerere, Encelado, Vulcano) e ha tutta l'aria di fornire all'intero canto una precisa tonalità classica, in una chiave vagamente infera, in uno spazio fortemente verticale (montagna dell'Etna / valle):

Cerere, poi che da la madre Idea
tornando in fretta alla solinga valle,
là dove calca la montagna Etnea
al fulminato Encelado le spalle,
la figlia non trovò dove l'avea
lasciata fuor d'ogni segnato calle;

fatto ch'ebbe alle guance, al petto, ai crini
e agli occhi danno, al fin svelse duo pini;

e nel fuoco gli accese di Vulcano,
e diè lor non potere esser mai spenti:
e portandosi questi uno per mano
sul carro che tiravan dui serpenti,
cercò le selve, i campi, il monte, il piano,
le valli, i fiumi, li stagni, i torrenti,
la terra e 'l mare; e poi che tutto il mondo
cercò di sopra, andò al tartareo fondo.

(OF XII 1-2)

Da questo mondo della mitologia classica, intrisa di un carattere infero aleggiante attorno alle divinità sotterranee evocate e sancito dalla forte verticalizzazione dell'immagine dell'ultimo verso, con il *tartareo fondo*, Ariosto, con un'ipotesi dell'irreale, si riposiziona all'altezza del mondo di una nuova mitologia affollata di cavalieri, gremita di anelli, di scudi magici e di castelli incantati:

S'in poter fosse stato Orlando pare
all'Eleusina dea, come in disio,
non avria, per Angelica cercare,
lasciato o selva o campo o stagno o rio
o valle o monte o piano o terra o mare,
il cielo e 'l fondo de l'eterno oblio;
ma poi che 'l carro e i draghi non avea,
la già cercando al meglio che potea.

(OF XII 3)

Parlando di “nuova mitologia” faccio riferimento a una definizione di Bigi, che si è occupato della mitologia nell'*Orlando furioso* in un breve saggio.⁴² Per “nuova mitologia” intendeva quegli oggetti e quei personaggi che costituiscono la materia ricorrente del mondo dei poemi cavallereschi, ma poi il critico si concentrava soprattutto sull'uso della mitologia classica presente nel poema ariostesco e in essa distingueva

42 Bigi 1993. So bene che la bibliografia sugli inizi dei canti del *Furioso* è oramai ampia, ma in questa digressione cerco di soffermarmi su un aspetto specifico utile a indagare il rapporto con il *Mambriano*.

tre macro-gruppi. Primo: quello di personaggi, oggetti e luoghi della mitologia classica utilizzati con i loro nomi, le loro prerogative e le vicende loro attribuiti dalla tradizione: come il nostro caso di Cerere che cerca disperatamente la figlia Proserpina rapita da Plutone. Un secondo gruppo è quello delle figure mitologiche classiche coi loro nomi e le loro caratteristiche, ma fatti agire entro la trama del poema: come nel canto precedente, Proteo aveva assistito spaventato alla titanica lotta di Orlando con l'Orco per liberare Olimpia (XI 44-45). Infine in un terzo gruppo Bigi inseriva quei materiali della mitologia che agiscono solo sotto traccia, sotto falso nome, come schemi o modelli di nuovi personaggi o episodi. Guardando ai maggiori poemi cavallereschi Bigi precisa che quest'ultima categoria funziona molto per l'*Inamoramento*, mentre nel *Morgante* è soprattutto la mitologia tout court a comparire; e nel *Mambriano* a essere molto rara è piuttosto la terza categoria, del riuso mascherato della mitologia.⁴³ Sta di fatto che, fatte le debite proporzioni, è da quest'ultimo che per la totalità dei critici Ariosto si sente autorizzato a ricorrere a proemi mitologici. E non è un caso che il canto che contiene il passo preso a modello dall'Ariosto (canto XII) principi proprio con una protasi classicheggiante: oltre ai richiami neanche tanto sotterranei al mondo classico delle Circi e dei labirinti, mescolando il primo tipo e il secondo di queste mitologie.

Ciò detto, riferisco sinteticamente gli eventi di questo canto e del successivo, perché una delle caratteristiche del Cieco è quella delle continue digressioni e moltiplicazioni degli episodi. Non si può certo dire che il *Mambriano* manchi di avvenimenti e vicende e avventure: verrebbe semmai da dire il contrario. Ivonetto, ansioso di mettersi in mostra davanti alla bella Rosana, incontra l'ostinata opposizione del padre Rinaldo, contrario a che il figlio si armi e prenda parte alla imminente giostra; cadono nel vuoto le preghiere del giovane a Carlo e allo zio Orlando (5-7). A soddisfare la sua fame di avventura ci pensano due personaggi sotto la cui immagine si nasconde il mago Malagigi: un eremita, che lo dota di un cavallo (stregato) e poi un cavaliere agonizzante in eterno, emerso dalla tomba, che gli chiede di affrontare una prova che gli consentirà finalmente di mettere fine al suo tormento: uccidere un gigante; in cambio Ivonetto ottiene un'armatura. Battuti alcuni cavalieri alla giostra, il giovane, inseguito dagli avversari, è trasportato dal cavallo stregato con un altissimo «salto» al di là delle mura di Parigi (lo si chiama «volo»

43 Ma per le similitudini di ascendenza classicheggiante, si veda Sangirardi 1993.

pochi versi dopo, XXXVI 74, 8). Ed ecco qui un'ottava che forse qualche tangenza con il canto del *Furioso* la possiede:

Ma perché quel potea per vie diverse
fuggir, divise i compagni in più parte;
chi verso *il bosco* cominciò a tenerse,
chi a la *montagna* un poco più disparte,
chi per *campagne* spaziose e terse,
chi drieto al *fiume*, cercando ogni parte
acciò che quel giostrante fuggitivo
non gli potesse uscir de le man vivo.
(M XXXVI 76, 1-6 corsivi miei)

Nei versi ariosteschi è forse possibile trovare infatti un riscontro nel montaggio di elementi paesaggistici, estremizzanti il tipico elenco di petrarchesca memoria: per esempio, quelli della terza ottava del canto: «non avria, per Angelica cercare, / lasciato o selva o campo o stagno o rio / o valle o monte o piano o terra o mare» (OF XII 3, 4-6).

9. A questo punto del racconto nel *Furioso*, sulla soglia del castello creato dalle arti magiche di Atlante, acquisisce un ruolo decisivo la voce. Una Voce – all'apparenza quella della loro donna – attira tanto Ruggiero che Orlando. È prima il caso di Orlando, che:

mentre pensa così, sente all'orecchia
una voce venir, che par che piagna.
(OF XII 4, 5-6)

Esausto della ricerca spasmodica nel castello, il paladino esce nel «verde prato» e di nuovo «si sente richiamar da una finestra: / e leva gli occhi; e quel parlar divino / gli par udire» (14, 5-6): il tentativo di scorgere e seguire le péste dell'amata, viene distolto da una voce.

Dopo poche ottave la stessa situazione si viene a creare per Ruggiero alla ricerca di Bradamante: gli pare di udirla:

Con speme al fin che sian ne le propinque
selve, si parte: ma una voce, quale
richiamò Orlando, lui chiamò non manco;
e nel palazzo lo fe' ritornar anco.
Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,

parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di se medesimo in bando.
(OF XII 19, 5-8 - 20, 1-4)

E sono proprio dei suoni percepiti esattamente nello stesso modo confuso e con l'ombra del dubbio che lascia una parvenza sospetta di preludere a un inganno, a spingere l'Astolfo del *Mambriano*, all'inseguimento del suo cavallo, nel castello creato da Uriella. Gli è che invece dei nitriti di Baiardo, sente dei *soavi canti* ai quali non sa resistere:

Torniamo a dir d'Astolfo, che cercando
Baiardo avea già scorsi tutti quanti
i passi circa il fiume, e nol trovando,
si fermò come fanno i dubitanti;
e quindi varie cose imaginando,
udir gli parve i più soavi canti,
e i mèi composti e i più tersi e politi
che mai avesse in alcun tempo uditi.
(M XXXVI 91)

Attirato da questi suoni Astolfo è distolto dal rincorrere Baiardo e s'inoltra verso la selva dove perviene al palazzo frutto della magia:

sì che invaghito di tale armonia,
non seguì più Baiardo, anzi voltossi
verso la selva ove quel canto uscì
che i sassi, non che gli uomini, avria mossi;
e tosto a un bel palagio perveniva,
ch'avea d'intorno, non steccati o fossi,
Ma un fiumicel pien d'acqua cristallina,
che nascea da una fonte indi vicina.
(M XXXVI 92)

E s'inoltra:

Ma i suoni e canti che di dentro udiva,
l'assicurorno a intrar liberamente
(M XXXVI 95, 1-2)

10. A me sembra che ci si muova in una zona confinante con l'immagine del palazzo-labirinto di Atlante. Quella che qui è una definizione

perfettamente congrua con la tradizione mitologica classica, *labirinto*, e che comparirà poi nella definizione assai pregnante di «Il laberinto in forma di palagio» (M XXXVII 94, 1), oltre che come voce singola già in *Mambriano* XXXVII 3, 7 e XXXVII 37, 2 e soprattutto come «cieco laberinto» in XXXVII 87, 2 e XXXVI 33, 5),⁴⁴ la incontriamo già qui, pronunciata da una voce paurosa:⁴⁵

Ancor non poco m'affligge e contrista
la soave armonia che quivi sento,
per non poter tanto estender la vista,
ch'io veggia ov'è formato il bel contento;
al cui detto una voce d'orror mista
rispose: "Cavalier, grande ardimento
fu il tuo d'entrar in questo labirinto,
del qual non puoi uscir, se non estinto".
(M XXXVI 97, introduco le virgolette)

La definizione di «labirinto» non compare in quest'episodio del *Furioso* («boscherecci labirinti» compare però non così lontano: nel tredicesimo canto).⁴⁶ Era invece comparsa nell'*Inamoramento* (1483): quando Or-

44 Che ovviamente riecheggia Petrarca (*Rvf*, CCXXIV 4, «un lungo error in cieco laberinto»): «Chè come quel virgulto fosse estinto, / ogni suo incanto tornerebbe vano, / ed io che adesso sto di affanni cinto / presso alla morte, e dal morir lontano, / subito fuor del cieco laberinto / uscirei quanto a l'alma salvo e sano; / e tu ti troveresti il più giocondo / e 'l meglio armato cavalier del mondo» (M XXXVI 33, 1-8) sono le parole rivolte a Ivonetto da Malagigi in forma di eremita.

45 Stussi 1979 distingue l'autore del *Mambriano* da Francesco Belo e da Francesco Cieco da Firenze «almeno fino a quando per queste identificazioni mancheranno prove sicure» e riassegna al Belo romano, sfilandolo decisamente dalle opere del Nostro, il poemetto *Laberinto d'amore* (Stussi 1979, p. 634 nota 27) stampato nel 1524, perduto e riscoperto solo di recente: Cavallini 2020 (ringrazio Fabio Romanini per la segnalazione). Soprattutto alla luce della coincidenza della scelta del tema non mi pare improbabile che l'attribuzione del poemetto all'autore del *Mambriano* potesse essere facile da parte dei lettori, ma la cosa ha poca importanza poiché non trovo nel *Mambriano* riscontri interessanti con il poemetto di Francesco Belo (romano), nonostante le fortissime affinità nella trama: inseguimento dell'amata e imprigionamento in un labirinto affollato di personaggi, mitologici e storici versanti nella stessa condizione di insoddisfatto desiderio.

46 Ma già Saccone 1974, pp. 232-233, stabiliva un'opposizione tra il labirinto del castello di Atlante, luogo dell'irrealtà e della non-comunicazione e i boschi e le selve ariostesche: luogo di comunicazione e incontri e scontri, luogo della vita.

lando è sprofondato nel lago e arriva nel mondo di Morgana a una porta su cui è rappresentata la storia del Minotauro e del Labirinto:

Guardando (come ho deto) intorno, Orlando
scorse nel saxo la porta tagliata
e verso quella a piede camminando
vien prestamente, e gionse sul'intrata;
e de ogni lato quella remirando,
vide una historia in essa lavorata
tuta de pietre preziose e d'oro,
con perle e smalti di sotil lavoro.

Vedessi un loco cento volte cinto
d'una muraglia smisurata e forte;
chiamavasi quel cerchio il Laberintho,
ch'avea cento seraglie e cento porte.
Cossì scritto era in quel smalto e dipinto,
e tuto parìa pieno a gente morte,
ché ogni persona ch'è d'intrar ardita,
vi more errando e non trova la ussita.

Mai non tornava alcun ove era entrato,
e (com'è deto) errando si moria,
over dala Fortuna al fin guidato,
doppo l'affanno dela mala via,
era nel fondo occiso e divorato
da il Minotauro, bestia horenda e ria,
ch'avìa sembianza d'un bove cornuto:
più crudel mostro mai non fo veduto.

(*In. Or.* VIII II 14-15)

11. E qui si possono prendere le misure della distanza che separa questi poemi. L'immaginazione di Ariosto fa un passo in più trasformando e dilatando e distribuendo questi labirinti orizzontali in qualcosa di insistentemente tridimensionale, attraverso la presenza di strutture architettoniche come le "scale" e attraverso la presenza di verbi che esprimono appunto l'azione del salire e dello scendere, ma anche grazie a ricorrenti locuzioni come *su, giù, alto e basso*: «ch'andavano alto e basso» (*OF* XII 11, 5), «di

su, di giù, dentro e di fuor cercando» (29, 3).⁴⁷ (Si tratta di una descrizione spaziale che fa il paio con quella della collocazione del palazzo in mezzo al «verde prato / dal qual tutto il palazzo era aggirato», OF XIII, 6-7).

Del resto Ariosto ha abituato il lettore sin dall'inizio del poema a sfondare la dimensione bidimensionale negli scorci dei paesaggi. Basti pensare alla diagonalità di *balze* e *pendici*: «Sei giorni me n'andai matina e sera / per balze e per pendici orride e strane, / dove non via, dove sentier non era, / dove né segno di vestigie umane» (II 41, 1-4). All'annullamento delle superfici coprenti in grazia di una velatura trasparente (così di Alcina: «Gli angelici sembranti nati in cielo / non si ponno celar sotto alcun velo» prima e, poi, in *négligé*: «Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse / il manto; e restò il vel sottile e rado, / che non copria dinanzi né di dietro, / più che le rose o i gigli un chiaro vetro» rispettivamente OF VII 15, 6-7 e 28, 6-8); e, infine all'insistenza delle metafore che vedono gli animali che vi figurano precipitare dall'alto in basso: basti l'ottava che nella prima quartina riprende proprio una similitudine del Cieco: «Non si vanno i leoni o i tori in salto / a dar di petto, ad accozzar sì crudi, / sì come i duo guerrieri al fiero assalto, / che parimente si passâr gli scudi» (OF I 62, 1-4), svolta poi nella seconda parte dell'ottava in una realtà rappresentata secondo le sue dimensioni verticali e con una resa efficacissima del vuoto e dello spazio del paesaggio riempito e restituito plasticamente dal suono:⁴⁸ «Fe' lo scontro tremar dal basso all'alto / l'erbose valli insino ai poggi ignudi; / e ben giovò che fur buoni e perfetti / gli osberghi sì, che lor salvaro i petti» (I 62, 5-8). Mi pare che questo aspetto del mondo poetico ariostesco abbia trovato l'interprete più acuto nella rappresentazione di Escher. Anche le ottave di inizio canto, abbiamo notato, terminano con un movimento verticale: «e poi che tutto il mondo / cercò di sopra, andò al tartareo fondo» (OF XII 12, 7-8). Insomma, Ariosto mischia le carte riprendendo nel canto la verticalizzazione del labirinto da Boiardo (lo sprofondare in quello di Morgana nell'episodio prima ricordato) e i molti labirinti associati a cori e voci del *Mambriano*.

47 Mi pare che dopo Getto 1977 (1983) (il Poulet italiano) e Barlusconi 1977, non si sia tornati sulla questione dello spazio nell'*Orlando furioso*.

48 Simile funzione ha il suono anche in II 34: «La fonte discorra per mezzo un prato, / d'arbori antiqui e di bell'ombre adorno, / ch'i viandanti col mormorio grato / a ber invita e a far seco soggiorno», dove il *mormorio* ha la funzione di attrarre, cioè di causare il movimento, una dinamica nello spazio. Per un approccio alla dimensione spaziale, geografica e sonora dei paesaggi letterari, Rodaway 1994. Per quanto ne so non ci si è mai occupati della funzione della voce e della voce nel paesaggio nell'*Orlando furioso*. Mi riprometto di tornare su questi aspetti, con un saggio che potrebbe chiamarsi *Ariosto spazioso*.

Alcune brevi osservazioni sugli stilemi, che spesso, come anche in questo nostro caso abbiamo notato, portano a rintracciare modelli e dipendenze fra i due canti (*M XXXVI* e *OF XII*). Non sembra che sia rintracciabile nessuno stilema in comune che possa lasciare ipotizzare una dipendenza, nonostante il profluvio di dittologie aggettivali e stilemi nome-aggettivo e aggettivo-nome del *Mambriano*, spesso così utili a identificare le fonti e i modelli: fortuna *trista e ria*, giovinetto *sollecito e pronto*, cavalier *robusto e forte*, cuore *tristo e miserabil* e così via. A petto di un Ariosto assai più parco: ad es. con *alta preda* (*XII 7, 2* e *F. di Vannozzo*) o con *alto lamento* (*XII 7, 6* e *Bembo 124, 4*).

La presenza di uno stilema come *sottil lavoro* in rima tanto nel *Morgante* come nell'*Inamoramento* sembrerebbe complicare le cose. Il verso «Di marmi con suttil lavoro / edificato era il palazzo intero» (*XII 8, 1-2*) compare nella descrizione del «palagio in mezzo del deserto» nel *Morgante* (*II 19* sgg.), dove «le camerette eran tutte ornate e belle, / istoriate con sottil lavoro» (*20, 1-2*), e nell'*Inamoramento* (*II VIII 14, 8*). Tenuto conto che lo stilema *sottil lavoro* si trova anche in Boccaccio (*Rime I 56, 4*) e nelle prose di Bono Giamboni, in Francesco da Barberino (e mai in Dante ad es.),⁴⁹ mi pare veramente difficile districare i possibili debiti contratti con Boiardo e Pulci.

Sappiamo come già Alcina sia stata a ragione confrontata con la maga Circe, che attira con la sua voce i malcapitati. Lo stesso mito greco che qui agisce sotto altre vesti mi sembra, invece, la maggiore coincidenza con il *Mambriano*, nelle ottave 91e 92 del canto XXXVI.

Sebbene inafferrabile – almeno per ora – in termini di stringenti riprese lessicali, la coincidenza e la cooperazione di un labirinto da dove non si riesce a uscire e di una voce che vi attira irresistibilmente, che pure ha un forte retroterra mitologico e forse archetipico, mi sembrano un altro luogo e un livello nel quale con minore improbabilità il *Mambriano* e l'*Orlando furioso* possano essersi incontrati ancora una volta.

Un altro punto da considerare è che fra i vari luoghi che Ariosto estrae dal predecessore possiamo intravedere anche alcune preferenze costanti: almeno sei similitudini (punti 3, 6, 18, 22, 23, 34 della tavola) e almeno tre discorsi (12, 13, 14) e, come si noterà dalla tavola, in ben tre casi similitudini e discorsi coinvolgono uno stesso episodio (quindi, nel caso dei discorsi in comune finora reperiti, in tutti i casi).

49 Dati BIZ.

12. In conclusione metto insieme i singoli risultati e faccio alcune proposte complessive di interpretazione del riuso del *Mambriano* da parte di Ariosto nell'*Orlando furioso*. Inevitabilmente l'eventuale e auspicabile accrescimento futuro di altri riscontri andrà a influenzare certo le interpretazioni: ma basiamoci su quello che abbiamo finora in mano.

Già dalla tabella iniziale si può vedere – come notato da principio – che in alcuni casi si ha la coagulazione in un canto (*M* I, IV, VI > *OF* I; *M* IV, XLI > *OF* X) o due canti contigui del *Furioso* (*M* I, IV, VII > *OF* VII-VIII) di luoghi che nel *Mambriano* sono distanti ma comunque legati da un nesso di causa-effetto; in un caso la provenienza dei due momenti narrativamente connessi è da un unico canto e solo in apparenza separati in due canti ariosteschi, che di fatto sono consecutivi (*M* XIX > *OF* XXXVIII-XXXIX).

A questi casi possiamo aggiungere un caso in cui la scheggia narrativa non si affianca a un'altra narrativamente contigua e connessa ma di valore specificamente "strutturale": la chiusa di canto, quindi un luogo di rilievo (*M* III, IV > *OF* XIV). All'interno di questa zona testuale non propriamente narrativa possiamo considerare le cinque similitudini, che coinvolgono un mondo animale dinamico e violento.

Quanto a questa somiglianza degli elementi "strutturali", possiamo vedere come il primo e l'ultimo canto del poema ariostesco si confrontino direttamente con il precedente poema, sebbene nell'ultimo canto, a differenza dei casi di ripresa di momenti narrativi logicamente connessi, la coincidenza sia con una singola e isolata situazione, che passa da un unico canto a un canto dei due poemi: *M* XLII > *OF* XLVI. Ma è soprattutto con il confronto dell'inizio del *Furioso* (*OF* I) con l'inizio del modello (*M* I), la presentazione dell'opera, che viene dichiarato e viene a stabilirsi, attraverso un immediato richiamo a un tema (guerra e amori), un rapporto di continuità con, e di appartenenza a, un genere, marcato dal rimando del celebre emistichio. E con il rimando a una tradizione e a un genere siamo nel territorio che dalla intertestualità ci fa fare un salto nell'universo dell'interdiscorsività. Forse potrebbe avere lo stesso valore di dichiarazione di appartenenza a un genere la sutura "con sottil lavoro" (che rimanda al *Morgante* e all'*Inamoramento*) che chiude il confronto con il motivo del labirinto (che a sua volta rimanda sia all'*Inamoramento* sia al *Mambriano*).

Con il Labirinto si è passati al campo dell'immaginario, dove si può riconoscere l'elemento comune, sebbene più generico, dalla magia, grazie al ruolo delle maghe Carandina e Alcina, dietro alle quali è possibile in-

travedere il modello virgiliano di Didone, filtrato dalla tradizione medievale-rinascimentale. Anche altri passi sono ispirati a magie e incantesimi, come la creazione e la distruzione del castello di Atlante, la creazione di una flotta (M IX 41> OF XXXIX 26), l'oggetto magico utilizzato per nascondersi dal donatore (M XLI 99 ss. > OF X 107-109 e XI 3-7).

Se non proprio in questo campo, almeno in uno confinante, possiamo collocare un certo uso della mitologia classica, che emerge proprio in due canti imparentati dalla vicenda del castello incantato (di Uriella e di Atlante), ed esattamente ad inizio canto (M XXXVI e OF XII). Ma, come detto sopra, questo proemio appartiene all'ultima redazione del *Furioso*, e questo conduce a un'altra questione da tener presente nell'orizzonte dell'opera e della nostra lettura: la sua genesi e la sua trasformazione, lungo la traiettoria delle varie volontà dell'autore. Sarà cioè fondamentale, oltre a necessari supplementi di indagine su altre coincidenze, riprese, allusioni etc., collocarle nella loro giusta fase di composizione e revisione e ampliamento del poema ariostesco, evitando il rischio di schiacciare in un unico momento (quello della redazione del '32) il confronto con un modello che potrebbe essere cambiato nel tempo e, in questo cambiamento, rivelarci il valore che ha assunto agli occhi del poeta ferrarese nei momenti di elaborazione e rielaborazione del poema. Insomma: oltre a un ordito e a una trama, per riprendere la metafora di Ariosto, una tela coinvolge potentemente l'elemento del tempo, della dinamica, della tessitura.

Bibliografia

Testi citati

- A = *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- A = *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- C = *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Innamoramento de Orlando* = *L'innamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Mambriano* = *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di Giuseppe Rua, 3 voll., Torino, UTET, 1926 (su cui la recensione Di Francia 1927).

Studi

- Alhaique Pettinelli 2004 = Rosanna Alhaique Pettinelli, «*Ma grandemente commendava Orazio [...]*». *Presenza oraziana nel 'Furioso'*, in *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 19-44.
- Anselmi-Ruozzi 2009 = *Animali nella letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, Roma, Carocci, 2009.
- Azzini 2008 = Eleonora Azzini, *Mazzocchi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, 2008, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 623-626.
- Barlusconi 1977 = Giovanna Barlusconi, *L'Orlando furioso' poema dello spazio*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di Enzo Noè Girardi, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 39-130.
- Bigi 1982 (2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi (1982), a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bigi 1993 = Emilio Bigi, *Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'Orlando furioso*, in *Il mito nel Rinascimento*. Atti del III convegno internazionale di Studi Umanistici, Chianciano-Montepulciano, 1991, a cura di Luisa Tondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, pp. 153-172.
- Blasucci 1969 = Luigi Blasucci, *La 'Commedia' come fonte linguistica e stilistica del 'Furioso'*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 121-162.
- Bonazzi 2021 = Nicola Bonazzi, *Bestie dietro l'armatura. Le similitudini animali nel 'Furioso' e l'antropologia negativa di Ariosto*, «Griseldaonline», 201/1 (2021), pp. 123-141.
- Borsellino 1973 = Nino Borsellino, *Ludovico Ariosto*, Bari, Laterza, 1973.
- Bruscagli 1983 = Riccardo Bruscagli, «*Ventura*» e «*inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126.
- Bruscagli 1994 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1994.
- Bucchi 2019 = Gabriele Bucchi, «*Come augel che muta gabbia*»: immaginario zoomorfo e mondo morale nelle «*Satire*», in Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 329-348.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2008 = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», 37/3 (2008), pp. 13-42.
- Cabani 2016a = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 153-176.
- Cabani 2016b = Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Calvino 1988 = Italo Calvino, *Italo Calvino racconta l'Orlando furioso*, Torino, Einaudi, 1988.

- Canova-Vecchi Galli 2007 = *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Antonio Canova e Paola Vecchi Galli, Scandiano-Novara, Centro Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007.
- Carocci 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del 'Mambriano'*, Roma, Viella, 2021.
- Casadei 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del 'Furioso'*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Casadei 1997 = Alberto Casadei, *Riusi (e rifiuti) del modello dell'Innamorato tra il 1520 e il 1530*, in *La fine degli incanti*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 28-35.
- Cassiani 2022 = *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'Orlando furioso*, a cura di Chiara Cassiani, Firenze, Cesati, 2022.
- Cavallini 2020 = Marzia Cavallini, *Il Belo ritrovato. Un'edizione critica e commentata del Labirinto de Amore*, «Storie e linguaggi», 6/2 (2020), pp. 213-284.
- Ceserani 1985 = Remo Ceserani, *Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, Napoli, Società editrice napoletana, 1985, pp. 145-166.
- Cimegotto 1892 = Cesare Cimegotto, *Studi e ricerche sul 'Mambriano' di Francesco Bello, il Cieco da Ferrara*, Padova-Verona, Drucker, 1892.
- Conte 2004 = Floriana Conte, *Ispirazione figurativa e lessico efrastico nell'Orlando furioso*, «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», 9/1 (2004), pp. 139-165.
- Colussi-Trovato 2021 = Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.
- Coppello 2013 = Veronica Coppello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando furioso*, Bologna, I libri di Emil, 2013, pp. 38-39.
- Dalla Palma 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *La struttura narrativa dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984.
- degl'Innocenti 2018 = Luca degl'Innocenti, «Cantar di gesta in rima». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia», 56-57 (2019), pp. 47-54.
- Delcorno Branca 1974 = Daniela Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medioevale*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Delcorno Branca 1977 = Daniela Delcorno Branca, recensione a Rajna 1975, in «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 106-111.
- Delcorno Branca 2017 = Daniela Delcorno Branca, *Inchiesta*, in Izzo 2017, pp. 129-152.
- Di Francia 1927 = Letterio Di Francia, recensione a *Mambriano*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 89 (1927), pp. 329-336.
- Dorigatti 1992 = Marco Dorigatti, *Il boiardismo del primo 'Furioso'*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*. Atti di convegno, Ferrara,

- 11-13 febbraio 1988, a cura di Riccardo Bruscagli e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1992, pp. 161-174.
- Dorigatti 2016 = Marco Dorigatti, *Rugiero and the Dynastic Theme, in Italy in crisis. 1494*, a cura di Jane E. Everson e Diego Zancani, Oxford, Legenda, 2000, pp. 92-128.
- Everson 1983 = Jane E. Everson, *The Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 45 (1983), pp. 487-502.
- Everson 1987 = Jane E. Everson, *Per una bibliografia delle edizioni del 'Mambriano' di Francesco Cieco da Ferrara*, «Schifanoia», 3 (1987), pp. 115-123.
- Everson 1988 = Jane E. Everson, *Syntax and Style in 'Il Mambriano' di Francesco Cieco da Ferrara*, in *The languages of Literature in Renaissance Italy*, edited by Peter Hainsworth, Valerio Lucchesi, Christina Roaf, David Robey, John R. Woodhouse, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 191-213.
- Everson 1994 = Jane E. Everson, *Bibliografia del 'Mambriano'*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1994.
- Everson 1997 = Jane E. Everson, *Francesco Cieco da Ferrara*, in *DBI*, vol. 49, in <https://shorturl.at/sJKO1>.
- Frye 1957 (1969) = Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Gane 2022 = Yorick Gomez Gane, *Intertestualità virgiliane nel 'Furioso': qualche caso di rivisitazione*, in Cassiani 2022, pp. 27-35.
- Getto 1977 (1983) = Giovanni Getto, *L'Orlando furioso' e la poesia dello spazio* (1977), in Id. *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 77-120.
- Gritti 2021 = Valentina Gritti, *Nel laboratorio del 'Furioso': Ariosto e il pubblico colto*, «Esperienze letterarie», 46/4 (2021), pp. 9-26.
- Gritti 2022 = Valentina Gritti, *Intorno a una serie di correzioni nell'Orlando furioso'. I metaplasmii e le forme eteroclite*, «Storie e linguaggi», 8/2 (2022), pp. 115-198.
- Gritti c.d.s. = Valentina Gritti, *Eroi antichi alla corte di Ferrara. Alessandro, Cesare, Ciro il Grande ed Ercole specula principis della casa d'Este*, in *The Prince and the Condottiero in Italian Humanism and Renaissance: Literature, History, Political Theory and Art*. International Conference, Warwick, June 17-18 2021, edited by Maria Celati e Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, Court Cultures of the Middle Ages and Renaissance, c.d.s.
- Gnudi 1975 (1981) = Cesare Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative* (1975), in Id., *L'ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Edizioni Alfa, 1981, pp. 156-157.
- Jossa 1996 = Stefano Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Liguori, Napoli, 1996.
- Izzo 2016 = Annalisa Izzo, *Forme dell'intreccio nel 'Mambriano' di Francesco Cieco*, in *Chivalry, Academy, and Cultural Dialogues. The Italian Contribution to European Culture. Essays in Honour of Jane E. Everson*, edited by Stefano

- Jossa and Giuliana Pieri, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 54-63.
- Izzo 2017 = Annalisa Izzo (a cura di), *Lessico ariostesco*, Roma, Carocci, 2017.
- Izzo 2021 = Annalisa Izzo, *Appunti sulle novelle e discorso diretto nel 'Mambriano'*, «Versants», 59 (2021), pp. 49-66.
- Ledda 2019 = Giuseppe Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella 'Commedia' di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.
- Mac Carthy 2004 = Ita Mac Carthy, *Alcina's island: From Imitation to Innovation in the 'Orlando furioso'*, «Italica», 3 (2004), pp. 325-350.
- Martini 2006 = Elisa Martini, *Una struttura unitaria e circolare: il 'Mambriano' del Cieco da Ferrara*, «Studi italiani», 2 (2006), pp. 5-38.
- Martini 2011 = Elisa Martini, *Il giardino di Carandina: Il Cieco da Ferrara rilegge Poliziano*, «Schifanoia», 36-37 (2011), pp. 91-101.
- Martini 2016 = Elisa Martini, *Un romanzo di crisi. Il 'Mambriano' del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Matarrese 2007 = Tina Matarrese, «... continuando la inventione del conte Matheo Maria Boiardo», in Canova-Vecchi Galli 2007, pp. 57-75.
- Matarrese-Praloran 2016 = *Introduzione e note di commento*, in *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Momigliano 1928 (1973) = Attilio Momigliano, *Saggio sull'«Orlando furioso»* (1928), Bari-Roma, Laterza, 1973.
- Montagnani 2007 = Cristina Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in Canova-Vecchi Galli 2007, pp. 41-56.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Petrarca in Ariosto: il «principium constructionis»*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 175-198.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, ristampa della seconda edizione del 1900 accresciuta di inediti, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Rizzo 1990 = Annalisa Rizzo, *Similitudini e comparazioni nell'«Orlando furioso»*, «Rassegna della letteratura italiana», 94/3 (1990), pp. 83-88.
- Rodaway 1994 = Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: body, sense and place*, London and New York, Routledge, 1994.
- Saccone 1974 = Edoardo Saccone, *Il soggetto del 'Furioso'*, Napoli, Liguori, 1974.
- Sangirardi 1992 = Giuseppe Sangirardi, *Forme e strategie della similitudine nell'«Orlando furioso»*, «Schifanoia», 13-14 (1992), pp. 71-107.
- Sangirardi 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenze e trattamenti dell'«Orlando innamorato» nel 'Furioso'*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- Sangirardi 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'«Orlando furioso»?*, «Allegoria», 59 (2009), pp. 42-55.
- Savarese 1984 = Gennaro Savarese, *Il 'Furioso' e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.

- Sberlati 1992 = Francesco Sberlati, *Retorica e sintassi nel XII del 'Furioso'*, «Lingua e stile», 27 (1992), pp. 379-404.
- Scavuzzo 1983 = Carmelo Scavuzzo, *Sulla lingua del 'Mambriano'*, «Studi Linguistici Italiani», 9 (1983), pp. 56-88.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83.
- Segre 1976 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Segre 1994 = Cesare Segre, *La poesia eroica e le sue trasformazioni*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, 4 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1994, vol. 2, pp. 323-350.
- Stella 1976 (1999) = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 49-64 (poi in Id., *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 21-34).
- Stussi 1979 = Alfredo Stussi, *Una «Commedia» del Cieco da Ferrara*, «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 9/2 (1979), pp. 603-639.
- Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento, Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1994.

ARIOSTO LETTORE DI NOVELLE? L'ORLANDO FURIOSO E GLI SVILUPPI DELLA NARRATIVA BREVE NEL QUATTROCENTO

Giulia Depoli

Scuola Normale Superiore

Did Ariosto read novellas? The *Orlando furioso*
and the developments of short prose narrative in the Quattrocento

Abstract (ITA)

L'obiettivo dell'articolo è quello di valutare le possibili influenze delle novelle quattrocentesche sull'*Orlando furioso* di Ariosto. Dopo una panoramica sugli sviluppi di questo genere letterario nel Quattrocento, si delinea il corpus testuale preso in considerazione per questa indagine. Si tratta del *Novellino* di Masuccio Salernitano e delle *Porretane* di Sabadino degli Arienti, le due principali raccolte autoriali che circolavano alla corte estense di Ferrara. Successivamente, la di-

scussione si sposta a riflettere su cosa si possa definire "novella" all'interno del poema ariostesco, soprattutto alla luce dei cambiamenti avvenuti in questo genere letterario dopo Boccaccio. Infine, vengono proposti diversi parallelismi narrativi e tematici tra gli episodi dell'*Orlando furioso* e le novelle del XV secolo, evidenziando la necessità di considerare anche questo retroterra letterario per un nuovo commento del poema.

Abstract (ENG)

The aim of the paper is to assess the possible influences of 15th-century novellas on Ariosto's *Orlando furioso*. After an overview of the developments of this literary genre in the Quattrocento, the textual corpus considered for this investigation is outlined. It consists of Masuccio Salernitano's *Novellino* and Sabadino degli Arienti's *Porretane*, the two main authorial collections which circulated in the Este

court in Ferrara. Subsequently, the discussion turns to reflect on what can be defined as a "novella" within Ariosto's poem, especially in light of the changes in this literary genre after Boccaccio. Finally, several narrative and thematic parallels are proposed between episodes of *Orlando furioso* and 15th-century novellas, highlighting the need to also consider this literary background for a new commentary of the poem.

PAROLE CHIAVE: Ariosto / novella / Masuccio Salernitano / Sabadino degli Arienti / letteratura rinascimentale / intertestualità

KEYWORDS: Ariosto / novella / Masuccio Salernitano / Sabadino degli Arienti / Renaissance literature / intertextuality

Indagare i possibili influssi del genere novella, nella sua configurazione quattrocentesca, sull'*Orlando furioso* non è un compito fra i più semplici, per diversi motivi. Anzitutto, il rapporto del poema con i suoi ipotesti raramente è lineare e facilmente individuabile: nelle sue riscritture, Ariosto opera complesse trasformazioni nell'innestare i suoi modelli nel *Furioso*.¹ E se Rajna stesso non ha individuato, fra le sue "fonti",² delle precise novelle del Quattrocento, il caso si presenta già in partenza come piuttosto ostico. Si pongono poi altri due ordini di problemi: anzitutto, stabilire cosa sia la novella del Quattrocento; in secondo luogo, cosa si intenda per "novella" nell'*Orlando furioso*.

1. Il genere novella nel Quattrocento: definizione del *corpus*

I confini della narrativa breve in prosa del Quattrocento sono incerti. Nel proporre una bibliografia di carattere generale sul tema, Chiarini nella sua raccolta rilevava laconicamente che «manca, per la novellistica italiana del Quattrocento, una storia vera e propria, che illustri, nel loro sviluppo e nelle loro interrelazioni, la produzione volgare e quella latina».³ A quarant'anni di distanza, la situazione non è cambiata: tuttora non è stato tentato un profilo articolato della narrativa breve del XV secolo.⁴

Ai fini di questa indagine preliminare, ho scelto di concentrare la mia attenzione sulle due principali raccolte d'autore, entrambe colloca-

1 Cabani 2016.

2 Rajna 1876.

3 Chiarini 1982, p. XLII.

4 Il mio progetto di dottorato *La novella volgare del Quattrocento: costellazioni di modelli narrativi*, attualmente in corso alla Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la supervisione di Stefano Carrai, non è che un tentativo di iniziare a far fronte a questa lacuna. Finora, la più sistematica indagine in questa direzione è stata un progetto finanziato dal CNR condotto da un'équipe interuniversitaria fra Pisa, Firenze, Roma e Torino, coordinata a livello centrale da Mario Martelli e localmente da Rossella Bessi, Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Mariarosà Masoero. Tale gruppo di studio si è occupato in parallelo della narrativa breve in volgare e in latino dalle origini al XVI secolo, con l'ambizione di offrire edizioni affidabili dei testi ancora poco noti e, soprattutto, di giungere a un inquadramento esaustivo di questa produzione. Sfortunatamente, non solo questo auspicato profilo storico, ma nemmeno tutte le edizioni annunciate hanno mai visto la luce. I primi risultati del progetto possono leggersi nei contributi di un numero di «Medioevo e Rinascimento» (Albanese 1998; Battaglia Ricci 1998; Bessi 1998a; Martelli 1998; Masoero 1998), ripubblicati in Bessi 1998b; alcuni esiti furono poi più estesamente diffusi in Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000.

bili nella seconda metà del secolo. *In primis*, il *Novellino* di Masuccio Salernitano,⁵ la cui *princeps* è del 1476, ma di cui alcune novelle circolavano alla spicciolata già negli anni '50, com'è noto dagli studi di Petrocchi.⁶ In secondo luogo, le *Porretane* di Sabadino degli Arienti,⁷ la cui composizione è collocabile fra gli anni Settanta e il 1492.⁸

Questa selezione implica diverse esclusioni. Anzitutto, benché Ariosto avesse dimestichezza con la facezia, in particolare con il *Liber* di Poggio Bracciolini, a cui attinge anche nelle *Satire*,⁹ preferisco non tenerne conto in questo contesto in quanto può essere considerato un genere letterario a parte (pur influenzando, occasionalmente, anche sulla produzione novellistica *stricto sensu*).¹⁰

Inoltre, nel confronto con il *Furioso*, ho lasciato momentaneamente da parte anche il *côté* della narrativa umanistica in lingua latina. Difficile, anche in questo caso, circoscrivere un corpus di novellieri (al di là della celeberrima *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini);¹¹ difficile anche solo accedere ai testi di autori quali Giovanni Conversini da Ravenna e stabilirne la circolazione nel contesto delle corti, causa l'assenza di edizioni moderne, censimenti completi e inquadramenti generali su questa produzione. Vale la pena, però, di tenere in considerazione almeno due dati, per così dire, "morfologici", che provengono da questa narrativa e che a mio avviso costituiscono tratti fondamentali della narrativa del Quattrocento: i procedimenti di *amplificatio*, in particolare per quanto riguarda i monologhi carichi di pathos, e la tendenza decisa alla *moralisatio* del racconto.¹²

A proposito di quest'ultimo elemento, Malato ha rilevato come «elemento discriminante, che fa la differenza tra la produzione pre-boccac-

5 Cito il testo da Masuccio 1957 (citato come Nov.).

6 Petrocchi 1952, pp. 43-50.

7 Cito il testo da Arienti 1981 (citato come Porr.).

8 Basile 1981, p. 604.

9 Il caso più significativo è la «riscrittura attualizzante della facezia CXXXII» nella Satira V (Ariosto 2019, pp. 172, 201 nota 95 e 202 nota 102).

10 Sulla dibattuta questione dei rapporti fra novella e facezia, si veda Curti 2019, pp. 65-67.

11 Una panoramica generale è tentata da Marsh 2017. Rinvio anche al quadro preliminare delineato da Albanese 1998. Per quanto riguarda lo specifico fenomeno delle versioni latine di novelle boccaccesche, che rappresentano indubbiamente gran parte della produzione novellistica in lingua latina, si veda Parma 2003.

12 Albanese 2000, pp. 263-264 e 300-302.

ciana e quella di Boccaccio, con quella che a lui segue, [...] proprio [...] il più o meno marcato condizionamento del “modello” esemplare, con tutte o molte delle sue caratteristiche tipologiche e morfologiche [...] non esclusa la *moralisatio*, che dava il senso dell’operazione». ¹³ La tensione didascalica e fortemente moraleggiante giunge alla novella volgare del Quattrocento non solo dalla predicazione religiosa, particolarmente pervasiva in questo secolo (si pensi a figure come Bernardino da Siena), ma anche proprio dalla novella umanistica, a partire dalla Griselda petrarchesca, la *De insigni obedientia et fide uxoria*, trasfigurata quasi a parabola biblica. ¹⁴ Ma anche senza accedere direttamente ai testi latini, basterà notare il riflesso di questo processo nelle due raccolte volgari prese in considerazione: nel caso di Masuccio, su cui influisce soprattutto la predicazione coeva, ¹⁵ questo tratto è particolarmente evidente. Anche Ariosto, nel suo *Furioso*, sembra risentire di questa tendenza. Delcorno, in un suo storico studio sul tema dell’esemplaristica, affermava che «le novelle inserite nell’*Orlando furioso*, pur così spregiudicate e colorite, rivelano quasi sempre un forte profilo morale, in certi casi addirittura una sentenziosità da *exemplum*». ¹⁶ Le novelle intercalate in cui più marcatamente si riscontra questo aspetto sono quelle dedicate alla questione antimuliebre, quella di Astolfo e Giocondo e quella del giudice Anselmo, che non a caso sono anche quelle apparentemente più estranee al mondo cavalleresco e in cui la tipologia di vicende maggiormente si avvicina alla tradizione novellistica boccacciana. ¹⁷

Prima di accostarsi al testo di Ariosto, occorre un’altra precisazione preliminare. Tenendo in considerazione come rappresentanti principali della novellistica del XV secolo Masuccio e Sabadino, come circolavano questi all’epoca negli ambienti della composizione dei poemi cavallereschi in ottave? Un primo indizio si ritrova nello studio di inizio secolo, ma ancora prezioso, di Giulio Bertoni sulla biblioteca degli Este nell’epoca di Ercole I, ¹⁸ che oggi è possibile aggiornare con nuovi contributi. Bertoni ci offre informazioni soprattutto riguardo a Giovanni Sabadino

13 Malato 2000, p. 26.

14 Bessi 1989, pp. 715-718.

15 Come ha indiscutibilmente dimostrato Nigro 1983.

16 Delcorno 1972, p. 556.

17 Dato messo bene in luce da Salwa 2009. Su questi due casi, avrò modo di tornare.

18 Bertoni 1903.

degli Arienti, sempre operante a Bologna per i Bentivoglio ma legato da costanti rapporti con gli Estensi. La raccolta delle *Porretane*, del resto, fu dedicata ad Ercole I d'Este, perciò non stupisce trovare una copia delle «Novelle de misser Zoane Sabadino coperto de raso verde» nella biblioteca del duca, come testimonia l'inventario di Girolamo Giglioli.¹⁹ I suoi racconti rientravano pienamente, poi, nei gusti personali degli Estensi, sensibili al *divertissement* letterario: più di tutto piacevano «certe opere del Boccaccio» o, per l'appunto, «le novelle di Sabbadino degli Arienti».²⁰

A Masuccio, invece, Bertoni non accenna esplicitamente, ma nel suo più recente volume Tissoni Benvenuti non esita a riconoscere nel *Novellino* coperto di montanina rossa, già presente nel medesimo inventario,²¹ proprio la *princeps*, oggi perduta, dell'autore salernitano.²² A ciò si aggiunga che le sue novelle godettero di un'ampia circolazione anche, se non soprattutto, nell'Italia centrale e settentrionale, prima della messa all'Indice nel 1559.²³ Risale al 1483 l'edizione milanese Valdarfer, al 1484 quella veneziana De Tortis e al 1492 quella dei De Gregori, cui seguirono numerose ristampe. I manoscritti che contengono una redazione precedente delle novelle di Masuccio, che circolarono inizialmente «alla spicciolata», si attestano tutti a Firenze, dove Alfonso d'Aragona aveva inviato a Lorenzo de' Medici la seconda novella e dove lo cita anche Luigi Pulci, destinando a Ippolita d'Aragona la *Novella del picchio senese*.²⁴

Avvicinandoci maggiormente all'ambito della produzione cavalleresca, Masi ha rilevato il riuso di novelle di Masuccio da parte di continuatori di Boiardo nei primi anni del Cinquecento. Pierfrancesco de' Conti da Camerino, scrivendo il *Sexto libro dell'Innamoramento d'Orlando* «forse nello stesso anno del primo *Furioso*» (come sottolinea Masi), seleziona e riadatta il finale del *Parlamento de lo autore al libro suo* e riscrive

19 Ivi, p. 247 e pp. 165-166.

20 Ivi, p. 18.

21 Ivi, p. 247.

22 Tissoni Benvenuti 2023, pp. 303 e 486.

23 Terrusi 2005, p. 28 e nota 34.

24 «Masuccio grande onore della città di Salerno molto imitatore del nostro messer Giovanni Boccaccio, illustrissima madonna Ippolita, mi ha dato ardire a scrivere a vostra eccellenza leggendo a questi dì nel suo novellino molte piacevoli cose, le quali poi che io intesi essere da Vostra Signoria graziosamente accettate e lette, ho fatto come i naviganti i quali sogliono addrizzare le loro navi dove le loro mercatanzie intendono aver ricapito» (cito da Cataudella 1968, p. 165).

in versi la prima novella nel Canto V e l'undicesima novella nel Canto XIV. Dopo di lui, a pochi anni di distanza anche Cassio da Narni si serve della seconda novella di Masuccio per la propria *Morte del Danese*.²⁵ Insomma, la circolazione di Masuccio nell'area padana e nell'ambiente di produzione dei poemi cavallereschi è indiscussa.

2. La novella nel *Furioso*

Arrivando al secondo problema: diversi studi si sono occupati di cosa sia considerabile “novella” nell'*Orlando furioso*,²⁶ giungendo a calcolare un numero che in genere si assesta fra le tredici e le quindici novelle nel poema. Queste porzioni testuali sono state individuate prevalentemente secondo questi criteri: deve trattarsi di un racconto metadiegetico, che un personaggio intenzionalmente narra ad un altro; il contenuto deve riguardare una vicenda dotata di un inizio e di una fine; l'episodio narrato non deve essere indispensabile per il racconto principale in cui si inserisce.²⁷ Tuttavia, a mio avviso la questione su cosa sia “novella” nel *Furioso* resta problematica. Il *corpus* individuato da questi studiosi è estremamente eterogeneo e l'autonomia del racconto rispetto agli altri avvenimenti è raramente garantita, o comunque risulta difficile da stabilire oggettivamente.

Mi pare si possa concordare con Izzo sulla necessità di considerare da un lato la metadiegesi, dall'altro la questione del genere letterario.²⁸ Sangirardi afferma che, con l'avvento del *Decameron* sulla scena letteraria europea, «tout récit métadiégétique, raconté pour le plaisir ou pour fournir des modèles moraux, ne peut plus échapper au soupçon d'être une nouvelle. Un récit métadiégétique intercalé dans un roman, après Boccace, demande à être reconnu – du moins par hypothèse préliminaire et quitte à ce que la lecture suggère d'autres interprétations – comme une nouvelle».²⁹ Ora, a questa visione potrebbero essere opposti diversi tipi di obiezioni.

Anzitutto, ben poche novelle nel *Furioso* vengono sottoposte ai nar-
ratari come *divertissement* o *exemplum* morale (perché altro è il piacere

25 Ivi, pp. 42-43.

26 Penso in particolare a Dalla Palma 1984; Franceschetti 1989; Sangirardi 2010. L'intera bibliografia è stata recentemente ripercorsa da Branchina 2020, a cui rimando per una rassegna esaustiva.

27 Franceschetti, pp. 819-820.

28 Izzo 2016.

29 Sangirardi 2010, p. 118.

e l'apprendimento dei lettori, altro è quello dei personaggi). Se questo fosse il criterio dirimente, si finirebbe a contare solo due vere e proprie novelle, cioè quella di Astolfo e Iocondo (canto XXVIII) e quella di Argia e Adonio (canto XLIII).³⁰ C'è molto più in gioco nella narrazione, anche in virtù della fondamentale innovazione operata da Ariosto sul genere, di cui Sangirardi stesso sottolinea la portata: lo statuto omodiegetico o autodiegetico della narrazione. Tale tipologia dell'istanza narrativa comporta il coinvolgimento in prima persona del narratore nel racconto: i personaggi vogliono dare spiegazioni per le circostanze in cui si trovano, chiedere aiuto, sfogare il proprio dolore con chi li ascolta. Tra l'altro, come è stato notato,³¹ questo aspetto crea continuità narrativa fra il *récit* principale e quelli secondari e la maggior parte dei racconti si pone dunque in rapporto sintagmatico, principalmente di causa-effetto, con la storia portante (difficilmente, quindi, sarà possibile affermarne la sostanziale autonomia).

Oltre a ciò, va ricordato anche in questo frangente che il *Decameron* non era l'unico testo che Ariosto e i suoi lettori avevano presente. Per quanto riguarda l'ambito del racconto di secondo grado in un poema, tanto più se omodiegetico o autodiegetico, non si può non tener conto del fatto che la *Commedia* dantesca si imponeva come un precedente molto più stringente (in cui, peraltro, ricorrono molti elementi considerati da alcuni critici quale garanzia del genere novella, come «rendere manifesta l'intenzione di narrare»).³² Ma anche soffermandosi solo sui modelli del genere novellistico, per quanto Boccaccio rappresentasse l'*auctoritas* per eccellenza, nel secolo intercorso dal *Decameron* al *Furioso* il panorama, come anticipavo, aveva subito molte trasformazioni. Ad esempio, la novella spicciolata, spesso inviata come missiva a un destinatario (sul modello della *Griselda* petrarchesca, che diede un'impronta decisiva alla novella latina, come giustamente rileva Martelli),³³ l'oralità vera e propria è spesso relegata solo al secondo grado della narrazione.³⁴ Così, anche l'intera raccolta del *Novellino* di Masuccio si serve dell'espedito della

30 Come Ferroni 2009, pp. 141-142.

31 Sangirardi 2010, pp. 125-128.

32 Branchina 2020, pp. 59-60.

33 Martelli 1988, pp. 49-50.

34 È topos frequente nelle cornici, siano esse d'autore o frutto di aggiunte successive, la dichiarata intenzione di scrivere la novella così com'era stata ascoltata. Numerosi esempi sono raccolti in Martelli 1989.

lettera per tutti i cinquanta racconti. D'altra parte, anche la cornice epistolare rappresenta una finzione di oralità: il racconto è sempre mediato da una forma di allocuzione a un destinatario e presuppone un dialogo, seppure a distanza. Nondimeno, in questo mutato contesto, ormai segnato dalle sperimentazioni umanistiche, penso che vada maggiormente problematizzato l'assunto della sola metadiegesi orale come marca del genere novella.

In conclusione, io proporrei un criterio diverso per parlare di genere novellistico nel *Furioso*, più pragmaticamente legato alla materia e al suo trattamento narrativo; come afferma Sangirardi stesso:

Le strutture modellizzanti che dominano i processi di filiazione letteraria a cavallo tra il XV e il XVI secolo sono quelle del paradigma retorico proprio della cultura umanistica, cioè la separazione degli stili e l'imitazione degli autori. Una coscienza della varietà dei generi letterari esiste, naturalmente, ma è empirica, si fonda essenzialmente sulla materia e non comporta riflessione e ancor meno norme sulla concezione del "formato" delle opere.³⁵

Tenendo conto di questo, mi trovo d'accordo con quanto afferma Izzo: nel contesto della metadiegesi, Ariosto «dà prova di essere capace di riscrivere ogni tipo di narrazione – l'autobiografia, o meglio la confessione di modello dantesco [...]; la novella di stile boccacciano [...]; l'*exemplum* morale [...]; il *fabliau* [...]; e poi il racconto genealogico, storiografico, profetico...».³⁶ All'interno di questo elenco, che potrebbe continuare, ciò che a un lettore dell'epoca poteva apparire come una novella però non è solo la classica "novella di stile boccacciano". Oltre alla tipologia dell'*exemplum*, sempre più assimilata alla novella, avevano fatto il loro ingresso nelle raccolte quattrocentesche anche materiali estranei al canone decameroniano. Mi piace citare, a tal proposito, ciò che Mazzacurati scrive in una delle pagine a mio avviso più significative su Masuccio, sulla cui opera lo studioso rileva l'impronta di «leggende cavalleresche, *chansons* o *lais*», «miti del Nord (di ascendenza normanna o angioina) e [...] favole nere d'origine orientale», che arrivano a produrre «il *motif-index* più romanzesco e più eccentrico, rispetto ai modelli della narrazione

³⁵ Sangirardi 2009, p. 48.

³⁶ Izzo 2016, p. 379.

borghese, di tutta la novellistica dopo Boccaccio». ³⁷ Ma anche per quanto riguarda Sabadino degli Arienti si registra questa varietà; tra l'altro, compaiono occasionalmente nelle sue storie personaggi del mondo cavalleresco, come Lancillotto e Ginevra (*Porr.* 51). Come già tutte le novelle dell'*Inamoramento*, modello di Ariosto per questa operazione, «sono collocate nel *côté* arturiano, con il quale strettamente si saldano», ³⁸ così anche il mondo della novellistica stava nel frattempo attingendo non più solo in «intertestualità recondita», ³⁹ ma esplicitamente, a una materia più romanzesca, con aperture anche alla favolistica esopica (*Porr.* 50) e a tipologie narrative che vanno al di là dei confini del *Decameron*, diventate ormai patrimonio comune. Si trattava, nondimeno, di concessioni avvertite come eccezionali, almeno per Sabadino. ⁴⁰ Un bacino contenutistico più ampio, dunque, ma non onnicomprensivo.

Ferma restando la difficoltà intrinseca di definire un genere come quello della novella, tanto più se integrata in un poema come il *Furioso*, personalmente, pur con la massima cautela, sarei restia a far rientrare in questo ambito letterario il racconto di Astolfo del canto VI, quello di Norandino e Lucina e quello delle femmine omicide, nei quali mi sembra nettamente prevalere il modello del mito classico; quello della Rocca di Tristano, modellato sul *Palamedés*, che per stile e respiro ricondurrei più a un “epillio” eziologico; quello di Lidia, in cui l'ascendente dantesco mi sembra imporsi. Ovviamente si tratta di considerazioni soggettive: la sensibilità di Ariosto, per non parlare di quella dei suoi lettori, è destinata a restarci sempre inevitabilmente sfuggente.

3. Motivi e interdiscorsività fra poema e novella

Nella seconda parte del mio contributo, vorrei prendere in considerazione proprio le novelle ritenute più classicamente “boccacciane”, cioè quella di Astolfo e Giocondo del canto XXVIII e il dittico del canto XLIII, e valutarne i possibili rapporti con la novellistica del Quattrocento. Nonostante non si possa radicalmente ribaltare il quadro delle “fonti” proposto da Rajna, sia per il grado originalità delle rielaborazioni ariostesche sia, ancor più, per la fluidità che caratterizza il genere novella, mi pare emer-

37 Mazzacurati 1997, p. 124.

38 Donnarumma 1996, p. 77.

39 Delcorno Branca 1985, p. 432.

40 Fontes Baratto 1994, pp. 176-177.

gano diversi punti di contatto con questo bacino letterario nella forma di comuni temi e motivi narrativi. Ai fini del nuovo commento, ritengo proficuo valorizzare queste tangenze in alcuni possibili percorsi di lettura.

Per quanto riguarda la novella di Astolfo e Giocondo, il segmento centrale della narrazione è quello che più ha interessato la critica, soprattutto per le questioni di intertestualità: Giocondo, disperato per l'infedeltà dell'adorata moglie, si riprende d'animo alla scoperta che anche la regina tradisce il re Astolfo e per giunta con un nano. Si deve a Rajna l'aver individuato con particolare chiarezza che l'ipotesto di questa narrazione proviene dal racconto-cornice delle *Mille e una notte*. Precisamente, nella forma in cui conosciamo oggi la raccolta orientale, si tratta dell'episodio iniziale, che scatena la collera del re Shahriyâr e dà il via alla vicenda in cui subentrerà la bella Shahrazâd.⁴¹ Il contenuto della storia è noto e l'intreccio, come già rilevava Rajna, è ripreso con particolare fedeltà da Ariosto, perciò eviterò di ripercorrerlo in questa sede e mi soffermerò solo su alcuni dettagli.

Anzitutto, vorrei sottolineare come questo racconto sia entrato nella novellistica italiana in epoca post-boccacciana – non mi addentro, qui, sulla spinosa questione della possibile conoscenza delle *Mille e una notte* da parte di Boccaccio;⁴² mi limito a segnalare la circolazione di questo preciso episodio. In Italia, lo troviamo nell'*exemplo* 118⁴³ di Sercambi (*De ingenio mulieris adultera*) e pare riverberarsi anche in alcune novelle nella decade specificamente antimuliebre di Masuccio, per cui talora la critica ha tenuto conto solo della novella 28.⁴⁴ In verità, in accordo con un procedimento tipico dell'autore che da un ipotesto spesso elabora più racconti affini, mi pare vadano considerate di concerto anche la novella 22 e la 24. Già Rajna, del resto, teneva presente questa costellazione, sebbene solo in una nota a piè pagina e non in relazione diretta con Ariosto.⁴⁵ Spampinato Beretta, analizzando in dettaglio la situazione, conclude: «per quel che riguarda le novelle italiane e i loro autori – Masuccio, Sercambi, Ariosto – non si hanno prove di rapporto diretto tra i testi, è tuttavia plausibile la conoscenza da parte di Ariosto di una tradi-

41 Rajna 1876, pp. 382-400.

42 A tal proposito, rimando a Picone 2006; Lalomia 2009.

43 Mi servo della numerazione dell'edizione Sercambi 1974.

44 È il caso di Spampinato Beretta 1999; Girardi 2007, pp. 292-300.

45 Rajna 1876, p. 393 e nota 1.

zione narrativa a cui si può ricondurre anche il racconto di Masuccio» e ne parla in termini di «modello letterario, più che di una fonte diretta da cui entrambi gli scrittori avrebbero attinto in certa misura e con modalità diverse la propria materia ed il proprio intreccio». ⁴⁶ Mi trovo d'accordo con questa ricostruzione: vorrei, dunque, sottolineare alcune affinità tematiche che si riscontrano fra questa novella e il corpus quattrocentesco.

Anzitutto, il passaggio dal servo Mas'ud delle *Mille e una notte* al nano, oltre a poter essere motivato da questioni culturali, come già ha sostenuto Rajna, avviene già nel *Novellino* di Masuccio. O, per meglio dire, possiamo vederlo in atto proprio in questa raccolta: se nella novella 22 e nella novella 24 gli amanti sono considerati spregevoli per motivi etnici (un «servo moro» nel primo caso, e precisamente «moro e nero» nel secondo), nella novella 28 la moglie del cavaliere provenzale è condannata per i suoi rapporti con un nano, che viene descritto con tutti i tratti della mostruosità che troviamo in Ariosto (*OF* XXVIII 35-36): «uno nano de tanta orrebelità e trasformata apparenza, che a niuna umana forma se arebbe possuto assomigliare»; «mostruosa bestia»; addirittura «rospo».

In Masuccio è poi ampiamente sviluppato il motivo della bellezza, indicato da Rajna come uno dei punti di maggiore distanza fra il racconto di Ariosto e quello delle *Mille e una notte*. All'inizio della novella 22, il contrasto è quello fra la bellezza della donna e la bruttezza dell'amante: la moglie di Nicolao d'Aguito è «giovane e assai bella», il servo Elia, «moro de Tripuli de Barbaria», è «bruttissimo ultra misura»; ma l'appetito sessuale della donna ha la meglio su ogni ragione che si opporrebbe all'unione, tra cui l'essere «essa bella e lui bruttissimo» (*Nov.* 22, 4-5). Più vicina ad Ariosto la novella 24, in cui il discorso si sposta sul contrasto tra la bellezza del marito e la bruttezza dell'amante e sull'insensatezza della scelta femminile per quest'ultimo. Paradossale che l'arringa contro la donna infedele e a favore del bel marito sia pronunciata da un giovane «formoso de viso e de corpo» (*Nov.* 24, 4) che in prima persona aveva ambito, vanamente, a conquistare l'amore adulterino della donna. In questo, però, così come Giocondo per Astolfo, il giovane rappresenta una sorta di doppio del marito, definito «il più ligiadro, virtuoso e aconzo cavaliere che ne la nostra patria sia» (*Nov.* 24, 19). Con sconcerto, scoprendo che la sua superba amata gli preferisce un servo di tal fatta, il protagonista giunge a questa conclusione sul genere femminile, in cui riecheggia limpidamente il *Corbaccio* (in particolare, il paragrafo

46 Spampinato Beretta 1999, pp. 236-238.

149: «la loro lussuria è focosa e insaziabile; e per questo non patisce né numero né elezione: il fante, il lavoratore, il mugnaio, e ancora il nero etiopo, ciascuno è buono, sol che possa»),⁴⁷ a sua volta nutrito di *topoi* misogini di ascendenza classica e patristica:

Le più de vui, sfrenata multitude de femene, in quelle cose che a lussuria appartengono, né da timore né da vergogna né da coscienza sèti raffrenate a fare distinzione alcuna dal signore al servo, dal nobile al villano, e dal bello al brutto, puro che secundo il vostro imperfecto iudicio se possa o sappia meglio nel battere de lana esercitare.
(*Nov.* 24, 20)

Aggiungo che anche in questo caso, come in Ariosto, il giovane si astiene dalla vendetta e non uccide gli amanti colti in flagrante.

Un'altra questione interessante è quella della fessura da cui Giocondo spia gli incontri della regina con il nano, su cui si è concentrata Izzo nella sua lettura del canto. La studiosa rileva che «in nessun caso nel *Decameron* il pertugio schiude alla scoperta di un adulterio», e indubbiamente non può non aver giocato un ruolo chiave nell'ispirazione d'Ariosto la fessura fatta aprire nella biblioteca del palazzo da Niccolò III, da cui spia la giovane moglie Parisina incontrarsi con il figliastro Ugo.⁴⁸ A ciò voglio solo aggiungere che questo motivo era entrato, nel frattempo, nel dominio della novellistica quattrocentesca. Ne troviamo un esempio nell'undicesima novella di Masuccio, in cui un uomo, «posto l'occhio per un pertuso» (*Nov.* 11, 29), spia inconsapevolmente la moglie dell'amico Ioan Tornese, tradirlo con il cavaliere messer Ambrosio – inconsapevolmente, poiché il geloso marito portava in giro la moglie travestita da uomo (come precauzione precisamente contro l'adulterio). L'amico crede dunque di aver assistito a un rapporto omosessuale, da cui rimane scandalizzato. Ancora più interessante è il caso della novella 35 delle *Porretane*, ambientata nella corte di Padova sotto la signoria di Francesco da Carrara. Il signore persuade un suo cortigiano, Roberto da Ferrara, a “prestare” la bella moglie come esca per mettere alla prova la presunta continenza del suo segretario Brandilise. La donna, di fatto, riesce a sedurre Brandilise, che cede e tenta in ogni modo di avere un rapporto con lei: anche se in questo caso l'adulterio non arriva a consumarsi, tutta la

47 Cito il testo da Boccaccio 1994.

48 Izzo 2012, pp. 8-10.

scena è spiata dal marito Roberto e da Francesco da Carrara nella modalità pianificata da quest'ultimo:

E tu e io, per vedere la continenzia soa, andaremo, senza uscire del mio palazzo, a lato la camera sua in uno luoco quale già ho provisto, dove secretamente per una fessura ogni cosa vederemo; e quando ne parerà tempo, sopraggiugneremoli adosso, che non se ne sentirà: dove ne averemo el maggiore piacere del mondo. (*Porr.* 35, 9)

Personalmente, non escluderei che anche Sabadino avesse in mente l'episodio di Ugo e Parisina. Ciò che mi preme sottolineare, però, è come nel frattempo il "pertugio" come finestra su una scena di adulterio fosse entrato anche nel repertorio novellistico.

Contatti tematici con le raccolte del Quattrocento si riscontrano anche per le due novelle del canto XLIII, in cui la questione della connaturata infedeltà femminile si unisce alla polemica contro l'avarizia. Masuccio, nella quindicesima novella, che condivide con quelle di Ariosto l'ambientazione mantovana, affronta un tema molto simile al racconto del "nappo d'oro". La protagonista, «più ch'altra donna onesta» (*Nov.* 15, 7), è moglie di un uomo avaro che facilmente si lascia corrompere da un bel cardinale, innamorato della donna: il marito accetta di concedergli la moglie in cambio delle sue ricchezze. La donna si rifiuta e corre dai fratelli, con cui il marito finge di aver messo alla prova la sua fedeltà con la tentazione del denaro: «essendo lei pur giovane e bella, ancora che per onestissima la tenga, dubitando de la fragilità de le donne, diliberai far de lei l'ultima esperienza» (*Nov.* 15, 16). Riportata a casa la moglie, non desiste dal suo progetto; la donna, sempre più sdegnata dal comportamento del suo sposo, e d'altra parte vinta dal corteggiamento del cardinale, alla fine accetta di prestarsi allo scambio. Mette però in guardia il marito: «vi pensi maturamente, e guarda, marito mio, che de ciò che fai non te penti a tempo che 'l remediare non abbia luoco» (*Nov.* 15, 23); «marito, marito, pensa e vedi ben che fai» (*Nov.* 15, 26). Dopo la notte d'amore, la giovane si convince definitivamente di non voler mai più fare ritorno a casa e di voler restare con il cardinale, lasciando per sempre il marito, troppo tardi pentitosi, con i soli trecento ducati pattuiti per quella notte. Nella morale finale, Masuccio eccezionalmente condanna non la donna ma l'avarizia dell'incauto marito, che si è «lui medesimo il ricevuto inganno comparato» (*Nov.* 15, 36).

Vorrei concludere con un'ultima tessera, la novella 52 delle *Porretane*: anche in questo caso, si parla di un marito che vuole mettere alla prova

la fedeltà della moglie e che finge di allontanarsi, fornendole l'occasione per l'adulterio e rimanendo puntualmente deluso. La storia circolava da tempo, almeno dall'epoca del *Pecorone* che ne contiene una versione identica,⁴⁹ e non ci sono altri contatti molto più stringenti con le novelle di Ariosto; in questa sede, sposterei piuttosto l'attenzione sul *caveat* iniziale che il narratore premette al suo racconto:

Non vorrei però, magnifico conte, mio maggiore osservando, e vui degni gentilomini, che queste bellissime donne de quello che da me sarà al presente exposto pigliasseno alcuno male concepto delli facti mei, el quale sempre studiai alla gloria e fama loro, come de quelle ch'io ho sempre amate e avute care come la propria mia anima: ché, parlando a nostro diporto, non è se non da prenderne riso, piacere e solazo e morale exemplo. (*Porr.* 52, 2)

Leggendo questo paragrafo, tornano alla mente le prime ottave del canto XXVIII, con cui Ariosto si dissocia dalla narrazione misogina che segue e si dichiara totalmente dalla parte delle donne, come afferma di aver a più riprese dimostrato:

Donne, e voi che le donne avete in pregio
per Dio, non date a questa istoria orecchia,
a questa che l'ostier dire in dispregio
e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia;
ben che né macchia vi può dar né fregio
lingua sí vile, e sia l'usanza vecchia
che 'l volgare ignorante ognun riprenda,
e parli più di quel che meno intenda.

Lasciate questo canto, che senza esso
può star l'istoria, e non sarà men chiara.
Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,
non per malivolenzia né per gara.
Ch'io v'ami, oltre mia lingua che l'ha espresso,
che mai non fu di celebrarvi avara,
n'ho fatto mille prove; e v'ho dimostro
ch'io son, né potrei esser se non vostro.
(*OF* XXVIII 1-2)

49 Si tratta della novella *Porr.* 52, 1 (Arienti 1981, p. 436 nota 1).

Proporrei senz'altro il confronto in termini di interdiscorsività, ma si tratta nondimeno della prova di una sensibilità affine che porta, in un'epoca decisiva per la *querelle des femmes*,⁵⁰ a premettere questo tipo di *excusationes* a novelle salaci di contenuto antimuliebre.

In conclusione, in vista di un nuovo commento anche questo patrimonio narrativo andrebbe più sistematicamente indagato, non solo alla ricerca di possibili spunti narrativi e tematici intessuti nella «gran tela», ma anche per riprendere alcune questioni teoriche, a cui si potrebbe tornare a guardare da una rinnovata prospettiva.

Bibliografia

Opere

- Arienti 1981 = Sabadino Degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981.
- Ariosto 2019 = Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019.
- Boccaccio 1994 = Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Modadori, 1964-1998, vol. V, t. 2, pp. 413-614.
- Masuccio 1957 = Masuccio Salernitano, *Il novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Sercambi 1974 = Giovanni Sercambi, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, 2 voll., Roma, Salerno, 1974.

Studi

- Albanese 1998 = Gabriella Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizione di testi e problemi critici*, «Medioevo e Rinascimento», 12, n.s. 9 (1998), pp. 263-284.
- Albanese 2000 = Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000, pp. 257-308.
- Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000 = *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci e Rossella Bessi, Roma, Salerno, 2000.
- Basile 1981 = Bruno Basile, *Nota al testo*, in Sabadino Degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981, pp. 591-612.

50 Weaver 2016.

- Battaglia Ricci 1998 = Lucia Battaglia Ricci, *Per la storia della fondazione del genere novella tra '200 e '300*, «Medioevo e Rinascimento», 12, n.s. 9 (1998), pp. 307-320.
- Bertoni 1903 = Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903.
- Bessi 1989 = Rossella Bessi, *La Griselda del Petrarca*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1989, vol. II, pp. 711-726.
- Bessi 1998a = Rossella Bessi, *La novella volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, «Medioevo e Rinascimento», 12, n.s. 9 (1998), pp. 285-305.
- Bessi 1998b = *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento: risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, a cura di Rossella Bessi, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998.
- Branchina 2020 = Ottavia Branchina, *Le novelle dell'«Orlando furioso» e il multiverso della narrazione*, «Arnovit», 5 (2020), pp. 56-87.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Cataudella 1968 = Michele Cataudella, *La fortuna di Masuccio Salernitano*, «Rivista di studi salernitani», 1 (1968), pp. 161-73.
- Chiarini 1982 = Gioachino Chiarini, *Guida bibliografica*, in *Novelle italiane. Il Quattrocento*, a cura di Gioachino Chiarini, Milano, Garzanti, 1982, pp. XLII-XLVI.
- Curti 2019 = Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 63-79.
- Dalla Palma 1984 = Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.
- Delcorno 1972 = Carlo Delcorno, *La tradizione dell'exemplum nell'«Orlando furioso»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 149 (1972), pp. 550-564.
- Delcorno Branca 1985 = Daniela Delcorno Branca, *Tradizione arturiana in Boccaccio*, «Lettere Italiane», 37 (1985), pp. 425-452.
- Donnarumma 1996 = Raffaele Donnarumma, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996.
- Ferroni 2009 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2009.
- Fontes Baratto 1994 = Anna Fontes Baratto, *Le recueil retrouvé: les 'Porretane nouvelles' de Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVe et XVIe siècles*, a cura di Béatrice Laroche, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 99-296.
- Franceschetti 1989 = Antonio Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1989, vol. II, pp. 805-841.
- Girardi 2007 = *Auctor in fabula. Idee e pratiche del racconto inserito fra '300 e '500*, Roma, Bulzoni, 2007.

- Izzo 2012 = Annalisa Izzo, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, «Chroniques italiennes», 22 (2012), pp. 1-24.
- Izzo 2016 = Annalisa Izzo, *Racconti*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 367-385.
- Lalomia 2009 = Gaetano Lalomia, *Boccaccio e Shahrāzād: due narratori, tante storie*, in *Medioevo romanzo e orientale. Sulle orme di Shahrāzād: le 'Mille e una notte' fra Oriente e Occidente*. Atti del VI Colloquio Internazionale, Ragusa, 12-14 ottobre 2006, a cura di Mirella Cassarino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 127-140.
- Malato 2000 = Enrico Malato, *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000, pp. 17-29.
- Marsh 2017 = David Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A guide to Neo-Latin literature*, a cura di Victoria Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.
- Martelli 1988 = Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, vol. II, pp. 25-201.
- Martelli 1989 = Mario Martelli, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1989, vol. I, pp. 215-244.
- Martelli 1998 = Mario Martelli, *Le linee generali del progetto*, «Medioevo e Rinascimento», 12, n.s. 9 (1998), pp. 259-262.
- Masi 1992 = Giorgio Masi, *Versificazione e imitazione strutturale delle novelle di Masuccio Salernitano dal '500 al '700*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione*. Seminario di studi, Pisa, gennaio-maggio 1991, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, atti a cura di Emanuela Scarano e Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 35-61.
- Masoero 1998 = Mariarosa Masoero, *Fonti, plagi e "furti": la riscrittura della novella volgare fra Quattro e Cinquecento*, «Medioevo e Rinascimento», 12, n.s. 9 (1998), pp. 321-324.
- Mazzacurati 1997 = Giancarlo Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello* in Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 79-150.
- Nigro 1983 = Salvatore Silvano Nigro, *Le brache di San Grifone: novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Bari, Laterza, 1983.
- Parma 2003 = Michela Parma, *Fortuna spicciolata del 'Decameron' tra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, «Studi sul Boccaccio», 31 (2003), pp. 203-270.
- Petrocchi 1952 = Giorgio Petrocchi, *Per l'edizione critica del 'Novellino' di Masuccio*, «Studi di filologia italiana», 10 (1952), pp. 37-82.
- Picone 2006 = Michelangelo Picone, *Dalle 'Mille e una notte' al 'Decameron'*, in *Il 'Decameron' nella letteratura europea*. Atti del Convegno organizzato

- dall'Accademia delle Scienze di Torino, 17-19 settembre 2005, a cura di Clara Allasia, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006, pp. 59-74.
- Rajna 1876 = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, Firenze, Sansoni, 1876.
- Salwa 2009 = Piotr Salwa, *Appunti sulle novelle dell'Orlando furioso*, in «*Volteggiando in su le carte*». *Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV seminario di Letteratura italiana. Helsinki, 20 ottobre 2009, a cura di Enrico Garavelli, Helsinki, Université de Helsinki, 2011, pp. 29-44.
- Sangirardi 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'Orlando furioso?*, «*Allegoria*», 59 (2009), pp. 42-55.
- Sangirardi 2010 = Giuseppe Sangirardi, *Les nouvelles du 'Roland furieux'*, «*Cahiers d'études italiennes*», 10 (2010), pp. 115-128.
- Spampinato Beretta 1999 = Margherita Spampinato Beretta, *La cornice delle 'Mille e una notte' ed il canto XXVIII dell'Orlando furioso*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. III Colloquio Internazionale, Venezia, 10-13 ottobre 1996, atti a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, p. 229-249.
- Terrusi 2005 = Leonardo Terrusi, *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul 'Novellino' di Masuccio Salernitano*, Bari, Laterza, 2005.
- Tissoni Benvenuti 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023.
- Weaver 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-97.

IL *FURIOSO* E LA LIRICA DEL SUO TEMPO: ECHI, INTERTESTI, OMAGGI*

Giada Guassardo

Università degli Studi di Milano

The *Orlando furioso* and the lyric poetry of its time:
echoes, intertexts, homages

Abstract (ITA)

Sono stati molti gli studi che, anche in anni recenti, hanno indagato le influenze della poesia lirica nell'*Orlando furioso*, riflettendo talora sulle dinamiche di ibridazione fra generi, in altri casi, più nello specifico, sul rapporto di Ariosto con il sistema ideologico dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Meno studiato è stato invece il contributo della poesia petrarchista coeva, anche per le difficoltà nel vagliarne l'entità distinguendolo da quello del modello petrarchesco. L'articolo

imposta una prima indagine sul tema e suggerisce alcune linee di ricerca, invitando a considerare la possibile influenza di schemi retorici e formule tematiche che sembrano tipiche del petrarchismo quattro-cinquecentesco, nella sua declinazione amorosa ma anche morale. In conclusione ci si interroga su come il così aggiornato quadro delle fonti potrebbe riaprire, arricchendolo con nuovi spunti di riflessione, il dibattito critico sull'ironia ariostesca.

Abstract (ENG)

Several recent studies have tackled the issue of the influence on the *Orlando furioso* of the tradition of lyric poetry, mainly focussing either on the dynamics of intertwining different literary genres, or, more specifically, on Ariosto's relationship with the ideological system of the *Rerum vulgarium fragmenta*. Less addressed has been the contribution of the lyric poetry contemporary to Ariosto, also due to the difficulties in pondering

its extent and discerning it from that of Petrarch. This paper aims to offer a first insight into this point and suggest some possible lines of research, inviting to consider the possible influence of themes and rhetorical schemes that seem typical of early modern Petrarchism. In conclusion the question is raised on how the so-updated framework of sources may enrich (and possibly reshape) the critical concept of Ariostean irony.

* Ringrazio Gabriele Baldassari e Cristina Zampese per la lettura e i preziosi consigli.

PAROLE CHIAVE: Ariosto / *Orlando furioso* / intertestualità /
poesia lirica / Petrarchismo

Keywords: Ariosto / *Orlando furioso* / intertextuality /
lyric poetry / Petrarchism

1. La consistenza del contributo del Petrarca lirico nell'*Orlando furioso* è oggi un fatto talmente acquisito da apparire scontato. Se già questo aspetto era evidente ai primi commentatori, le applicazioni della moderna nozione di intertestualità alla lettura del poema (attraverso i lavori di Segre, Bigi, Blasucci, e in seguito Cabani, Jossa, Sangirardi, per nominare solo gli studiosi più fedeli a questo approccio)¹ hanno fatto emergere in tutta la sua ricchezza la vena petrarchesca che lo percorre, fecondandone le scelte linguistiche e lessicali, la costruzione sintagmatica e tematica. Dopo il contributo di Bigi del 1953, a offrire interventi complessivi sul tema sono stati Maria Cristina Cabani e Marco Praloran.² Laddove Cabani ha esplorato le costanti della migrazione intertestuale di elementi di lingua e linguaggio – registrando un alto tasso di intenzionalità autoriale, che sarebbe spesso leggibile come “omaggio” o “parodia” –, il quesito di partenza di Praloran è in che modo l’assimilazione del genere lirico, di per sé legato all’espressione psicologica, incida sulla tecnica narrativa di Ariosto, dunque sulla resa dell’azione e della progressione temporale tramite i verbi e la sintassi. Soprattutto, però, entrambi hanno colto la portata del rapporto *Fragmenta-Furioso* come contatto fra sistemi letterari differenti, e hanno riflettuto sui *surplus* di significato guadagnati al poema dal suo aprirsi alla tecnica lirica: ad esempio l’accentuazione (Praloran) del messaggio legato al senso di precarietà dell’uomo del Cinquecento, oppure (Cabani) l’affioramento dell’ironia del narratore (nel momento in cui sembra prendere le distanze dal modello che riscrive), ma per altri versi anche l’enfatizzazione di un tema, l’effetto alienante delle passioni, che Ariosto condivide con l’ideologia petrarchesca. Queste riflessioni sono state il punto di partenza per varie letture successive. Tra queste è da segnalare l’analisi condotta da Roncaccia sul personaggio di Angelica:³ costruito, egli osserva, con tutti i *cliché* del petrarchismo ma con la differenza di essere personaggio narrativo e dunque “dinamico” – un fatto che porta allo snaturamento, anzi all’ironica «destituzione» di quello stesso codice, smascherato nella sua convenzionalità (ciò sarebbe visibile in procedimenti come la letteralizzazione delle metafore o

1 Tralasciando i contributi a tema specifico rimando, per una panoramica sugli studi dedicati ad Ariosto in prospettiva di intertestualità, a Jossa 1998; Cabani 2008.

2 Cabani 1990; Ead. 2013; Ead. 2016a; Ead. 2016b; Ead. 2017; Praloran 2005.

3 Roncaccia 2012.

l'adibizione del linguaggio petrarchesco a contesti di amore sensuale).⁴ E andranno ricordate anche le osservazioni di Ferretti che, esplorando appunto la fusione di generi diversi che si verifica nel poema, recupera i concetti di modello-esemplare e modello-codice introdotti per l'epica classica da Gian Biagio Conte per riflettere sul significato e il valore dell'operazione intertestuale, evidenziando come le riprese da autori lirici permettano ad Ariosto di alludere – oltre che all'autore oggetto di ripresa – a tutto il sistema ideologico e alla visione del mondo che quell'autore (attraverso il genere adottato) propone.⁵

Se si considera in aggiunta l'impegno dei commenti moderni al poema nel segnalare i debiti nei confronti dei *Fragmenta* (che figurano nelle note esplicative in misura pari a quelli nei confronti dei *Triumphs* o della *Commedia*), appalesando al lettore il carattere ricettivo del poema entro il sistema dei generi e, al tempo stesso, la sua appartenenza al "classicismo volgare",⁶ il capitolo sembra così pacificamente concluso da rendere superflua o addirittura impropria una proposta di riorientamento. In vista di un nuovo commento, tuttavia, è lecito avvertire del rischio di una riduzione di prospettiva, che interviene laddove si leggano gli innesti lirici del *Furioso* come frutto di un confronto *vis-à-vis* con Petrarca. L'evidenza, insomma, che quella dei *Fragmenta* è da parte di Ariosto un'assunzione diretta e profonda, e inoltre l'ovvia necessità di un criterio di economia, non devono farci escludere dal campo di osservazione il repertorio lirico "petrarchista" coevo all'autore. Tanto più che alla lirica quattro-cinquecentesca gli studi sull'intertestualità si stanno oggi applicando con straordinaria intensità, fornendoci nuovi strumenti per valutarne le specificità stilistiche e le dinamiche di appropriazione dei modelli (anche qui non senza qualche rischio, specialmente connesso a un uso poco oculato degli strumenti informatici; si vedano a riguardo le utili osservazioni metodo-

4 Ho posto l'attenzione su questi contributi in quanto affrontano il rapporto Ariosto-Petrarca in maniera diretta e dal punto di vista della tecnica poetica. Accanto a questi vanno però ricordati gli studi che hanno approcciato la questione su un piano teorico, ragionando sul *Furioso* come punto di incontro fra genere lirico e narrativo: si veda, da ultimo, Pich 2015.

5 Conte 1981; Ferretti 2017.

6 Ho considerato i seguenti commenti: Caretti 1954; Ceserani 1962; Segre 1976; Ceserani-Zatti 1997; Bigi 2012; Matarrese 2016; Bucchi-Tomasi 2016; Izzo-Tomasi 2018. I passi del poema sono citati da Bigi 2012.

logiche di Baldassari, a cui rimando anche per la bibliografia).⁷ Che questi risultati vengano incorporati e messi a frutto nello studio del *Furioso* appare opportuno al solo considerare la vitalità della scrittura lirica nello scenario culturale di cui Ariosto era parte; una vitalità – nello spirito di una fruizione diffusa e di una condivisione intellettuale e sociale – che riverbera negli omaggi tributati nel *Furioso* a poeti lirici del tempo,⁸ oltre che nella sua stessa produzione di rime.⁹ Ma a invitarci a considerare la significanza, per il poema, della coeva lezione lirica è anche il suo *status* di discendente dall'*Inamoramento* di Boiardo: questo, come ha mostrato Matarrese, si appropria del codice lirico in funzione di quel «galateo cortigiano» in cui si rispecchia il suo pubblico privilegiato, appunto la corte estense, punto di ricezione anche dei suoi *Amorum libri tres*.¹⁰ L'ipotesi di lavoro è, dunque, quella di un poema che si serve del genere lirico, oltre che per la riprogettazione stilistica del poema cavalleresco, anche per stringere il circuito con un pubblico (a partire da quello di corte) che in essa trova un dispositivo di identificazione sociale – richiedendo così da parte di Ariosto un confronto non con un generico petrarchismo, ma con le sue formule più aggiornate e correnti.

Paiono perciò maturi i tempi per riprendere uno spunto di Cabani, che all'altezza del 1990 evidenziava la necessità di distinguere «fra la presenza del vero Petrarca, manifestata da esplicite spie di contatto testuale, e quella di un più generico e diffuso petrarchismo» e di tenere separati i due piani.¹¹ Il punto resta ovviamente delicatissimo. È evidente che gran parte delle agnizioni petrarchesche, ma anche dantesche o classiche, del *Furioso* possono anche essere lette come echi di un codice diffuso (e il quadro non si chiarisce molto se si passa dal piano dell'intertestualità a quello dell'interdiscorsività);¹² inoltre, se da un lato allegare la sola fonte “primaria” può portare a un'incompletezza di lettura, altrettanto semplificante sarebbe la scelta di ospitare nelle note di commento una

7 Baldassari 2023.

8 *In primis* nella rassegna dell'ultimo canto, su cui si veda la dettagliata analisi di Casadei 1986.

9 Tralascio, in questa sede, la questione dei rapporti testuali fra il *Furioso* e la lirica dello stesso Ariosto; mi permetto di rimandare, anche per bibliografia pregressa, a Guassardo 2021, volume che ho dedicato alle rime ariostesche.

10 Matarrese 2005, p. 16.

11 Cabani 1990, p. 8.

12 Secondo la formulazione del concetto in Segre 1982.

congerie indiscriminata di richiami (dove l'archetipo risulti pareggiato agli epigoni). Tenere conto della lirica coeva, in definitiva, può agevolare la comprensione del significato storico del *Furioso*, a patto però che i riscontri vengano selezionati sulla base del loro effettivo conferimento di un *quid* (semantico, stilistico, ideologico): ciò che equivale del resto a percorrere, in maniera più estensiva e sistematica, una via già tracciata dai commentatori, in primo luogo da Bigi, sempre acuto nelle sue segnalazioni (soprattutto da testi di Lorenzo e Poliziano).

Questa direzione di indagine presuppone che venga individuata una virtuale biblioteca dei poeti lirici in circolazione nei circuiti prossimi ad Ariosto, e per questo verosimilmente a lui familiari. Accanto ad autori oggi considerati "istituzionali", come Boiardo, Bembo, Molza, Tebaldeo, non andranno tralasciati, stante la loro notorietà, i poeti settentrionali gravitanti nell'orbita stilistica boiardesca per i quali vige l'etichetta di comodo di "petrarchismo cortigiano", come Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio, Giovanni Filoteo Achillini, Panfilo Sasso.¹³ Questi autori, oggetto di una crescente attenzione critica,¹⁴ costituiscono infatti un riferimento immediato (anche geograficamente) per Ariosto, e lasciano traccia nella sua stessa produzione lirica e satirica.¹⁵

2. Procederò ora a presentare una selezione di casi in cui Ariosto sembra confrontarsi con il repertorio lirico contemporaneo, iniziando da un passo incluso nella giunta di Leone. Ruggiero, disperato perché Leone ha ottenuto in sposa Bradamante, medita di farsi morire, ma prima congeda il suo cavallo Frontino, da lui amato non solo per il suo valore, ma soprattutto per essere stato caro alla sua donna:

Cillaro, so, non fu, non fu Arione
di te miglior, né meritò più lode;
né alcun altro destrier di cui menzione
fatta da' Greci o da' Latini s'ode.
Se ti fur par ne l'altre parti buone,

13 Sui tratti di continuità fra l'esperienza lirica di Boiardo e lo stile di questi autori ha richiamato l'attenzione Malinverni 1998.

14 Da ultimo grazie alle preziosissime schede incluse in Comboni-Zanato 2017. Sui libri di poesia del Quattrocento settentrionale verte oggi un progetto PRIN coordinato fra le Università di Venezia, Trento, Milano (Statale) e Roma (Sapienza).

15 Rimando, per l'influenza di questa tradizione sulle *Satire*, a Godioli 2010 e all'ultimo commento (Russo 2019); per i suoi rapporti con le liriche, a Guassardo 2021.

di questa so ch'alcun di lor non gode,
di potersi vantar ch'avuto mai
abbia il pregio e l'onor che tu avuto hai;

poi ch'alla più che mai sia stata o sia
donna gentile e valorosa e bella
sì caro stato sei, che ti nutria,
e di sua man ti ponea freno e sella.
Caro eri alla mia donna: ah perché mia
la dirò più, se mia non è più quella?
s'io l'ho donata ad altri? Ohimè! che cesso
di volger questa spada ora in me stesso?
(OF XLV 93-94 C)

Il legame affettivo fra l'eroina (o il paladino) e il cavallo è certo un *topos* cavalleresco: si vedano solo la docilità dell'animale nei confronti di Angelica, nel primo canto,¹⁶ e i precedenti boiardeschi (*Inamoramento de Orlando*, I xxviii 39, 6-8: «Io vuò mandarli adesso il suo Baiardo, / ché, come intende e per ciascun se narra, / cosa del mondo a lui non è più cara»). Ciò non toglie che la formulazione ricordi, allo stesso tempo, anche Catullo 2 e 3, i carmi sul *passer* dell'amata. Le attenzioni dispensate da Bradamante al cavallo (94, 3-4) ricordano analoghe premure di Lesbia («quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primus digitum dare adpetenti»: *carm.* 2, 2-3); più puntualmente, i versi 3 e 5 dell'ottava 94 evocano il sintagma «*deliciae meae puellae*» che figura in entrambi i componimenti (*carm.* 2, 1 e 3, 4), e la virata finale, con il brusco richiamo dal dolce ricordo dell'amata alla dura realtà della sua perdita o comunque assenza (94, 5-8), è confrontabile con il distico finale del carme 2, in cui Catullo lamenta l'impossibilità di alleviare le proprie pene («*Tecum ludere sicut ipsa possem / et tristi animi levare curas!*»). Quanto alla strutturazione temporale, con i verbi al passato, direi che rimanda in generale al carme 3, che piange la perdita dell'animaletto. Non si può qui parlare, è chiaro, di vera e propria intertestualità ma piuttosto di un'aria di famiglia, ed è forse per questo che nessun commento (se ho visto bene) ha finora indicato il riferimento catulliano. Io credo invece che meriti una segnalazione: non solo – e qui torno al punto – in quanto spia classicista, ma anche in quanto riproposizione di un motivo di straordinaria diffu-

16 OF, I 75,1-4 C: «Indi va mansueto alla donzella, / con umile sembiante e gesto umano, / come intorno al padrone il can saltella, / che sia duo giorni o tre stato lontano».

sione nella lirica coeva in volgare, nonché nella poesia umanistica latina. Sarebbe infatti impossibile elencare tutti i testi dedicati, nel Quattro-Cinquecento e sulla scorta di Catullo,¹⁷ all'animale domestico della donna, invidiato dall'amante o da lui investito del ruolo di confidente.¹⁸ Giusto de' Conti, rivolgendosi all'«avventuroso e più di me contento / vago augelletto» (*Rime estravaganti*, son. XIX, 1-2)¹⁹ rievoca «quella man, da cui spero ancor pace, / che per prender di te lungo diletto / ti porge i cibi e a lusingar t'avvezza» (9-11). Con tono colloquiale anche Niccolò da Correggio parla all'«avventuroso animaletto» della sua donna: «Io t'invidio e ad un trato io t'amo e onoro / sol per amor de chi ne tien a un lazio / ambi legati, ma in dispar catene» (*Rime estravaganti*, XVIII, 9-11), e in un altro sonetto lo prega di stargli accanto «como suo cosa cara» (*Rime*, 105, 7); segnalo infine Serafino Aquilano, che lamenta il trattamento privilegiato riservato dall'amata al suo cagnolino: «O felice animal, felice dico, / che godi de tal dea le labra e il fiato, / ah, chi te spinse a sì sublime stato / crudo, inumano, e de pietà nimico?» (son. 70, 1-4). Ricordo infine che la più fortunata modalità di riscrittura dei due carmi, quella funebre,²⁰ vede cimentarsi lo stesso Ariosto, con un testo latino, dedicato a una cagnolina, e con uno volgare su un più insolito capriolo.²¹

3. Questo è solo uno dei luoghi in cui, a mio avviso, la lirica contemporanea agisce come mediatrice per l'accoglimento nel *Furioso* di un *topos* di lungo corso. In generale credo che ciò tenda a verificarsi in tutte le situazioni da ultimo riconducibili all'elegia latina (con temi come la gelosia, la promessa di fedeltà, l'ingratitude, l'amore fisico): nel poema esse “parlano” lo stesso linguaggio di quei poeti che, a partire da Giusto e Boiardo²² (ma questa costellazione tematica appartiene alla letteratura

17 Gaiser 2007, p. 444; influente è anche Ovidio (*am.* 2, 6) in morte di un pappagallo.

18 Una tipologia degli oggetti “intermediari” fra il poeta e l'amata è tracciata, con riferimento specifico a Serafino Aquilano (ma si tratta di un *topos* diffusissimo), da Rossi 1980, pp. 36-44.

19 Secondo la numerazione di Pantani 2006, p. 230.

20 Celebre ad esempio la corona di testi latini in morte di Aura, la cagnetta di Isabella d'Este (nello specifico sui carmi rinascimentali dedicati ai cani si veda Spila 2002).

21 Sono rispettivamente i testi 20 dell'ed. Looney-Possanza (*De catella puellae*), e il sonetto 14 dell'edizione Fatini (*Quel capriol che, con invidia e sdegno*).

22 Con il decisivo contributo dell'Alberti, come mostrato da Pantani 2002, pp. 166-180; Zanato 2007.

volgare già con il *Filostrato* e con la *Fiammetta* e si lega allo straordinario successo delle *Heroides*),²³ le avevano assorbite nel sistema linguistico petrarchesco. Questo ventaglio di casi, anzi, connota la letteratura del tardo Quattrocento a tal punto che quasi sorprende il vederlo addirittura potenziato nel terzo *Furioso*. Una matrice elegiaca è stata infatti riconosciuta sia nella caratterizzazione di Olimpia, protagonista della prima delle giunte del 1532, sia in quella di Bradamante – la cui funzione elegiaca si rafforza (rispetto a quella epica) in seguito all’annessione della giunta di Leone.²⁴ Una lettura delle vicende delle due eroine rivela non solo la presenza di tutti i *cliché* del genere, ma anche dello strumentario linguistico-retorico che la lirica volgare aveva già collaudato (anzi direi codificato) per tali situazioni. Ad esempio il poliptoto e l’accumulazione di verbi modali, dall’effetto strutturante sul piano ritmico (e condizionato dalla tradizione strambottistica):

Io credea e credo, e creder credo il vero,
ch’amassi et ami me con cor sincero.
(OF IX 23, 7-8 C)²⁵

Io ch’all’amante mio di quella fede
mancar non posso, che gli aveva data,
e ancor ch’io possa, Amor non mi concede
che poter voglia, e ch’io sia tanto ingrata;
(OF IX 26, 1-4 C)

Ahimè! vorrò quel che non vuol chi deve
poter del voler mio più che poss’io?
Il voler di mia madre avrò in sì lieve
stima, ch’io lo posponga al voler mio?
(OF XLIV 41, 1-4 C)

Non posso più poter di quel ch’io posso,
né più voler di quel che vol Fortuna.
(Serafino Aquilano, *Strambotti*, 194, 1-2)

23 La ricezione dei temi e delle formule dell’elegia latina nella nostra tradizione letteraria è al centro dei contributi raccolti nel volume Comboni-Di Ricco 2004.

24 Ferretti 2008.

25 Qui agisce, ovviamente, la memoria di *Inf.*, XIII 25: «Cred’io ch’ei credette ch’io credesse»; si veda anche OF, XLII 102, 2-3 C: «(come io credo che credi, e creder dei; / ch’altrimente far credere è fatica)».

Non posso quel che volendo potrei
anci più non potrei se ben volesse,
che in forza d'altri son li spirti mei.
Non voglio o posso, ma se pur potesse [...]
(Panfilo Sasso, capitolo 10, 139-142)

S'io potessi voler quel ch'io dovrei,
o tu volessi quel che debbi e pòi
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 379, 1-2)

Stesso discorso per le iterazioni di unità lessicali o sintagmi, che nei monologhi dei personaggi contribuiscono alla definizione degli stati d'animo (pur entro coordinate psicologiche piuttosto bidimensionali e stereotipate) ma al tempo stesso conferiscono un elemento di coesione formale. L'anafora e la replicazione "musicale" sono, è noto, effetti fonico-retorici prediletti dal Boiardo lirico: nelle parole di Mengaldo, «l'intensificazione fonica è nello stesso tempo un'intensificazione semantica, una forma particolare di messa in rilievo», che serve inoltre un'esigenza di ordinamento a fronte di un «vuoto creato dalla carenza di nessi sintattici subordinativi».²⁶ Sulla scorta di Boiardo procedono, anche in questo, i poeti settentrionali della generazione successiva, che applicano insistentemente tali soluzioni sia nella forma breve del sonetto sia nel susseguirsi di moduli metrici ripetuti come la terzina.²⁷ Nel seguente passaggio da uno dei soliloqui di Bradamante, la ripetizione di *so* evoca Petrarca (*Rvf*, 101: «Lasso, so ben [...] / so come i dì [...]») ma la sua triplice iterazione, a creare un accumulo di tensione che prepara il *ma* coordinato (puntando a una polarizzazione del contrasto fra ragione e sensi) può anche ricordare un capitolo di Panfilo Sasso:

So quanto, ahi lassa! debbo far, so quanto

di buona figlia al debito conviensi;
io 'l so; ma che mi val, se non può tanto
la ragion, che non possino più i sensi?
(OF XLIV 43,1-4 C)

26 Mengaldo 1963, pp. 213-214. Come nota lo studioso a p. 217, i procedimenti anaforici caratterizzano anche il Boiardo del poema, dove però obbediscono piuttosto a scopi narrativi (in casi come *Inamoramento de Orlando*, I v 73, 5-7: «Hor lo ferisse tutta subitana, / hor lo minacia e falo intorno andare, / hor di coda lo bate, or delo ungione»).

27 Tissoni Benvenuti 2000, p. 308.

Scio che notula son che guardo el sole
a mezo el giorno, et scio ch'el sommo Iove
el ciel sol lui per stantia et regno vuole.
Scio che le tue belleze adorne nove
non son degno guardar: *ma che posso io*
far, meschino, contra l'amorose prove?
(Panfilo Sasso, capitolo II, 73-78)

4. Situazione tipicamente elegiaca, il lamento per la lontananza della persona amata è fra le formule valorizzate, anzi “reduplicate”, dagli innesti del 1532: il fatto che Ariosto si attenga con fedeltà alle fonti primarie (Virgilio, l'Ovidio delle *Heroides*) nell'articolazione narrativa, dunque nella rappresentazione della gestualità e della sequenza di azioni,²⁸ e inoltre la frequente presenza del modulo nel romanzo cavalleresco, non devono indurci a trascurare la natura originariamente lirica del tema.²⁹ Si veda il seguente passaggio, tratto dal monologo con cui Bradamante, lontana da Ruggiero, sfoga la sua angoscia:

Ma non apparirà il lume sì tosto
agli occhi miei del tuo viso giocondo,³⁰
[...]
Deh torna a me, Ruggier, torna, e conforta
la speme che 'l timor quasi m'ha morta!

Come al partir del sol si fa maggiore
l'ombra, onde nasce poi vana paura
[...]
Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima
che 'l timor la speranza in tutto opprima!

Come la notte ogni fiammella è viva,
[...]

28 Ad affrontare la questione è stato, da ultimo, Ferretti 2008; Id. 2010; rimangono validi i rilievi di Minutelli 1991.

29 Curti 2007, p. 434: «Il lamento si caratterizza sempre [...] come lirico e, in quanto tale, rientra nel più vasto ambito delle presenze liriche all'interno dei poemi cavallereschi». Rimando inoltre alla lettura offerta da Pich 2008 del lamento di Bradamante in *OF*, XLIV 61-66, rapportato dalla studiosa al genere dell'epistola elegiaca in terza rima.

30 Per la *iunctura* «viso giocondo» si può allegare, sempre in un lamento dovuto alla lontananza, *Canzoniere Costabili*, 214, 13-14: «iocondo / fronte».

Deh torna a me, deh torna, o caro lume,
e scaccia il rio timor che mi consume!
[...]

Deh torna a me, mio sol, torna, e rimena
la desiata dolce primavera!
(OF XLV 35-39, 1-2 C)

Il passo si sviluppa sul filo del paragone petrarchesco fra la persona amata e il sole, su cui si innestano immagini metaforiche e similitudini che esprimono l'alternarsi di timore e speranza. Questo tracciato è scandito da una sorta di ritornello fornito di una parte invariante, «Deh torna a me [...] torna», che conferisce al blocco testuale un andamento circolare e lo isola come “segmento lirico” che sospende la narrazione. Il riferimento più immediato è alla forma della ballata con *refrain*, e anche a questo proposito vengono in mente testi cronologicamente vicini ad Ariosto,³¹ mentre un riscontro più puntuale sotto il profilo del lessico e dei procedimenti retorici ci giunge da un sonetto di Filenio Gallo:

Torna, deh, torna mai, torna ch'io sento
mancar le forze a poco a poco e farmi
qual piccol lume al tempestoso vento.
Deh, vienne, vienne, vienne a consolarmi,
ch'a te fie fama e onor a me contento,
che per morte schifar non ho altre armi.
(A Lilia, 87, 9-14)³²

5. Il soliloquio di Bradamante, ma in generale tutti i monologhi dei personaggi del poema, sono dunque modellati (anche retoricamente) su schemi lirici. Anche in altre situazioni Ariosto si cimenta in un'analoga orga-

31 Dagli *Amorum libri* boiardeschi segnalo il *Rodundelus* (I 27) e inoltre II 11 (una canzone le cui stanze sono intercalate da una terzina) e II 44 (canzone-madrigale che ripete, nella stessa sede in tutte le stanze, i *mots-refrains* «lai» e «guai»). Anche raffrontabili sono, dall'*Orphei tragoedia*, il *Chorus Driadum* e il *Cantus Aristei* (a sua volta esemplato sulla *Canzona* della polizianea *Fabula di Orfeo*). Ricordo inoltre, sulla scorta di Tissoni Benvenuti 2017, che il verso intercalare connota anche la poesia di connotazione bucolica, con esempi come Alberti, *Mirtia*; Giusto de' Conti, *Udite, monti alpestri*; Sannazaro, *Arcadia*, ecloga XI.

32 A sua volta probabile debitore di *Canzoniere Costabili*, 182, 9-10 («Deh, torna a consolarme e de venire / non stare») o 344, 1 («Deh, torna a consolar, cara fenice»).

nizzazione del discorso poetico, circoscrivendo parti del testo attraverso costrutti ripetuti che rimandano a forme chiuse non narrative. Un caso evidente sono le zone del poema dotate di carattere dimostrativo-sentenzioso, dove pure assistiamo a un ricorso frequente all'iterazione. Farò solo un esempio ricavandolo dai proemi, luoghi per eccellenza deputati alle riflessioni del narratore.³³ Il proemio di XLIII avverte degli effetti dell'avarizia (apostrofata, in apertura, con echi virgiliani e danteschi) anche su coloro che, per le loro doti (intellettuali, militari ecc.) dovrebbero esserne al riparo:

O esecrabile Avarizia, o ingorda
fame d'avere, io non mi maraviglio
ch'ad alma vile e d'altre macchie lorda,
sì facilmente dar possi di piglio;
ma che meni legato in una corda,
e che tu impiaghi del medesimo artiglio
alcun, che per altezza era d'ingegno,
se te schivar potea, d'ogni onor degno.

Alcun la terra e 'l mare e 'l ciel misura,
e render sa tutte le cause a pieno
d'ogni opra, d'ogni effetto di Natura,
e poggia sì ch'a Dio riguarda in seno;
e non può aver più ferma e maggior cura,
morso dal tuo mortifero veleno,
ch'unir tesoro: e questo sol gli preme,
e ponvi ogni salute, ogni sua speme.

Rompe eserciti *alcuno*, e ne le porte
si vede entrar di bellicose terre, [...]
e non può riparar che sino a morte
tu nel tuo cieco carcere nol serre.
Altri d'altre arti e d'altri studi industri
oscuri fai, che sarian chiari e illustri.
(OF XLIII, 2-3 [XXXIX AB])

L'anafora «alcun... altri» è riconducibile, nota Cabani, ai versi 27-30 della canzone frottolata *Rvf*, 105, che ispirerebbe Ariosto più in generale

33 Bruscagli 2003, pp. 107-110.

per il suo tono sentenzioso.³⁴ Altrettanto pertinente sembra però il riferimento alla tradizione del capitolo ternario moraleggiante praticato da autori come Panfilo Sasso e Niccolò da Correggio, che fanno uso abbondante – e certo memorabile – di strutture enumerative e schemi ricorrenti di distribuzione dei contenuti (il modello di partenza sembra in questi casi essere quello classico della *priamel*).³⁵ Vorrei in particolare richiamare l'attenzione su due capitoli del Correggio:

Un va al deserto a viver d'erbe e foglie;
un cambia vita col cambiar de' panni;
un più audace talor vita si toglie;
a un altro basta racontar gli affanni
a lei per lei sofferti; a un altro spesso
accrescer disperato danni a danni,
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 348, 10-15)

O ignoranza umana! un froda, un fura,
un scorre i mari, un ne l'arme combatte;
perché? per un piacer che nulla dura.
(Niccolò da Correggio, *Rime*, 368, 37-39)

Ragionare sui contenuti sentenziosi del poema in ottica di intertestualità è operazione rischiosa, essendo quello paremiologico un repertorio comune, anzi “popolare” per sua stessa definizione. Allo stesso modo in cui, tuttavia, può essere proficuo segnalare la provenienza classica (qualora evidente) di aforismi o locuzioni proverbiali, o ipotizzare l'influenza di un testo noto quale la canzone frottolata,³⁶ anche questi

34 «Alcun è che risponde a chi no 'l chiama; / altri, chi 'l prega, si dilegua et fugge; / altri al ghiaccio si strugge; / altri di et notte la sua morte brama» (Cabani 1990, p. 110).

35 Si veda in particolare l'*incipit* di Tibullo 1, 1: «Divitias alius fulvo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli, / quem labor assiduus vicino terreat hoste / martia cui somnos classica pulsa fugent» (1-4).

36 Il discorso sulle eventuali fonti dei proverbi di Ariosto è già affiorato nella critica (Soletti 2007, p. 140 ammette la liceità di questo approccio: «In quanto parola d'altri, è possibile studiare i proverbi e le loro modalità di inserimento, di riscrittura e di reinvenzione, analogamente a ogni altro fenomeno specifico della intertestualità delle scritture letterarie»). Ad esempio Minutelli 1991, p. 407, individua una ripresa ritmico-lessicale da Panfilo Sasso («beato è quel ch'a l'altrui spese impara») in un verso dell'episodio di Olimpia («ch'essere accorto all'altrui spese impara»), riferendo inoltre entrambi i luoghi, anche in questo caso, a *Rvf*, 105, 33 («ché conven ch'altri impara a le sue spese»; anche Cabani 1990, p. 113).

ternari correggeschi meritano attenzione: almeno il secondo era infatti sicuramente noto ad Ariosto, come prova il suo già segnalato rapporto con passi delle *Satire*.³⁷

6. Interrogarsi sul legame con la poesia gnomica coeva appare lecito (anzi opportuno) soprattutto là dove il *Furioso* replichi i rapporti struttura-contenuto regolarmente instaurati in questo genere. Ciò avviene anche in presenza di schemi entimematici e logico-dimostrativi di una certa estensione. Nel proemio encomiastico di XLI, ad esempio, il lettore è invitato a figurarsi le virtù di Ruggiero e Bradamante per analogia con lo splendore dei loro discendenti (l'attuale famiglia ducale). Questo argomento costituisce il secondo termine di una macro-similitudine il cui primo termine è composto, a sua volta, da tre applicazioni dello stesso sillogismo, che ne verificano la bontà (abbiamo dunque tre "effetti" che permettono di inferire una "origine"):

L'odor ch'è sparso in ben nutrita e bella
o chioma o barba o delicata vesta

[...]

mostra con chiaro ed evidente effetto,
come a principio buono era e perfetto.

L'almo liquor che a i meditori suoi

[...]

mostra che dolce era a principio, poi
che si serva ancor dolce al fin de l'anno.

L'arbor che al tempo rio foglia non perde,

*mostra ch'*a primavera era ancor verde.

L'inclita stirpe che per tanti lustri
mostrò, di cortesia, sempre gran lume

e par ch'ognor più ne risplenda e lustri,

fa che con chiaro indizio si presume

che chi progenerò gli Estensi illustri

dovea d'ogni laudabile costume

che sublimar al ciel gli uomini suole,

splendor non men che fra le stelle il sole.

(OF XLI, 1-3 C [XXXVII AB])

37 Godioli 2010, pp. 116-119.

Si tratta di una tecnica argomentativa comune nei capitoli sentenziosi: un esempio ci proviene di nuovo da Correggio, il cui capitolo 372 si apre con due articolati termini di paragone (1. D'inverno neppure la manna potrebbe nutrire il terreno; viceversa, un'irrigazione esigua ma somministrata al momento giusto può far rinvigorire la pianta; 2. un principio vitale non agisce se non trova terreni ricettivi, infatti le acque del Nilo nemmeno in estate riuscirebbero a far gemmare un albero secco) che illustrano il contraddittorio stato d'animo del poeta-amante. Dello stesso autore ricordo anche il capitolo 400, dove nuovamente due termini di confronto (l'arciere che mette a fuoco il bersaglio e il pittore che prima di eseguire il dipinto se ne crea un'immagine mentale) preludono all'assunto platonizzante («ché de ogni cosa l'ultimo in effecto / è il primo in la intention, ché cusì vole / el principe de gli altri, l'intellecto», versi 7-9) che guiderà il poeta nel cantare le virtù della dedicataria.³⁸ Riscontri che autorizzano ad approfondire l'influenza su Ariosto di questo tipo di ragionamento persuasivo; e andando oltre l'esecuzione retorica si potrebbe allargare il campo agli *exempla*, che rappresentano la forma più concentrata e icastica della riflessione etico-morale e in quanto tali figurano numerosi nel poema, sotto forma di metafore e similitudini spesso tratte dal mondo animale. Anche per questo repertorio Ariosto si confronta, oltre che con gli archetipi scritturali o classici, con una tradizione plurisecolare che include i bestiari medievali, Dante, Petrarca, i canterini, Pulci,³⁹ e che non da ultimo risuona (anzi in modo «frequente, consentaneo e talvolta ossessivo»)⁴⁰ in vari poeti lirici a lui contemporanei, come Panfilo Sasso;⁴¹ autori la cui pertinenza andrà dunque ipotizzata, specie in casi di particolare affinità di formulazione.

38 Questi procedimenti logici sono regolarmente attuati anche nella forma del sonetto; di Correggio si veda *Rime*, 127, 1-4: «Quel fior che oggi era aperto uscendo il sole, / inanti al tramontar più non si trova: / che fa pur certo manifesta prova / che in bel vigor sperar mai non si vòle».

39 Gli utilizzi dell'immaginario animale nel poema ariostesco sono stati oggetto della tesi di dottorato di Petrone 2014, alla quale rimando (anche per una trattazione dei ruoli, narrativi e/o metaforici, dei diversi animali). Sulla tradizione dell'*exemplum* rimane fondamentale Delcorno 1989 (per il *Furioso* pp. 317-337). Un'analisi più estesa dovrà necessariamente tenere in considerazione l'importanza dell'immaginario zoomorfo nelle *Satire*, su cui si veda da ultimo Bucchi 2019.

40 Malinverni 1999, p. 9.

41 Ivi.

7. Rimanendo sul piano dell'iconografia poetica, la tradizione lirica quattro-cinquecentesca sembra improntare (ma vale il solito richiamo alla cautela) alcune sottili mutazioni cui vengono sottoposte immagini e *topoi* di lungo corso. Mi limiterò a un campione esemplificativo minimo – partendo dalla *descriptio puellae* di Olimpia in lacrime, che con la sua bellezza accende il cuore di Oberto:

Era il bel viso suo, quale esser suole
da primavera alcuna volta cielo
quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
si sgombra intorno il nubiloso velo.
E come il rosignuol dolci carole
mena nei rami alor del verde stelo,
così alle belle lagrime le piume
si bagna Amore, e gode al chiaro lume.

E ne la face de' begli occhi accende
l'aurato strale, e nel ruscello amorza;
che tra vermigli e bianchi fiori scende:
e temprato che l'ha, tira di forza
contra il garzon, che né scudo difende
né maglia doppia né ferigna scorza;
che mentre sta a mirar gli occhi e le chiome,
si sente il cor ferito, e non sa come.
(OF XI, 65-66 C)

Queste ottave, notissime, sono state già ricondotte dai commentatori al «gusto del più prezioso petrarchismo cortigiano»: ⁴² l'arguta personificazione di Amore ha infatti evidentemente alla base un superamento in direzione concettosa del paradigma della donna piangente individuabile nei sonetti sul pianto di Laura (*Rvf*, 155-158). ⁴³ Se risulta condivisibile l'accostamento, proposto da Ceserani e Zatti, fra l'ottava 66 e un passo delle *Stanze* di Poliziano ⁴⁴ (per il tema della vittima colpita a

42 Bigi 1953, *ad locum*.

43 A fonti quattrocentesche può essere fatta risalire anche l'ottava successiva, XI 67, per cui Malinverni 1991 ha proposto riscontri sia narrativi (Pulci, Cieco da Ferrara) sia lirici (Sasso, Orfeo Mantovano).

44 «Tosto Cupido entra a' begli occhi ascoso, / al nervo adatta del suo stral la cocca; / poi tira col braccio poderoso [...] / Né pria per l'aer ronzando esce il quadrello, / che Iulo dentro al cor sentito ha quello», Poliziano, *Stanze*, I 40-41).

tradimento da Amore), aggiungerei due possibili “indiziati” per la similitudine di 65, 5-8

Rigavan per la delicata pelle
le bianche guance dolcemente rosse,
come chiar rio faria, che in prato fosse
fior’ bianchi e rossi, le lacrime belle.
Lieto Amor stava in l’amorosa pioggia:
come uccel, dopo il sol, bramate tanto
lieto riceve rugiadose stille.
(Lorenzo de’ Medici, *Canzoniere*, CLV, 5-11)

Egli è davanti già del suo bel lume,
dove Amor lo rinfresca a la dolce ombra
e tienlo ascoso sotto a le sue piume.
(Boiardo, *Amorum libri tres*, III 14, 9-11)⁴⁵

Anche il sonetto laurenziano riunisce, prendendo a soggetto il pianto dell’amata, la similitudine ornitologica e il motivo di Cupido che lietamente si bagna; e una personificazione manierata di Amore compare anche, unitamente alla stessa rima che chiude l’ottava ariostesca (*piume: lume*), nella terzina del sonetto di Boiardo, dove protagonista è il cuore del poeta che si sta recando presso l’amata.

8. Merita una rilettura anche il passo che introduce il lamento di Saccipante invaghito di Angelica. Si tratta di un altro fittissimo groviglio intertestuale, da cui sembra di poter dipanare qualche “filo” quattrocentesco nelle immagini iperboliche che tramano la seconda parte dell’ottava 40:

e in un suo gran pensier tanto penetra,
che par cangiato in insensibil pietra.

Pensoso più d’un’ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch’avrebbe di *pietà spezzato un sasso*,

45 Il primo riscontro a sua volta ha alle spalle *Vita nova*, *Voi che portate*, 5-6: «Vedeste voi nostra donna gentile / bagnar nel viso suo di pianto Amore?».

una tigre crudel fatta clemente.
Sospirando piangea, tal *ch'un ruscello*
parean le guancie, e il petto un Mongibello.
(OF I 39, 7-8 – 40)

Per l'immagine del sasso impietosito fino a spaccarsi i commenti segnalano un passaggio dall'*Inamoramento* (I XII 18, 6-8: «Prasildo sì soave lamentava [...] / che avria spezzato un sasso di pietade»); entrambi i luoghi però possono a loro volta essere rapportati alla tipologia lirica del lamento.⁴⁶ E infatti il motivo del sasso, simbolo più che consueto della spietatezza del cuore, è formulato con linguaggio petrarchesco (*Rvf*, 294, 7: «devrian de la pietà romper un sasso») secondo una configurazione che dilaga nella poesia dell'epoca, dove non di rado si appaia, come nell'ottava ariostesca, all'altra iperbole della belva ammansita. Esempi ci provengono dal Boiardo degli *Amorum libri* e da Panfilo Sasso (a loro volta rapportabili fra loro):

faria pietate a un cor crudel de tigre,
a un crudel cor di drago, a un cor di petra.
(Boiardo, *Amorum libri tres*, II 12, 12-13)

Qual *monstro sì crudel* nel verde mare
che non tornasse a tanto mal *pietoso*,
se il mio dolor potesse dimostrare? [...]
Farebbe *a' sassi tenerezza avere*
del mio cordoglio
(Boiardo, *Amorum libri tres*, II 44, 7-14)

nel penser mi nasce una *pietade*
tal de mi stesso, che faria *specciare*
di doglia i sassi, e meno lacrimare
qual *monstro ha più furor o crudeltade.*
(Sasso, son. 138, 5-8)

⁴⁶ Come nota Curti 2007, p. 441, le «inserzioni di moduli tipici della lirica cortigiana» (nell'enfasi su lacrime e sospiri, sul contrasto fra ghiaccio e ardore, nella descrizione della postura etc.) caratterizzano in generale la rappresentazione di Sacripante, ma anche quelle di Orlando addolorato per la perdita di Angelica.

Innumerevoli i possibili riscontri anche per il tema (I 40, 7-8) dei sospiri che accendono il petto come se fosse un vulcano⁴⁷ (già introdotto nel genere cavalleresco da Pulci e, ancora, Boiardo);⁴⁸ nel passo ariostesco tale immagine entra in un artificioso sistema di conversioni metaforiche di parti del corpo in elementi naturali (il corpo stesso come pietra, le guance irrorate dal pianto come il letto di un ruscello) insieme a un altro *topos* lirico, l'equivalenza lacrime-fiume.⁴⁹ L'accentuazione (condotta secondo questi stilemi) degli effetti contrastanti di lacrime e sospiri, così come della coppia freddo-ardore, è frequente nel poema e risponde a un evidente tentativo di spingere al massimo le possibilità del linguaggio petrarchesco: ad esempio quando Bradamante bacia la lettera di Ruggiero («Le lacrime vietar, che su vi sparse, / che con sospiri ardenti ella non l'arse», XXX 79, 7-8),⁵⁰ o in corrispondenza della reazione di Zerbino al cospetto di Isabella, già creduta morta («com'un ghiaccio nel petto gli sia messo, / sente dentro aggelarsi, e triema alquanto: / ma tosto il freddo manca, et in quel loco / tutto s'avampa d'amoroso fuoco», XXIII 64, 5-8).

9. La via più prudente per accostare il tema del petrarchismo lirico nel *Furioso* sembra dunque l'identificazione di stilemi tipici di quel genere, ossia di luoghi del poema in cui Ariosto allude (più che a un particolare testo o autore) a un certo modo di fare poesia, condiviso fra i poeti a lui contemporanei, e al sistema di valori a esso sotteso. Ciò non esclude la possibilità di individuare, in alcuni casi, anche fonti puntuali: "modelli-esemplare" con cui Ariosto imposta un rapporto

47 La co-occorrenza di «petto» e «Mongibello» si trova, per fare solo un esempio, in Serafino Aquilano, ecloga II, 155-156: «non vedi uscir dal cor tante faville / che han fatto del mio petto un Mongibello». Affine è anche un passo Poliziano, *Stanze*, I 104, 5-8: «con desire aggiugnendo labro a labro / come tutta d'amor gli ardessi l'alma: / e par vie maggior fuoco acceso in ello, / che quel ch'avea lasciato in Mongibello».

48 *Morg.*, XXV 55, 5-6: «s'avvide nel petto / ardea di questi amanti Mongibello»; *Inamoramento de Orlando*, I xxi 28, 7-8: «Che Mongibel non arde, né Vulcano / più che facesse il sir de Montalbano».

49 Il petrarchismo quattrocentesco riprende variamente l'immagine, presente nei *Fragmenta* (Rvf, 230, 5: «onde e' suo trar di lagrime tal fiume»; 279, 10-11: «a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume?»).

50 Il gusto "cortigiano" dell'immagine è notato *ad locum* da Bigi, che rimanda inoltre a XXIV 34, 7-8: «con l'acqua di pietà l'accesa rabbia / nel cor gli spegne, e vuol che mercé n'abbia».

più diretto, a fronte del più comune ricorso ai modelli lirici in quanto “codice” (per tornare alla distinzione di Conte, § 1). Pare promettente in questo senso un sondaggio della produzione di Bembo, vera *au-toritas* per i contemporanei.⁵¹ Nella fattispecie ho tentato una verifica sulla canzone funebre per il fratello Carlo, *Alma cortese, che dal mondo errante* (*Rime*, 102), un testo che rifonde i materiali di partenza – classici e petrarcheschi – in un nuovo, e infatti dirompente nel suo contesto, modello di stile gravissimo.⁵² La lezione della canzone appare particolarmente significativa per Ariosto, che la prende a modello per le due canzoni luttuose scritte in onore di Giuliano de’ Medici e che sembra anche echeggiarla, come ha suggerito Cabani, nel lamento di Orlando per la morte di Brandimarte, all’interno di un episodio che fonde modelli lirici ed epici (i funerali di Pallante nell’*Eneide*).⁵³ Confrontiamo dunque i passi:

51 Alcuni intertesti bembiani sono stati già individuati dai commenti; in particolare, spunti dagli *Asolani* sono indicati (specie ai canti VI, XXII, XXIII, XXX) in Matarrese 2016 e da Tissoni Benvenuti nel suo commento al canto VI in Bucchi-Tomasi 2016. Particolarmente significativo per la sua valenza ideologica e per il suo collocamento (al centro esatto del poema) appare il riferimento di *OF* XXIV 1, 8 («che, per altri voler, perder se stesso?») ad *Asolani* I 33, 52 («che per cercar altrui perdo me stesso»). Sui rapporti, anche testuali, fra Ariosto e Bembo si veda inoltre Vela 2018.

52 Rimando al commento di Donnini 2008 e a Caruso 2000.

53 Cabani 2016b, pp. 103-105. Le canzoni sono le 4 e 5 secondo la numerazione di Fatini (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro* e *Anima eletta, che nel mondo folle*).

O forte, o caro, o mio fedel compagno, ivi 'l caso non po' molto né poco;
che qui sei morto, e so che vivi in cielo, *di tema gelo mai, di desir foco*
e d'una vita v'hai fatto guadagno, gli animi non raffreda et non riscalda
che non ti può mai tor caldo né gelo,
perdonami, se ben vedi ch'io piagno;
perché d'esser rimaso mi querelo,
e ch'a tanta letizia io non son teco;
non già perché qua giù tu non sia meco.

Solo senza te son; né cosa in terra Hor, quanto a me, non ha più un
senza te posso aver più, che mi piaccia. [bene il mondo],
et tutto quel di lui che giova et piace
ad un col tuo mortal sotterra giace.

Se negli affanni teco fui, perch'ora *ché sì come un voler sempre ne tenne*
non sono a parte del guadagno ancora? *vivendo, così spenti anchor n'havesse*
un'hora, et un sepolcro ne chiudesse.

(OF XLIII, 170-171, 1-2 7-8 C (Bembo, *Rime*, 102, 166-168 58-60
[XXXIX, 167-168 AB]) 153-155)

A rigore sembrerebbe un altro caso, più che di relazione diretta, di condivisione di riferimenti comuni, in questo caso i motivi tipici del compianto – l'inconsolabile solitudine del vivo, privato di una compagnia carissima; il suo desiderio di raggiungere il defunto, che gode della beatitudine eterna –,⁵⁴ formulati in entrambi i casi con linguaggio pienamente petrarchesco (segnalo ad esempio la coppia caldo-gelo, in clausola in Ariosto, che rimanda a *Rvf*, 77, 13). Ciononostante *Alma cortese* può essere segnalata fra le fonti del poema, dal momento che sembra aver lasciato tracce più puntuali in un altro luogo, nell'episodio di Olimpia:

54 Sull'applicazione del modulo classico della *consolatio* da parte di Ariosto, con particolare riferimento alle canzoni per Giuliano de' Medici, si veda Carrai 2000, pp. 382-385.

Mio padre e' miei fratelli mi son stati Però che sparsa et tolta
morti per lui; per lui toltomi il regno; l'alta pura dolcezza et rotto in tutto
per lui quei pochi beni che restati fu 'l più fido sostegno al viver mio
m'eran, *del viver mio soli sostegno*,
per trarlo di prigione ho disipati:
[...]

Se dunque da far altro non mi resta, né mai volli *al suo scampo altro riparo*
né si truova al suo scampo altro riparo
(OF IX, 50-51, 1-2 C) (Bembo, *Rime*, 102, 10-12 47)

Il rapporto Ariosto-Bembo sembra qui diretto (nonostante il primo dei due luoghi rimandi anche a *Rvf*, 340, 4: «o usato di mia vita sostegno»), e la coincidenza dei sintagmi si può leggere come un caso di “vischiosità”⁵⁵ indotta in Ariosto dall’analisi delle situazioni: Olimpia sta rievocando una tragica vicenda di lutti familiari (Cimosco ha subito l’uccisione del figlio Arbante per mandato di Olimpia, che a sua volta per mano di Cimosco aveva perso i due fratelli e il padre); le parole con cui Bembo rappresentava il dolore dell’anziano padre, privato di Carlo, vengono prestate a Olimpia privata dei familiari per amore di Bireno.

10. Mi limiterò, in conclusione, a qualche rilievo sparso. La nostra migliorata conoscenza della lirica del Quattro-Cinquecento ci permette oggi di ravvisare, in certi schemi e *iuncturae* del *Furioso*, stilemi tipici di quel repertorio. Un fatto che accresce, ai nostri occhi, il grado di compromissione intertestuale (e interdiscorsiva) del poema, rendendo ancora più cogente il quesito sull’atteggiamento dell’autore rispetto alle sue “fonti”: il che ci riporta giocoforza al dibattuto tema dell’ironia di Ariosto.

Possiamo dunque tornare a un interrogativo di Cabani, che nella conclusione della sua monografia del 1990 si domandava se i procedimenti ironici da lei descritti avessero come obiettivo lo stesso Petrarca (più plausibilmente oggetto, secondo la studiosa, di un «prolungato omaggio») o piuttosto la tradizione lirica nel suo complesso, specie il «petrarchismo lirico fra Quattro e Cinquecento e, più in generale, [la] letteratura delle corti» con la sua tendenza all’«accumulazione iperbolica» e all’«esasperante ripetitività» che, introdotte in certe zone del poema, sem-

55 Secondo la definizione introdotta da Segre 1966, p. 57, a proposito dei dantismi metrici del poema.

brano addensarne quando non incepparne il fluire narrativo.⁵⁶ La studiosa lascia intuire il suo punto di vista nel momento in cui ascrive intenzioni parodico-caricaturali⁵⁷ a certe accentuazioni espressive come i già citati (§ 8) paradossi sulle conseguenze di lacrime e sospiri. Riconoscere e soppesare l'eco del petrarchismo cortigiano contemporaneo (non dunque del codice lirico come formula astratta) potrebbe, in certi casi, confermare l'esattezza di questa proposta di lettura, e anzi far apparire con più evidenza l'effetto di "filtro distanziante" ottenuto con l'esibizione di determinati artifici retorici. D'altra parte l'analisi di queste scelte stilistiche non può prescindere dal vaglio della situazione narrativa di ciascuno dei luoghi interessati. Quelli che infatti al lettore moderno appaiono come sorprendenti (e magari incongruenti) sovraccarichi retorici non lo erano necessariamente per il lettore contemporaneo di Ariosto, essendo ben acclimatati nella tecnica poetica di quella generazione. Lo stesso vale per il trattamento del distico finale baciato dell'ottava: spesso additato (anche da Calvino) come punto di deflagrazione di ironia dell'*elocutio*,⁵⁸ di fatto non è una novità di Ariosto, che anzi riprende popolarissimi generi lirici di stampo "epigrammatico" dove il culmine retorico coincide, appunto, con una sterzata finale concettosa e arguta.⁵⁹ In questi casi, dunque, l'ironia del discorso ariostesco non va cercata nella deformazione parodica del codice lirico (che invece è assimilato, appunto, in tutta la sua già disponibile varietà interna, compresi certi "eccessi" o quelli che oggi ci appaiono come tali), ma piuttosto dalla sua migrazione entro un diverso sistema letterario e sotto il controllo di un narratore, che lo fa reagire variamente con la trama narrativa che lo sostiene. Si veda nuovamente, per fare solo un esempio, la costruzione lirica del celeberrimo pianto di Sacripante (I 41 segg.). Il guerriero sfoga il suo dolore in perfetto stile petrarchista, ma si tratta di una maschera puramente convenzionale, quasi una "lingua straniera" in forte sfasatura con il suo reale istinto libidinoso

⁵⁶ Cabani 1990, pp. 282-283.

⁵⁷ Ivi, p. 24 nota 20. Ricordo che altrove la studiosa non usa il termine "parodia" nel significato di deformazione caricaturale, ma in un senso più neutro legato all'intenzionalità, a indicare «quella figura che nasce dagli spostamenti, dagli scarti, dalle contraffazioni di ogni genere che accompagnano l'inserzione di un elemento (linguistico, tematico, o narrativo) di un testo in un altro» (p. 282).

⁵⁸ Rivoletti 2014, p. 29.

⁵⁹ Sullo schema *expositio-conclusio* dei "sonetti epigrammatici" si veda Rossi 1980, pp. 78-79 (con riferimento a Serafino).

– che emergerà poche ottave dopo, quando il guerriero si appresterà a violare Angelica. E quest’ultima non è la sola a rimanere in prima battuta ingannata dal linguaggio superficialmente cortese di Sacripante: lo è anche il lettore,⁶⁰ proprio per la sua familiarità con il codice lirico adottato, che per di più viene anticipato (con effetto di rafforzamento) dal narratore nel momento in cui, poco prima di lasciargli la parola, descrive il personaggio (§ 8). In situazioni come questa, insomma, non è il trattamento del codice lirico in sé a produrre ironia, bensì il suo rapporto con il contesto diegetico in cui è adoperato: il “quando”, più che il “come”.⁶¹ Ma ci sono anche casi in cui tale rapporto non sortisce necessariamente effetti degradanti o dissacranti; nel monologo di Olimpia, ad esempio, l’enfasi patetica conseguita con la già citata sequenza di poliptoti «io credea e credo, e creder credo il vero, / ch’amassi et ami me con cor sincero» (IX 23, 7-8; cfr. § 3) non smentisce né parodizza il suo contesto, ma è anzi coerente e funzionale alla virata elegiaca impressa alla narrazione – conformandosi a quello stile che un contemporaneo di Ariosto si aspettava, appunto, dallo sfogo lirico-elegiaco di un personaggio femminile.

Con questo non si intende porre in dubbio il valore dell’ironia nel *Furioso* (categoria che non attiene al solo piano della ricezione critica ma è attivamente in gioco su quello dell’elaborazione autoriale, come il retroterra culturale di Ariosto induce a credere):⁶² come ho già detto, riconsiderare le interferenze liriche può gettare nuova luce sulle strategie che sotto l’etichetta unificante di “ironia” sono state via via ricomprese,⁶³ e che vanno dall’effettivamente parodico capovolgimento semantico di formule istituzionali del petrarchismo (si pensi solo ad Angelica «dura e fredda più d’una colonna», I 49, 5, dove si inverte di segno l’accezione sempre positiva che il termine «colonna», riferito a Laura, riveste

60 Ferretti 2017, pp. 113-114.

61 Anche Cabani 1990, p. 9 solleva questo punto rilevando casi di «utilizzazione ‘non lirica’ dei *Fragmenta*» e notando che spesso «Ariosto ricorre al loro linguaggio in situazioni ben diverse da quelle canoniche della lirica amorosa, operandone un trasferimento» che produce effetti parodici.

62 Rimando a Forni 2007, che ricostruisce la genesi e il significato dell’ironia del poema nel contesto della formazione umanistica di Ariosto.

63 Rivoletti 2014, p. XIV: «l’ironia del *Furioso* è complessa e multiforme [...] è un’ironia che si dispiega a vari livelli del testo, dai commenti del narratore, alla disposizione e all’intreccio [...] delle storie dei personaggi, allo scelto e sapiente eloquio».

in Petrarca)⁶⁴ a situazioni in cui invece il codice è assunto nella sua letteralità e serve semmai il proposito dell'ironia "socratica", conoscitiva, che consiste nello smascherare – con il solo mostrarle – le inconsistenze e contraddizioni dei personaggi.⁶⁵ Proprio a questa seconda forma dell'ironia sembrerebbero funzionali le riprese del petrarchismo moderno e dei suoi *topoi*: dunque a un'esibizione dei contrasti psicologici e morali, al fine di una loro «mimesi problematica»,⁶⁶ più che a un effetto di straniamento caricaturale. Si tratta, ovviamente, di un'ipotesi, che andrà verificata a tappeto in una nuova lettura del poema che dedichi attenzione alle presenze liriche. Certo è in ogni caso che il concetto di ironia socratica, in quanto "prescrizione comportamentale indiretta" – nella forma di un dissimulato ammiccamento –, sembra saldare in un'ideologia comune il poema ariostesco con la civiltà cortigiana e i suoi modelli di comunicazione sociale, teorizzati da Pontano e Castiglione e parallelamente rispecchiati dai circuiti di produzione, condivisione e fruizione della poesia lirica, oltre che appunto dalle modalità stilistiche in essa coltivate – all'insegna di un umorismo sottile e di un'accentuazione delle passioni che è insieme esplorazione psicologica ed elegante gioco di intrattenimento.⁶⁷ Letto in quest'ottica, il *Furioso* ci appare ancor più come un testo che strizza l'occhio al suo pubblico, apparecchiandogli una sintesi caleidoscopica della cultura della sua epoca.

Bibliografia

Edizioni e commenti

A = *Orlando furioso*, secondo la princeps del 1516, a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.

B = *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

64 Roncaccia 2012, p. 139. In questa casistica rientra anche l'uso di vocaboli petrarcheschi in contesti di amore non petrarchesco, secondo uno schema che, come ho provato a mostrare, pare manifestarsi anche nei suoi componimenti lirici (Guassardo 2021, pp. 96-99).

65 Per la distinzione, di Gerhard Johann Vossius, fra ironia "retorica" e "socratica" si veda Forni 2007, p. 479.

66 Ivi, p. 215.

67 Sangirardi 2014.

- C = *Orlando furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti, Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Bigi 2012 = *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bucchi-Tomasi 2016 = *Lettura dell'Orlando furioso*, dir. Guido Baldassarri, Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi, Franco Tomasi; Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- Caretti 1954 = *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.
- Ceserani 1962 = *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- Ceserani-Zatti 1997 = *Orlando furioso e cinque canti*, a cura di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997.
- Izzo-Tomasi 2018 = *Lettura dell'Orlando furioso*, dir. Guido Baldassarri, Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2018.
- Looney-Possanza 2018 = Ludovico Ariosto, *Latin Poetry*, ed. Dennis Looney & D. Mark Possanza, Cambridge (MA), Harvard University Press (I Tatti Renaissance Library 84), 2018.
- Matarrese 2016 = *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Russo 2019 = Ludovico Ariosto, *Le Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, BiTeS, 2019.
- Segre 1976 = *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.

Testi citati

- Amorum libri tres* = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.
- Bembo, *Rime* = Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008.
- Canzoniere Costabili* = "Amico del Boiardo", *Canzoniere Costabili*, a cura di Gabriele Baldassari, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.
- Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- Correggio, *Rime* = Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Filenio Gallo, *A Lilia* = Filippo Galli (Filenio Gallo), *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Firenze, Olschki, 1973.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere* = Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mondadori, 1996.

- Orphei tragoedia* = Matteo Maria Boiardo, *Timone*, *Orphei tragoedia*, a cura di Marianonetta Acocella, Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano-Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2009.
- Poliziano, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Università degli studi-Centro internazionale di studi umanistici, 2016.
- Rvf* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2006.
- Sasso, *Capitoli* = *Opera del praeclarissimo miser Pamphilo Sasso modenese*, Venezia, 1501.
- Sasso, *Sonetti* = Panfilo Sasso, *Sonetti 1-250*, a cura di Massimo Malinverni, Pavia, Croci, 1996.
- Serafino Aquilano, *Sonetti* = Serafino de' Ciminelli (Serafino Aquilano), *Sonetti*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.
- Serafino Aquilano, *Strambotti* = Serafino de' Ciminelli (Serafino Aquilano), *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda, 2002.

Studi

- Baldassari 2023 = Gabriele Baldassari, *Riflessioni sull'intertestualità (a partire da Boiardo)*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2023.
- Bigi 1953 = Emilio Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953), pp. 31-62.
- Bruscagli 2003 = Riccardo Bruscagli, *Ariosto morale dal 'Furioso' del '16 alle 'Satire'*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, pp. 103-117.
- Bucchi 2019 = Gabriele Bucchi, «Come augel che muta gabbia»: immaginario zoomorfo e mondo morale nelle 'Satire', in Russo 2019, pp. 329-348.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Cabani 2008 = Maria Cristina Cabani, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale: il caso Ariosto*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 11/1-2 (2008), pp. 9-26.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sparse su un poema molto commentato*, in «Carte romanze», 1/2 (2013), pp. 361-376 e 402-406.
- Cabani 2016a = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sull'intertestualità nell'«Orlando furioso»*, in Bucchi-Tomasi 2016, pp. 35-57.
- Cabani 2016b = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Cabani 2017 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 153-176.
- Carrai 2000 = Stefano Carrai, *Classicismo dell'Ariosto lirico*, in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 379-392.

- Caruso 2000 = Carlo Caruso, *Petrarchismo eclettico: la canzone «Alma cortese» di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di Vincenzo Carotuzzolo, Georges Güntert, Ravenna, Longo, 2000, pp. 157-177.
- Casadei 1986 = Alberto Casadei, *L'esordio del canto XLVI del 'Furioso': strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in «Italianistica», 15/1 (1986), pp. 53-93.
- Comboni 2000 = Andrea Comboni, *Il canzoniere ariostesco e la poesia delle corti padane: alcune annotazioni*, in *Fra satire e rime ariostesche*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 291-310.
- Comboni-Di Ricco 2004 = *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004.
- Comboni-Zanato 2017 = *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni, Tiziano Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Conte 1981 = Gian Biagio Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 6 (1981), pp. 147-160.
- Curti 2007 = Elisa Curti, *Le lacrime e i sospiri degli amanti: lamenti di eroine e cavalieri tra 'Inamoramento de Orlando' e 'Orlando furioso'*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 433-451.
- Delcorno 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Ferretti 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'«Orlando furioso»*, in «Italianistica», 37 (2008), pp. 63-75.
- Ferretti 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'«Orlando furioso»*, in «Lettere italiane», 62/1 (2010), pp. 20-62.
- Ferretti 2017 = Francesco Ferretti, *Generi*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 99-128.
- Forni 2007 = Giorgio Forni, *Ariosto e l'ironia*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 475-488.
- Gaiser 2007 = Julia Haig Gaiser, *Catullus in the Renaissance*, in *A Companion to Catullus*, a cura di Marilyn B. Skinner, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 439-460.
- Godioli 2010 = Alberto Godioli *La prima satira di Ariosto e la poesia delle corti padane*, in «Italianistica», 39/2 (2010), pp. 115-127.
- Guassardo 2021 = Giada Guassardo, *The Italian Love Poetry of Ludovico Ariosto. Court Culture and Classicism*, Firenze, Olschki, 2021.
- Jossa 1998 = Stefano Jossa, *Problemi dell'intertestualità ariostesca (e alcune riflessioni sulla formazione del linguaggio poetica dell'«Orlando furioso»)*, in «Lingua e stile», 33/1 (1998), pp. 111-139.

- Malinverni 1991 = Massimo Malinverni, *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (e oltre)*, in «Rivista di letteratura italiana», 9 (1991), pp. 107-118.
- Malinverni 1998 = Massimo Malinverni, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi, Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998, pp. 695-722.
- Malinverni 1999 = Massimo Malinverni, *Note per un bestiario lirico tra Quattro e Cinquecento*, «Italique», 2 (1999), pp. 9-31.
- Matarrese 2005 = Tina Matarrese, *La lirica e la formazione del linguaggio epico-cavalleresco*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 15-28.
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963.
- Minutelli 1991 = Marzia Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando furioso» (X, XX-XXXIV)*, in «Rivista di letteratura italiana», 9/3 (1991), pp. 401-464.
- Pantani 2002 = Italo Pantani, *La fonte d'ogni eloquenza. Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Pantani 2006 = Italo Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone: un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006.
- Petrone 2014 = Miriam Petrone, *Per un bestiario dell'«Orlando furioso»*, tesi di dottorato, Università della Calabria (relatore Prof. Nuccio Ordine).
- Pich 2008 = Federica Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (O.F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la fede 'sognata' di Ruggiero* in «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 259-267.
- Pich 2015 = Federica Pich, *Beyond the Story of Storytelling: The Narrator as Lover in Ariosto's 'Orlando furioso'* in «The Italianist», 35/3 (2015), pp. 334-352.
- Praloran 2005 = Marco Praloran, *Petrarca in Ariosto: il principium constructionis*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 51-74.
- 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.
- Roncaccia 2012 = Alberto Roncaccia, *L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca*, in «Versants», 59 (2012), pp. 129-149.
- Rossi 1980 = Antonio Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- Sangirardi 2014 = Giuseppe Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies», 69/2 (2014), pp. 189-203.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa, 1966.

- Segre 1982 (1984) = Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.
- Soletti 2007 = Elisabetta Soletti, «Come raccende il gusto il mutar esca»: *allusione e parodia nei proverbi del 'Furioso'* in Boiardo, Ariosto e il libri di battaglia. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2007, pp. 139-151.
- Spila 2002 = Cristiano Spila, *Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002.
- Tissoni Benvenuti 2000 = Antonia Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.
- Tissoni Benvenuti 2017 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Genere bucolico poesia pastorale. La metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, in «Italique», 20 (2017), pp. 3-31.
- Vela 2018 = Claudio Vela, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo 'Furioso'*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo 'Furioso'*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69.
- Zanato 2007 = Tiziano Zanato, *Alberti e Boiardo lirico*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 719-745.

«A IMITATIONE DEL BOCCACCIO». ALBERTO LAVEZOLA COMMENTATORE DELL'ORLANDO FURIOSO

Giovanna Rizzarelli

Università degli Studi di Ferrara

«A imitatione del Boccaccio».
Alberto Lavezola commentator of the *Orlando furioso*

Abstract (ITA)

L'attenzione e il successo immediato che il *Furioso* registrò presso i lettori e i critici è testimoniato anche dai commenti dei suoi contemporanei.

Oggetto privilegiato dell'analisi e dell'osservazioni di tali commentatori furono quelle che con un termine ottocentesco chiameremmo 'fonti del *Furioso*' e che erano rubricate, invece, sotto il termine eloquente di *imitationi*. Secondo il principio aureo dell'*imitatio*, la grandezza di Ariosto e della sua opera sarebbe stata attestata dalla raffinata ripresa di modelli classici (Virgilio e Ovidio, in primo luogo). In un panorama ricco ma per tanti versi omogeneo, spiccano le *Osservazioni del signor Alberto Lavezuola sopra il Furioso*, che accompagnano l'e-

dizione del poema impressa da Francesco de Franceschi nel 1584. Il commento di Lavezola si allontana da quelli dei suoi predecessori e riserva particolare attenzione all'Ariosto lettore ed estimatore dei classici volgari (Dante e Boccaccio, *in primis*).

L'intervento intende dunque offrire un'analisi della prassi di commento del Lavezola, concentrandosi su quella che egli stesso definisce l'«imitatione del Boccaccio». Molti dei rimandi intertestuali suggeriti dal Lavezola contribuiscono, infatti, a mettere a fuoco un'ulteriore tessera della variegata memoria poetica di Ariosto e aggiungono nuovi elementi per comprendere le sue straordinarie doti di lettore e 'imitatore' di antichi e moderni.

Abstract (ENG)

The immediate attention and success that the *Furioso* registered among readers and critics is also evidenced by the com-

mentaries of its contemporaries. The privileged object of such commentators' analysis and observations were what with

PAROLE CHIAVE: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* /
Giovanni Boccaccio / commentari

KEYWORDS: Ludovico Ariosto / *Orlando furioso* /
Giovanni Boccaccio / commentaries

a nineteenth-century term we would call ‘sources of the Furioso’ and which were rubricated, instead, under the eloquent term of ‘*imitationi*’. According to the golden principle of *imitatio*, the greatness of Ariosto and his work would have been attested by the refined revival of classical models (Virgil and Ovid, primarily).

In a rich but in many ways homogeneous panorama, Lavezola’s *Osservazioni sopra il Furioso*, which accompanied the edition of the poem impressed by Francesco de Franceschi in 1584, stands out. Lavezola’s commentary departs from those of his

predecessors and pays special attention to Ariosto as a reader and admirer of the vernacular classics (Dante and Boccaccio, *in primis*). The paper therefore aims to offer an analysis of Lavezola’s commentary practice, focusing on what he calls the “imitation of Boccaccio”. Indeed, many of the intertextual references suggested by Lavezola help to shed light on a further tessera of Ariosto’s variegated poetic memory and add new elements for understanding his extraordinary gifts as a reader and ‘imitator’ of ancients and moderns.

1. Premessa

Come hanno mostrato magistralmente Javitch e Hempfer,¹ l’attenzione e il successo immediato che il *Furioso* registrò presso i lettori e i critici è testimoniato anche dai commenti cinquecenteschi al poema, nei quali in modo immediato si avviò la canonizzazione del capolavoro ariostesco. Non soltanto le sontuose edizioni impresse da Giolito (1542) e Valgrisi (1556)² vennero accompagnate da paratesti di commento realizzati dai collaboratori editoriali di spicco delle due officine tipografiche, Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli, ma intellettuali di primo piano per la cultura cinquecentesca, come Simone Fornari (1549) e Orazio Toscanella (1574), si dedicarono all’“esposizione” del poema ariostesco.³

1 Mi riferisco naturalmente a Hempfer 1987 (2004); Javitch 1991 (1999).

2 *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure...*, In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542 (CNCE 2628) e *Orlando furioso. Di m. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuoue figure adornato. Alquale [!] di nuouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell’autore, descritta dal signor Giouambattista Pigna*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi nella bottega d’Erasmus, 1556 (CNCE 2697).

3 *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l’Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto*, In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1549-1550 (CNCE 19529) e *Bellezze del Furioso di m. Lodouico Ariosto; scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti: con l’allegorie de i nomi proprii principali dell’opera: et co i luochi [!]*

Oggetto privilegiato dell'analisi e delle osservazioni di tali commentatori furono quelle che con un termine moderno, ottocentesco, chiameremmo “fonti del *Furioso*” e con lessico cinquecentesco vanno rubricate, invece, sotto il termine eloquente di *imitationi*. Secondo il principio aureo dell'*imitatio*, la grandezza di Ariosto e della sua opera sarebbe stata attestata dalla raffinata emulazione di modelli classici (Virgilio e Ovidio, in primo luogo). La canonizzazione del poema, come è noto, passò proprio attraverso l'individuazione ed esaltazione dei forti legami che univano il *Furioso* all'*Eneide* e l'obliterazione invece di molti dei tratti più innovativi e irregolari dell'opera ariostesca. Nonostante, dunque, molti commentatori cinquecenteschi orientassero il loro lavoro secondo linee estetiche e poetiche unilaterali, la maggioranza delle osservazioni e suggerimenti di questi primi “lettori” del poema si rivela assai preziosa e da tenere presente in vista di un nuovo commento – come aveva già fatto Emilio Bigi.

In un panorama ricco ma per tanti versi omogeneo, in cui domina la *Breve esposizione* di Dolce – ripresa, plagiata e ampliata da Ruscelli – spiccano le *Osservazioni del signor Alberto Lavezuola sopra il Furioso*, che accompagnano l'edizione del poema impressa da Francesco de Franceschi nel 1584.⁴ Il suo commento al poema, editorialmente assai più sfortunato di quello di Dolce, si allontana da quelli offerti dai suoi predecessori, non limitandosi a mettere in luce e rimarcare la dipendenza del poema dai classici antichi, ma riservando particolare attenzione all'Ariosto lettore ed estimatore dei classici volgari (Dante e Boccaccio, *in primis*).⁵

In queste pagine intendo offrire un'analisi della prassi di commento del Lavezola, concentrandomi su quella che egli stesso definisce l'«imitatione del Boccaccio» (*Osservazioni*, c. c3r). Benché grande at-

communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo, In Venetia, appresso Pietro de i Franceschi, & nepoti, 1574 (CNCE 29284).

4 *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto nuouamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padouano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, In Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese e compagni, 1584 (CNCE 2807); le *Osservazioni del signor Alberto Lavezuola sopra il Furioso di Messer Ludovico Ariosto. Nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati dall'autore nel suo poema* si trovano alle cc. a2r-l3v (d'ora in avanti tutte le citazioni tratte da questo commento saranno riportate con *Osservazioni* seguito dal numero delle carte). Per un quadro d'insieme dei commenti cinquecenteschi e le questioni di poetica ad essi connesse rimando a Sberlati 2001.

5 Su questo commento si vedano in primo luogo Javitch 1991 (1999), capitolo III, pp. 81-123; Sberlati 2001, pp. 147-166; Confalonieri 2021, spec. pp. 70-74, che ha analizzato la questione dell'ironia nel commento di fine Cinquecento.

tenzione sia stata prestata in passato al legame che unisce *Decameron* e *Furioso*,⁶ molto resta ancora da fare per quanto riguarda l'influenza e i debiti di Ariosto nei confronti di quello che i lettori moderni considerano il Boccaccio minore, e che certamente così non doveva apparire ai lettori cinquecenteschi, appassionati estimatori e conoscitori del *Filosttrato*, del *Teseida*, del *Filocolo* e della *Elegia di Madonna Fiammetta*. Numerosi rimandi intertestuali suggeriti dal Lavezola contribuiscono, infatti, a mettere a fuoco un'ulteriore tessera della variegata memoria poetica di Ariosto e aggiungono nuovi elementi per comprendere le sue straordinarie doti di lettore e "imitatore" di antichi e moderni. Le *Osservazioni* del Lavezola si rivelano, infatti, preziose proprio per chiarire le modalità dell'*imitatio* ariostesca e svelano la fisionomia di un commentatore e critico che con straordinario anticipo seppe apprezzarne le sfumature, impiegando proprio l'opera boccacciana come specola e osservatorio del repertorio imitativo, oggi diremmo intertestuale, di Ariosto. Inoltre, l'analisi delle *Osservazioni* consente di fare i conti con quello che può essere considerato l'ultimo capitolo della ricezione cinquecentesca del *Furioso* attraverso i commenti e registra le modalità di lettura del poema in prossimità dell'esplosione della querelle su Ariosto e Tasso, che avrebbe almeno parzialmente arginato l'ondata del successo ariostesco.

2. Cogliendo l'oro dallo sterco

L'accademico filarmonico veronese Alberto Lavezola, o Lavezuola, se si preferisce,⁷ nelle sue *Osservazioni* fornisce immediatamente al lettore delle indicazioni chiare sul repertorio dal quale, secondo lui, Ariosto trae ispirazione:

Gran giudizio hebbe Messer Lodovico in sapersi servire di tutto quello che egli raccoglieva a suo proposito da' buoni poeti, illustrandolo et facendolo sempre migliore. (*Osservazioni*, c. b1v)

6 Si veda almeno Barbirato 1987; Sangirardi 1992; Rizzarelli 2004; Ead. 2018.

7 Io mi attengo alla forma normalizzata dell'Opac e non alla variante riportata in molte edizioni cinquecentesche. Del resto, invece, Alberto Lavezola si legge sul frontespizio delle *Rime* impresse nel 1583 (*Rime del s. Alberto Lauezola padre nell'Academia dei Filarmonici*, In Verona, per Gieronimo Strengari e fratelli, 1583 (CNCE 34279).

Non tutte le fonti vanno bene, non tutti sono bravi poeti, ma l'abilità di Ariosto nei panni di imitatore consente a ciò che viene selezionato, 'raccolto', di migliorare. È dunque colui che imita a conferire valore a ciò che trasceglie: «Onde si vede che egli andava giudiciosamente raccogliendo l'oro dallo sterco, come rispose Vergilio a chi lo riprese della frequente lettione d'Ennio» (*Osservazioni*, c. a2r-v).

Prendendo le mosse da questa premessa generale, Lavezola si allontana dalla prospettiva parziale della *Brieve esposizione* di Dolce, ideologicamente ed esteticamente orientata alla canonizzazione del *Furioso*, e fa leva invece sulla versatilità di Ariosto lettore:

Qui si può conoscere quanto l'Ariosto fosse huomo di gran lettione, percioché egli non solo volle imitare gli antichi poeti et greci et latini, ma se alcuno de' moderni havesse detto cosa alcuna d'eccellente, che degnamente potesse inserire in questo divino poema, non la rifiutò. (*Osservazioni*, c. d1v)

La biblioteca di Ariosto, «huomo di gran lettione», si allarga, includendo non soltanto poeti greci e latini, ma i «moderni». Come emerge da uno spoglio delle *Osservazioni*, i rimandi agli antichi si ampliano in modo molto consistente rispetto a quanto evidenziato dai commentatori precedenti,⁸ e nello scaffale ariostesco trovano posto non soltanto le Tre corone, ma anche Poliziano, Castiglione, Bembo e Sannazaro.⁹

Prima di considerare i «moderni» e qualche assenza macroscopica, sarà utile riflettere sull'espandersi dei riferimenti agli «antichi poeti», poiché ciò fornisce delle indicazioni preziose sulla sensibilità e perspicacia di Lavezola nei confronti dei procedimenti e dello spessore dell'intertestualità ariostesca.

Il commentatore cinquecentesco non si limita mai a segnalare il rimando diretto a una fonte antica, ma preferisce ricostruire una filiera delle influenze reciproche, quelle che Javitch definisce «genealogie retroattive» o «storia retroattiva dell'imitazione»;¹⁰ in tal modo egli coglie la propensione di Ariosto a non rimandare a un ipotesto esclusivo, bensì a

8 Su questo si vedano le utili osservazioni di Sberlati 2001, pp. 158-159.

9 Nelle *Osservazioni* Poliziano viene citato otto volte (alle cc. b2v, c4v, d1r, d3r, d4v, g3r); Castiglione e il suo *Cortegiano* soltanto una volta (a c. h3v; Bembo cinque volte alle cc. a3v, c2v, c4v, e3v); Sannazaro cinque volte (alle cc. c3r, g2v, h1r).

10 Javitch 1991 (1999), p. 109.

‘un’imitazione di imitazione’.¹¹ La memoria poetica, soprattutto di derivazione classica, si complica e si nutre di queste genealogie imitative, in cui il processo emulativo procede sia circolarmente sia linearmente, all’interno di una dinamica di rimandi ed evoluzioni. Il Lavezola, dunque, evidenziando la storia delle influenze, comprende che fondandosi su questa filiera di imitazioni la parola ariostesca si carica di spessore evocativo e al contempo si nutre delle parole altrui; naturalmente lasciando al lettore il compito di cogliere di volta in volta i possibili rimandi.

Anche le assenze evidenti, a cui si accennava, o le presenze scarse sono riconducibili, probabilmente, alla medesima motivazione. Mi riferisco alla tradizione bretone e all’*Inamoramento de Orlando*.¹² Lavezola riserva, infatti, soltanto qualche menzione ai romanzi ed esclusivamente tre all’opera di Boiardo. Commentando, ad esempio, il XVII canto non manca infatti di individuare la fonte del caso di Martano e Origille:

Canto XVII

St. 18

Tutta questa favola di Grifone, della perfidia d’Horrigille, dell’esser-gli levate l’arme da Martano, del comparire egli in piazza, et arrecarsi l’honore altrui con altri accidenti successi, è stata tolta dal Poeta con migliorarla per tutti i capi da un autor francese, che descrive i fatti del re Meliadus di Leonis, ch’io ho veduto tradotto in lingua italiana. Il passo è nella seconda parte di esso libro a cap. 75 et ove qui si finge il caso esser avvenuto in Damasco, ivi occorre in lande more. (*Osservazioni*, c. d2r)

Come notava anche Rajna, l’episodio riprende «*Gli egregi fatti del gran Re Meliadus*, traduzione, come già fu detto, del Meliadus de Leonnoys, stampato la prima volta nel 1528. Noi, da questa emanazione, risaliamo al Palamedès». ¹³ Questa menzione mette in luce, dunque, che l’assenza non deriva dal non conoscere tale tradizione, ma piuttosto da una omissione voluta. Javitch, in modo convincente, ipotizza che la presenza ridottissima di riferimenti alla tradizione romanza sia dovuta alla poca attenzione che

11 Javitch 1985, da cui riprendo la felice definizione.

12 Non risulta chiaro quanto sostenuto da Sberlati 2001, p. 162: «E ancora più interessante, giacché inconsueta per l’epoca, risulta essere la notazione a XVII 18, dove Lavezola si mostra ben informato cultore dei testi cavallereschi medievali».

13 Rajna 1900 (1975), p. 193.

il commento dedica alle trame, alle strutture del racconto;¹⁴ l'«imitatione» per il commentatore pare si esprima attraverso le parole, semmai con la riproposizione di immagini poetiche e di allusioni tematiche, mentre gli aspetti puramente narrativi e la «materia» passano in secondo piano. Potremmo dire che per Lavezola conta il piano dell'*elocutio*, o semmai quello della *dispositio*, che superano nettamente quello dell'*inventio*.

Anche Boiardo merita poche menzioni da parte del commentatore veronese: al canto XXXV viene ricordata, infatti, anche se un po' tardivamente, la provenienza del personaggio di Rodomonte dal Rodamonte dell'*Inamoramento*.¹⁵ Nel *Furioso*, quando subisce l'umiliante sconfitta da parte di Bradamante, il re di Sarza, proverbialmente spergiuro, non manca la parola data e, prima di darsi all'eremitaggio espiatorio, che dura fino alla fine del poema, ordina a un sottoposto di liberare i cavalieri che aveva sconfitto e fatto prigionieri. Lavezola allora osserva:

Canto XXXV

St. 46

Il bugiardo Rodomonte et spergiuro qui osserva inviolabilmente la fede, la quale non volea attendere ad Issabella, poi che
...nel mancar di fede

Tutta a lui bugiarda Africa cede.¹⁶

Fu introdotto dal Boiardo primieramente Rodomonte sprezzator de gli Dei, anzi atheista, nella stanza

S'egli è alcun Dio nel Ciel, ch'io no 'l so certo,

Li stassi ad alto, e di qua giù non cura.¹⁷

L'istesso costume gli fece serbar l'Ariosto nella stanza 117 del canto

16. (*Osservazioni*, c. h2v)¹⁸

Anche in questo caso il commentatore mostra di conoscere assai bene il poema di Boiardo, e di saper rintracciare la deviazione del 'carattere' di Rodomonte dal progenitore Rodamonte, spergiuro e ateo; eppure, la

14 Javitch 1991 (1999), p. 117.

15 Sui due personaggi e la dipendenza di quello ariostesco dal progenitore dell'*Inamoramento* mi permetto di rimandare a Rizzarelli 2017.

16 La citazione è tratta da OF XXIX 18, 7-8.

17 La citazione qui è tratta dall'*Inamormento de Orlando*, II iii 22.

18 Il riferimento al *Furioso* pare impreciso, dal momento che il canto XVI si conclude all'ottava 88 e che certamente si parla di Rodomonte che incendia Parigi, ma ciò accade a inizio canto (ott. 19-29).

sfortuna dell'*Inamoramento* fa sì che si abbiano soltanto altre due menzioni di Boiardo in tutto il commento. Almeno in un altro caso Lavezola si preoccupa di riconoscere a 'Boiardo ciò che è di Boiardo':

Canto III

St. 77

L'astutia et artificio di Brunello in rubare sì sottilmente, prese il Boiardo, che ne fu il primiero autore, dalla favola di Mercurio, il quale a pena nato furò i buoi ad Apolline et facendone quel Dio gran rumore et minacciando il fanciullo di gastigarlo fu di nuovo da lui spogliato dell'arco et della faretra. Onde il Dio udendo la prontezza et scherzi del fanciullo se ne rise et acchetossi. Questa favola tocca Horatio nell'Oda X del primo de' Carmi, nell'hinno a Mercurio. (*Osservazioni*, c. a4v)

Anche in questo caso Lavezola si mostra buon conoscitore dell'*Inamoramento* e delle derivazioni di molti dei personaggi ariosteschi dal poema frutto della fantasia del conte di Scandiano. Qui, inoltre, egli suggerisce un rimando alle doti di ladro del giovanissimo Mercurio che deruba Apollo; si tratta di un'indicazione che non mi pare sia stata accolta da nessuno dei successivi commentatori del *Furioso* o di Boiardo.

Più articolata risulta la terza menzione dell'*Inamoramento* presente nelle *Osservazioni*, che coincide con un lungo paragrafo dedicato ai proemi del *Furioso*:

Canto II

Hanno biasimato alcuni l'Ariosto nell'usare nel principio de' canti alcune moralità, stimando che ciò non habbia a far nulla con la testura della favola, et che l'interrompere l'ordine dell'opera con simili digressioni sia cosa disdicevole et vitiosa. A questi, che sono di sì delicato gusto che non vogliono assaggiare se non quello che è stato da i più antichi scrittori lor posto innanzi, non sapendo, come dice Cicerone, che gli ultimi pensieri sono sempre i migliori et più affinati de' primi et che l'arti divengono perfette col tempo, si può rispondere che oltra che l'Ariosto habbia per iscudo l'auttorità di Claudiano, poeta d'altissimo ingegno, il quale pur nel principio de' suoi libri usa cotali (dirò così) preludii, et quella del Boiardo, che nel principio di molti suoi canti fece il medesimo, il qual Poeta se ben non stato così culto nel dire, intorno almeno all'inventioni e 'l dilettere i lettori è stato uno de' migliori poeti, per mio parere, del mondo, si può provare che si possa ragionevolmente tener quest'or-

dine, se bene egli non è stato accettato, o (per dir meglio) conosciuto da gli antichi. (*Osservazioni*, c. a3r)

Anche in questo caso Lavezola si rivela molto sensibile in merito alle influenze letterarie rinvenibili nel poema di Ariosto. Il sostenere che la presenza dei proemi nel *Furioso* sia giustificata dall'autorità di Claudiano e da quella di Boiardo non è senza fondamento. Certamente i proemi ariosteschi hanno un forte debito nei confronti del conte di Scandiano, pur con le dovute differenze,¹⁹ ma è opportuno ricordare che almeno uno dei proemi dell'*Inamoramento* (II, xvii) è plasmato sulla *Praefatio* del *De raptu Proserpine* di Claudiano.²⁰ Al di là di questa indicazione così ricca di acume, il parere di Lavezola su Boiardo è al contempo elogiativo e limitativo: miglior poeta del mondo, se si guarda alle *inventioni* e al diletto che procura ai lettori, benché non sia «così culto nel dire». La scarsa attenzione dedicata dal commentatore veronese alle 'imitazioni' del Boiardo ragionevolmente deriverebbe anche in questo caso dalla sua convinzione che l'influenza boiardesca, come dei testi cavallereschi, sia rinvenibile in quanto materia, semmai relativamente all'intreccio del *Furioso*, e poco per ciò che riguarda lo stile e le parole di Ariosto.²¹

Qualche dato numerico può aiutare a inquadrare la frequenza con cui Lavezola fa riferimento ai poeti volgari, ai 'classici moderni'. Non stupisce, per quello che sappiamo sull'intertestualità ariostesca,²² che in cima alla classifica stiano Dante (esclusivamente con la *Commedia*) e Petrarca (con *Canzoniere* e *Trionfi*); tuttavia, a ben guardare, la disposizione di Lavezola nei loro confronti non sembra volta a rimarcare il peso all'interno del *Furioso*; o perlomeno il suo giudizio appare decisamente limitativo nei confronti di Dante (naturalmente ciò non stupisce nel Cinquecento).²³ In più occasioni egli rimarca quanto sia stato abile

19 In merito ai proemi ariosteschi che, come dice Lavezola, attirarono molte critiche al *Furioso* da parte soprattutto del fronte dei neoaristotelici si vedano almeno Ascoli 2016; Delcorno Branca 2016, che fornisce non soltanto una preziosa disamina sui proemi in Ariosto, ma anche un articolato excursus sulle zone proemiali preariostesche.

20 Micocci 1987, p. 101; si veda anche Delcorno Branca 2016, pp. 80 e 95 (App. 18).

21 Sulla menzione di Boiardo nelle *Osservazioni* si veda anche Javitch 1991 (1999), pp. 117-18, che osserva come Lavezola sottovaluti l'influenza boiardesca sullo stile di Ariosto.

22 In merito alla questione la bibliografia è molto nutrita, ma rimando soltanto a Cabani 1990, pp. 234-237; Ead. 2016.

23 Sberlati 2001, p. 160.

Ariosto a migliorare i riferimenti danteschi e tali commenti lasciano emergere chiaramente il suo modo di valutare soprattutto lo stile di Dante, prima ancora di quello ariostesco.²⁴

Uno dei primi riferimenti, potremmo dire obbligati, alla *Commedia* si registra al canto VI; Lavezola non può trascurare i legami evidenti tra l'episodio di Astolfo trasformato in mirto e il canto XIII dell'*Inferno*:

Canto VI

St. 17 [sed 27]

Come ceppo tallhor, che le midolle
Rare e vote habbia esposto al foco sia,
poi che per gran valor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezo l'empia,
dentro risuona, e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via
Così mormora e stride, e si corruccia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.

La comparatione della predetta stanza è cavata da Dante nel canto 13 dell'*Inferno*, dicendo:

Come d'un stizzo verde, ch'arso sia
Da l'un de' lati che da l'altro geme,
E cigola per vento che va via.

Ma il nostro Poeta tanto migliorò cotal comparatione, che non può Dante in niuna particella compararsi alla *leggiadrissima et artificiosissima* di questa stanza. (*Osservazioni*, c. b2r; corsivi miei)

La similitudine viene da Dante, e questo è indubbio, ma ciò che aggiunge Ariosto dona leggiadria e artificiosità a tale materiale di partenza.

Ancora al canto IX, commentando all'ottava 17 un poliptoto di chiara derivazione dantesca, Lavezola non può evitare di dire che non soltanto Ariosto impiegando la figura di ripetizione raggiunge migliori risultati, ma che in generale tutto ciò che ha preso da Dante lo ha migliorato:

24 Rimando anche a Javitch 1991 (1999), p. 116: «Pur essendo sensibile al ricorso di Ariosto a Dante, Lavezola considera la poetica dantesca come sostanzialmente cruda e primitiva; in diverse occasioni, egli sottolinea come Ariosto abbia sempre rifinito e migliorato la *Commedia*».

Canto IX

St. 17

Io credea, e credo, e creder credo il vero,
ch'amasse...

Il verso è fatto da quel di Dante

Io credo, ch'ei credette, ch'io credessi.

E certo con maggior *vaghezza*, e *leggiadria* fu replicato tante volte questo verbo dall'Ariosto che non fece Dante, sì come migliorò tutte l'altre cose tolte da lui. (*Osservazioni*, c. b8v, corsivi miei)

Non a caso al canto XXVI, commentando la descrizione dell'Avarizia, Lavezola rimarca che neanche in quel caso la poesia dantesca è superiore a quella di Ariosto:

Canto XXVI

St. 31

Quivi una bestia uscir de la foresta
parea, di crudel vista, odiosa e brutta,
ch'havea l'orecchie d'asino e la testa,
di lupo i denti, e per gran fame asciutta:
branche havea di leon, l'altro che resta,
tutto era volpe.

Nel descriver l'Avaritia, la dipinge con *maggior artificio* et maniere *più leggiadre* che non fece Dante, il quale la rappresentò semplicemente in forma di lupa asciutta e magra. (*Osservazioni*, c. f1v; corsivi miei)

Torna l'idea della maniera più *leggiadra*, e soprattutto del «maggior artificio» della poesia di Ariosto rispetto a quella di Dante, che proprio come la sua lupa è per Lavezola troppo «asciutta e magra».

Si veda ancora un ultimo esempio: il commento al canto XXXIV, in cui il Lavezola deve riconoscere i numerosi debiti danteschi dell'episodio lunare del *Furioso*, specialmente nei confronti di *Purg.* XXVIII e seguenti; tuttavia, anche in questa occasione non manca di enfatizzare la capacità di Ariosto di migliorare la sua fonte:

XXXIII

St. 50

Una dolc'aura, che ti par che vaghe
A un modo sempre e del suo stil non falli.

Miracoloso è l'Ariosto in servirsi delle cose altrui sempre migliorandole, come ha fatto qui il concetto di Dante, il quale descrivendo anch'egli il dolce spirar dell'aura del Paradiso terrestre, che serbava un medesimo tenore sempre, disse nel canto 28 del *Purgatorio*
Un'aura dolce senza mutamento
Haver in sé, mi feria per lo volto. (*Osservazioni*, c. g4v)

Emerge chiaramente che il concetto, come altrove la *comparatione*, è dantesco, ma lo stile più raffinato è di Ariosto; dunque, è ancora il piano elocutivo ad interessare al commentatore cinquecentesco che esalta la capacità imitativa ariostesca, in grado di trasformare ciò che preleva (concetti e similitudini), perfino da Dante, arricchendolo con abbellimenti che riguardano il versante dell'*ornatus*.²⁵

Inoltre, con acuta precisione, Lavezola in più punti sottolinea che la *Commedia* agisce sul *Furioso* anche per ciò che riguarda le rime (canto V, st. 26; canto XXIV, St. 66, canto XXVIII, st. 15), mettendo a fuoco un altro aspetto essenziale, e ancora da indagare in maniera sistematica, dell'intertestualità del poema, ovvero quella metrica e rimica di ascendenza dantesca e non solo.²⁶

Mi limito solo a un rapido accenno in merito alle menzioni di Petrarca: se i riferimenti a Dante sono nella maggior parte dei casi accompagnati da valutazioni non sempre lusinghiere per l'Alighieri, quelle petrarchesche, benché numerose, sono perlopiù referenziali e precedute da un essenziale «dal Petrarca», «onde il Petrarca», «come si vede nel Petrarca», «il Petrarca anch'egli disse».²⁷ Soltanto in un'occasione Lavezola aggiunge una nota di apprezzamento per Petrarca, prima di passare a Boccaccio:

Canto XXXIV

St. 92

Che per correr pareva che fosse nato

25 Sui legami esistenti tra la poesia di Ariosto e Dante rimando agli studi ormai classici di Segre 1966, p. 51; Blasucci 1968 e ai contributi di Tonello e Greggio-Romanini contenuti in questo fascicolo.

26 Si tratta di una questione di estremo interesse affrontata solo parzialmente da Ossola 1976.

27 Secondo Javitch 1991 (1999), p. 116, Lavezola sarebbe più interessato ai prestiti da Poliziano che a quelli petrarcheschi. I rimandi a Petrarca sono ventinove e alle cc. a3r, a4v, b2v, b3r, b3v, b4v, c4r, c4v, d1r, d2v, d3r, e4r, e4v, f3r, f4v, g2r, h1r, h1v, h4r, i2r, i4v, l2r, l2v, l3r.

Descrive allegoricamente la velocità del tempo, la quale *dal divin Petrarca è dottissimamente esplicata in quel sonetto*:

O tempo, o Ciel volubil, che fuggendo

Inganni i ciechi. (*Osservazioni*, c. h1v; i corsivi sono miei)

La straordinaria descrizione del tempo offerta da Ariosto, magnificamente resa *per figuras* nell'edizione De' Franceschi del poema, che accoglie le *Osservazioni*, evoca al commentatore la maestria con cui il divino Petrarca, maestro 'dottissimo' del Tempo, lo descrive nel sonetto CCCLV dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

3. A imitacione di Boccaccio

Osservando soltanto la frequenza delle occorrenze, si potrebbe pensare che la presenza di Boccaccio all'interno delle *Osservazioni* del Lavezola sia limitata; sembrerebbe deludente, dunque, rispetto a quanto promesso dal titolo di questo intervento. Tuttavia, benché il commentatore veronese non riporti di continuo ed esclusivamente possibili allusioni al Certaldese, appare subito chiaro che egli abbia una spiccata parzialità nei confronti di Boccaccio. Al canto settimo, commentando la descrizione delle bellezze di Alcina, e la genealogia delle influenze del canone della *descriptio puellae*, arriva ad affermare:

St. 11

Ma diversamente loda il Boccaccio nell'*Ameto* le bellezze d'alcune ninfe, sì come nel *Filocolo* et altrove ha fatto forse *meglio d'ogni scrittor greco o latino*. (*Osservazioni*, c. b2v; corsivi miei)

Nel descrivere le bellezze femminili Boccaccio, dunque, sarebbe capace di superare perfino i classici latini e greci, e di conseguenza i poeti che hanno scritto in volgare.

Tale superiorità del Certaldese viene confermata anche da un passo in cui si stratificano e accumulano le influenze antiche e moderne, e la genealogia retroattiva delle imitazioni cresce a dismisura, ovvero il già ricordato episodio di Astolfo tramutato in mirto. Lavezola, senza dimenticare l'intricato palinsesto delle fonti antiche e moderne, sottolinea la funzione o lo spazio che vanno riconosciuti al *Filocolo*:²⁸

28 Mi sono già occupata di questo caso in Rizzarelli 2004, a cui rimando per un'analisi più dettagliata. Si vedano anche le osservazioni di Javitch 1991 (1999), pp. 112-113, che

Canto VI

St. 17 [sed. 27]

Ancor che habbia poi più evidentemente *inquanto al servirsi delle parole et delle forme del dire* imitato il Boccaccio nel 6 del *Filocolo*, nel descrivere la fonte di Fileno, che si tramutò in quella. Et perché non voglio racorre tutte le parti di quella poetica favola, potrà il lettore confrontare insieme l'uno et l'altro luogo. Ove vedrà *con qual artificio* il nostro poeta hora *aggiugnendo*, hora *levando*, hor *mutando le parole et le sentenze*, hor *dicendo il medesimo*, sia stato perfetto imitatore. (*Osservazioni*, c. b2r; corsivi miei)

Si tratta di una breve ed efficace descrizione dell'arte imitativa e delle sue regole, che Ariosto – secondo il commentatore – mette in atto in modo esemplare servendosi delle parole (singole) o delle figure e sintagmi boccacciani (le forme del dire), aggiungendo (amplificando, secondo il lessico della retorica), sottraendo, o modificando la fonte sia a livello dei lemmi sia delle espressioni, o infine ricalcando puntualmente il proprio ipotesto (dicendo il medesimo).

Lavezola individua, dunque, in Boccaccio un modello per il *Furioso* proprio sul fronte stilistico e formale, squisitamente legato all'*elocutio*, cogliendo lì il fulcro dell'abilità dell'imitazione ariostesca e del funzionamento di quella che noi chiameremmo memoria poetica o intertestuale. Nel commento del 1584, non soltanto Boccaccio è l'autore che offre maggiori spunti di riflessione proprio sui procedimenti dell'intertestualità ariostesca, ma la specola privilegiata da Lavezola è proprio quella del *Filocolo*. Egli, infatti, deludendo forse qualche aspettativa di noi lettori e commentatori moderni, trascura e lascia in secondo piano i debiti nei confronti del *Decameron* e si concentra sulle opere giovanili di Boccaccio. Del *Centonovelle*, del resto, Lavezola non ricorda nessuna delle occorrenze o tangenze che riguardano la metadiegesi e si concentra invece su un accostamento meno stringente, ovvero, commentando al canto III la stanza 77 l'aspetto sgradevole di Brunello, osserva: «Se si vuol vedere descrizione di una persona brutta leggasi la Ciutaccia del Boccaccio» (*Osservazioni*, c. a4v).²⁹

giustamente osserva che «Lavezola è il primo commentatore a riconoscere il *Filocolo* di Boccaccio come uno dei modelli di questo episodio». Le genealogie imitative di questo canto del *Furioso* sono state analizzate anche da Confalonieri 2008.

29 Il riferimento è alla Ciutazza di *Dec.* VIII, 4, 21-22.

L'altro riferimento al *Decameron*, ben più interessante, che riguarda un'immagine evidentemente simile e che presenta sintagmi non distanti, propone il confronto tra la disperazione di Orlando, per la scoperta dell'amore di Angelica e Medoro, e quella di una delle figure tragiche più note del *Decameron*:

Canto XXIII

St. 125

Di sé si meraviglia ch'habbia in testa
una fontana d'acqua sì vivace

*Il Boccaccio disse l'istesso: Non altrimenti che se una fonte d'acqua
nella testa havuta avesse. (Osservazioni, c. e3r; corsivi miei)*

Il rimando è naturalmente a *Decameron* IV, 1, 55 e alla disperazione di Ghismonda che compiangere il cuore di Guiscardo prima di togliersi la vita, e si scioglie finalmente in lacrime, dopo averle virilmente trattenute fin lì. Il richiamo non soltanto è relativo a un'efficace immagine boccacciana ripresa da Ariosto, sul versante dello stile, ma veicola anche un'implicazione a livello tematico tra la disperazione di una delle più note eroine tragiche del *Decameron* e il paladino Orlando, a sua volta disperato per amore. L'indicazione viene accolta anche da Bigi, che tuttavia non rimanda al Lavezola; come accade nuovamente per un altro passo in cui è il *Filocolo* a fornire ad Ariosto immagini e parole per descrivere la disperazione e l'abbruttimento di Orlando:

Canto XXIX

St. 60

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
la chioma *rabbuffata*, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta.

Questa descrizione è tolta dal Boccaccio nel 4 del *Filocolo*, ove parla della sparutezza di Fileno: Ma poi ch'egli l'ebbe raffigurato, il vide nel viso diventato bruno, et gli occhi rientrati in dentro, che à pena si discernevano. Ciascuno osso pingeva in fuori la raggrinzata pelle, et i capegli con disordinato *rabbuffamento* occupavano parte del dolente viso, et similmente la barba grande era divenuta rigida et attorta (*Osservazioni*, c. f4r; corsivi miei)

Non vi è alcun dubbio che qui Ariosto sia lettore del *Filocolo* e – come dice acutamente il commentatore – imitando riscrive, toglie, dilata, e si lascia anche ispirare da scelte lessicali efficaci, come il disordinato *rabbuffamento* dei capelli di Fileno (anch’egli disperato per amore) e la *chioma rabbuffata* di Orlando. Soltanto *en passant* ricordo che il giovane, il quale si lascia impietosire dalla vista di Fileno, gli racconta per consolarlo che anche lui conosce le pene d’amore e che quando credeva di godere dell’amore della propria donna «io con gli mei occhi vidi questa me per un altro avere abbandonato, e conobbi manifestamente che ella lungamente con false parole m’avea ingannato, faccendomi vedere che io era solo colui che il suo amore avea» (*Fil.* III, 36, 9-10). Viene da chiedersi se la scelta lessicale non denunci un legame ben più macroscopico tra i due episodi.

Certamente Ariosto fu un buon conoscitore e direi estimatore del *Filocolo*, in linea con i gusti della corte estense, che riservò grande spazio al Boccaccio volgare più ancora che a Dante e Petrarca, come attestano le presenze delle opere boccacciane nella biblioteca degli Este. Anzi come recentemente notato da Tisconi Benvenuti, «Il *Filocolo* sembra il testo più amato» dai duchi sin dai tempi di Niccolò III.³⁰ E certamente anche ai tempi di Ercole I si persevera nel dedicare uno spazio speciale al *Filocolo* nella biblioteca del duca e non solo. Non si dimentichi, infatti, che a inizio Cinquecento, come non manca di segnalare Tisconi Benvenuti, a Ercole – con l’ausilio di Niccolò da Correggio – si deve anche il progetto di far decorare con affreschi ispirati alla storia di Filocolo e Biancifiore le stanze di Belfiore.³¹

Di tale predilezione condivisa forse da Ariosto, almeno nella prospettiva offerta da Lavezola, si può trovare traccia anche in presenza di un vero e proprio *topos* letterario, ovvero la volubilità femminile, che viene declinato impiegando ancora una volta una sfumatura presente nel romanzo del Certaldese:

30 In merito Bertoni 1903, p. 241 (nn. 173 e 175). E soprattutto si veda ora Tisconi Benvenuti 2023, pp. 79, n. 171; 81, n. 181, 92, n. 241; e per la fortuna di Boccaccio alla corte degli Este si vedano le pp. 214-217 (la citazione è tratta da p. 215).

31 Tisconi 2023, p. 268 segnala, infatti, che tra i libri a stampa che vengono inclusi nella biblioteca di Ercole I non manca un *Filocolo*, insieme ai manoscritti che appartenevano già alla biblioteca di Borso e Leonello; si vedano anche pp. 301, 357, 374 n. 9. Per l’indicazione in merito a Belfiore vedi Tisconi 2023, p. 469.

Canto XXI

St. 15

Ma costui (sic) più volubile che foglia
quando l'autunno è più privo d'humore,
che 'l freddo vento gli arbori ne spoglia,

Il che fu preso parimente dal Boccaccio nel libro 3 del Filocolo: Tu, nobile giovane, ti sei piegato, sì come fanno le frondi al vento quando l'autunno l'ha d'humore private, usando il Boccaccio questo effetto in buona parte. (*Osservazioni*, c. d5v)

Il riferimento è preciso e assai corretto, e difatti viene accolto da Bigi, anche in questo caso senza rimandi al commento cinquecentesco. Pur trattandosi di un'immagine topica che, come l'editore moderno segnala, è già in Ovidio (*epist.* 5, 109-110: «Tu levior foliis, tum cum sine pondere suci / mobilibus ventis arida facta volant»), l'idea di rileggerla alla luce del *Filocolo* non sembra neutra e denota una scelta molto precisa di gusto, che si potrebbe definire inattesa o quantomeno originale.

Per Lavezola, però, il *Filocolo* non è solo un bacino da cui Ariosto attinge immagini e sintagmi ricercati; in almeno due occasioni il legame tra le due opere si fa più stretto per ragioni spiccatamente tematiche, che poi – come il commentatore evidentemente non intende trascurare – si riverberano sulle scelte stilistiche e lessicali. Tra i canti XXXI e XXXII del *Furioso*, dove il tema della gelosia amorosa si fa centrale, sembra quasi naturale che Lavezola insista sui molteplici rimandi al *Filocolo* – noto per la prosopopea dedicata a questa passione dell'anima contenuta nel III libro e tematizzata anche tra le questioni amorose dibattute nel libro IV. Dunque, proprio alla luce dell'opera boccacciana, viene riletta l'insana gelosia che accomuna Bradamante all'eroe eponimo, anche se nel suo caso – come sappiamo – infondata:³²

Canto XXXII

St. 14

Montava sopra un'alta torre spesso,
ch'i folti boschi e le campagne amene
scopria d'intorno.

32 Sulla gelosia amorosa nel *Furioso* rimando a Weaver 2003; Ferretti 2010.

Par che 'l Poeta, in questa ansietà di Bradamante, che montava spesso sopra un'alta torre per vedere se Ruggiero secondo la promessa venisse a lei, habbia imitato il Boccaccio nel 2 del *Filocolo*, ove Biancofiore fa il medesimo: Biancofiore così rimasa alquanto da Gloritia riconfortata in prima, ogni giorno andava sopra dell'alta casa in parte ov'ella vedeva Montorio apertamente et quello guardando con molti sospiri haveva qualche diletto. (*Osservazioni*, c. g1v)

Si potrebbe dire che gli amanti gelosi e lontani dall'oggetto del proprio amore sono tutti uguali, nella letteratura come nella realtà; eppure, l'indicazione di Lavezola appare nuovamente appropriata, dal momento che la folle passione che tormenta Bradamante somiglia molto da vicino a quella della povera Biancofiore che si angustia e non trova requie e riposo notturno, perché la ossessiona il pensiero di Fiorio lontano.

La gelosia di Bradamante, però, per il commentatore veronese non rimanda semplicemente a quella di Biancofiore, ma deriverebbe anche dalla medesima passione che tormenta Fiorio:

St. 35

Fu Bradamante da cotanta pena,
da cordoglio assalita così fiero,
che di quivi cader si tenne a pena.
Voltò, senza far motto, il suo destriero,
di gelosia, d'ira e di rabbia piena;

Senza dubbio l'Ariosto fe' cader tal suspitione nell'animo di Bradamante ond'ella quasi per gelosia divenne furiosa, *ad imitatione del Boccaccio* nel 3 del *Filocolo* facendo egli nascere una sì fatta gelosia nella persona di Fiorio, udendo le parole di Fileno. Ma non resterò di ricordare che in questo luogo è degno l'Ariosto di maggior lode, che quivi il Boccaccio, concio sia cosa che poco avvedutamente introduce Fileno a narrar in pubblico i suoi amori et poi privatamente a Fiorio, quasi che essendo cavaliere del re Felice non dovesse sapere l'amore di Florio et di Biancofiore, ma il nostro Poeta con ingegnosa inventione et molto verisimile fece che il cavalier Guascone recasse a Bradamante la trista nova del matrimonio. (*Osservazioni*, c. g2r)

In questo caso, dunque, l'autore del *Furioso* darebbe ulteriori prove delle proprie doti imitative, perché – pur attenendosi al modello tematico a cui si ispira – ne emenda le imperfezioni in relazione a ciò che è appropriato, al *decorum*. Più semplicemente, affidandoci al commento di Bigi, po-

tremmo dire che la distanza del passo ariostesco dall'ipotesto presunto, individuato da Lavezola, si spiega confrontandolo con quanto accade a un'altra gelosa e delusa d'amore creata da Boccaccio, ovvero Fiammetta «che, informata da un carissimo servitore» del nuovo amore di Panfilo, «da ira subita stimolata e da dolore, [...] cominciò a sentire le forze fuggirsi via. Perché quindi, come più acconciamente poté, nella sua camera si ricolse»; e appena in quella pervenne «amare lagrime cominciò a versare, e appena le voci ritenne dagli alti guai, e sopra al misero letto [...] si gittò, ovvero piuttosto cadde supina» (*Fiammetta* VI 2).

Ma vengo in chiusura a un ultimo esempio che in altra sede ho già considerato analiticamente e qui riprendo esclusivamente quale dimostrazione di tangenze tra *Furioso* e *Filocolo*, non solo lessicali, messe in luce da Lavezola.³³ In questo caso, inoltre, la scarsa attenzione prestata dal commentatore veronese nei confronti di possibili 'imitazioni' relative alle strutture narrative troverebbe una proverbiale smentita, che confermerebbe la tendenza più diffusa nel commento.

Si tratta della notissima 'novella', se così la possiamo definire, di Ginevra e Ariodante. All'intricato palinsesto intertestuale di questa narrazione intercalata Lavezola suggerisce di aggiungere una tessera che proviene ancora una volta dal *Filocolo*:

Canto V

St. 5

Questa favola è tolta da un caso che descrive l'Alciato nel suo Duello, né è molto dissomigliante da quella che pone il Boccaccio nel *Filocolo*, ove introduce Florio a liberar Bancofiore [sic] uccidendo il siniscalco che calunniata l'haveva. (*Osservazioni*, c. b1r)

Benché sia presentata con cautela («né è molto dissomigliante»), l'indicazione fornita da Lavezola desta curiosità almeno per ciò che riguarda le ragioni che indussero il commentatore cinquecentesco del *Furioso* a rinvenire una certa somiglianza tra i due episodi. Nel secondo libro del *Filocolo*, quando l'amore tra Florio e Biancifiore sboccia e diventa evidente, per impedire che il giovane principe si comprometta con una ragazza di umili origini, i genitori decidono di allontanarlo e di farlo andare a Montoro. La lontananza fisica, però, secondo proverbio, non smorza la fiamma amorosa ma semmai la rinfocola. Non trovando altra soluzione,

33 Rizzarelli 2022, pp. 247-250.

dopo questo inutile tentativo, il re e la regina pensano bene di uccidere Biancifiore. L'inganno che può consentire di farlo senza essere accusati di palese ingiustizia viene ordito dalla regina (*Fil.* II, 28, 6), ma colui che lo mette in opera è il siniscalco, Massamutino, ricordato appunto da Lavezola e innamorato deluso di Biancifiore. L'inganno che viene architettato dalla regina e dal suo fedelissimo servitore prevede che quest'ultimo avveleni un pavone che Biancifiore offrirà al sovrano in occasione della festa organizzata per il suo compleanno. Si tratta, dunque, come nel caso della ingiusta accusa rivolta all'innocente Ginevra di Ariosto, di un inganno per gli occhi: tutti vedranno che Biancifiore ha offerto al re un animale avvelenato e, avendo assistito e visto con i propri occhi, saranno costretti a credere che la fanciulla meriti la morte. Così come accade nel *Furioso* quando Ariodante, e il fratello Lurcanio, crederanno di aver visto con i propri occhi l'infedeltà di Ginevra e il suo incontro amoroso con Polinesso. Infine, come nel racconto ariostesco è risolutivo lo scontro ordalico tra Rinaldo e Polinesso, anche nel *Filocolo* è un duello combattuto da Fiorio e dall'iniquo siniscalco a scagionare l'innocente fanciulla e a indurre il crudele ingannatore a confessare. L'acume del Lavezola in questo caso gli consente di mettere a fuoco le somiglianze tematiche che legano la novella ariostesca all'episodio del *Filocolo*, di cogliere il riproporsi della medesima struttura narrativa: un amante deluso ordisce un inganno (per gli occhi) ai danni della donna che lo ha respinto; l'innamorato corrisposto dalla fanciulla interviene e con un duello smaschera l'ingiusto accusatore. Così il commento di Lavezola consente di conseguenza di fare luce su un altro aspetto della poliedrica memoria letteraria di Ariosto, che da Boccaccio e soprattutto dal *Filocolo* riesce ad attingere sia precisissime tessere stilistiche, sia elaborati schemi diegetici.

“La gran tela” di Ariosto, secondo l'attenta ricostruzione del Lavezola, si nutre e compone di tessere multiformi e variopinte che sfidano il lettore a riconoscere ‘le imitazioni di imitazioni’ e al contempo lo invitano a lasciarsi catturare da questa rete di «leggiadrissimi» e «artificiosissimi» rimandi poetici.

Bibliografia

Edizioni antiche

Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto novissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure..., In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542 (CNCE 2628).

- La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto*, In Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1549-1550 (CNCE 19529).
- Orlando furioso. Di m. Lodouico Ariosto, tutto ricorretto et di nuoue figure adornato. Alquale [!] di nuouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouambattista Pigna*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi nella bottega d'Erasmus, 1556 (CNCE 2697).
- Bellezze del Furioso di m. Lodouico Ariosto; scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti: con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera: et co i luochi [!] communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo*, In Venetia, appresso Pietro de i Franceschi, & nepoti, 1574 (CNCE 29284).
- Rime del s. Alberto Lavezola padre nell'Academia dei Filarmonici*, In Verona, per Gieronimo Strengari e fratelli, 1583 (CNCE 34279).
- Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto nuouamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padouano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, In Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese e compagni, 1584 (CNCE 2807).
- Osservationi del signor Alberto Lavezola sopra il Furioso di Messer Ludouico Ariosto. Nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati dall'autore nel suo poema*, in *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto...*, In Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese e compagni, 1584, cc. a2r-l3v.

Studi

- Ascoli 2016 = Albert R. Ascoli, *Proemi*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 341-365.
- Barbirato 1987 = Giorgio Barbirato, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, «Studi sul Boccaccio», 26 (1987), pp. 329-360.
- Bertoni 1903 = Giulio Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I: 1471-1505*, Torino, Loescher, 1903.
- Blasucci 1968 = Luigi Blasucci, *Ancora sulla "Commedia" come fonte linguistica e stilistica del Furioso*, «Giornale storico della letteratura italiana», 145 (1968), pp. 188-231.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1990, pp. 234-237.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Confalonieri 2008 = Corrado Confalonieri, *Perché mi schiante? L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, «Critica letteraria», fasc. III, 36/140 (2008), pp. 447-465.
- Confalonieri 2021 = Corrado Confalonieri, *Che cosa c'è di "ariostesco" in Ariosto. Considerazioni su ironia e soprannaturale nel "Furioso" (e sul modo di parlarne)*, «AOQU», 2/1 (2021), pp. 63-88.

- Delcorno Branca 2016 = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*, in *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, I, a cura di Gabriele Bucci e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 59-99 (poi in Ead, *L'inchiesta di Orlando. Il 'Furioso' e la tradizione romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2022, pp. 93-135).
- Ferretti 2010 = Francesco Ferretti, *La follia dei gelosi. Lettura del canto XXXII dell'Orlando furioso*, «Lettere italiane», 62/1 (2010), pp. 20-62 [poi in *Lettura dell'Orlando furioso*, II, pp. 233-262].
- Hempfer 1987 (2004) = Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it a cura di H. Honnacker, Modena, Panini, 2004.
- Javitch 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in the 'Orlando furioso'*, «Renaissance Quarterly», 38 (1985), pp. 215-239.
- Javitch 1991 (1999) = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. a cura di Teresa Praloran, Milano, Mondadori, 1999.
- Micocci 1987 = Claudia Micocci, *Zanze e parole. Studi su Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel 'Furioso'*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Rizzarelli 2004 = Giovanna Rizzarelli, *Astolfo e Idalgo: un antenato boccacciano per il duca inglese del 'Furioso'*, «Studi sul Boccaccio», 32 (2004), pp. 145-159.
- Rizzarelli 2017 = Giovanna Rizzarelli, «D'ogni legge nimico e d'ogni fede». *Rodamonte e Rodomonte antieroi della conoscenza*, in *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, a cura di Vincenzo Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 43-65 (ora in Rizzarelli, 2022, Parte I, cap. 3, pp. 113-134).
- Rizzarelli 2018 = Giovanna Rizzarelli, «Moderne istorie e antiche». *Memorie boccacciane nell'episodio di Ginevra e Ariodante del Furioso*, «Studi sul Boccaccio», 46 (2018), pp. 325-349 (ora in Rizzarelli 2022, Parte II, cap. 3, pp. 233-264).
- Rizzarelli 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2022.
- Sangirardi 1992 = Giuseppe Sangirardi, *La presenza del Decameron nell'Orlando furioso*, «Rivista di letteratura italiana», 10 (1992), pp. 25-67.
- Sberlati 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.

- Segre 1966 = Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la 'Commedia'*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83.
- Tissoni Benvenuti 2023 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Niccolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023.
- Weaver 2003 = Elissa B. Weaver, *A Reading of the Interlaced Plot of the 'Orlando furioso'. The Three Cases of Love Madness*, in *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*, ed. by Donald Beecher, Massimo Ciavolella, Roberto Fedi, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2003, pp. 126-153.

L'ORLANDO FURIOSO NEI COMMENTARIA SYMBOLICA DI ANTONIO RICCIARDI

Federica Caneparo e Paolo Cherchi

University of Chicago

Università di Ferrara – University of Chicago

pcuv@uchicago.edu
fcaneparo@uchicago.edu

The *Orlando furioso* in the *Commentaria symbolica*
by Antonio Ricciardi

Abstract (ITA)

Il contributo analizza la presenza dell'*Orlando furioso* di Ariosto nel primo dizionario dei simboli del Rinascimento, i *Commentaria Symbolica* di Antonio Ricciardi (Venezia, 1591). Ricciardi attinge a un gran numero di fonti, ma l'*Orlando furioso* di Ariosto è il poema in volgare in assoluto più citato: si ritiene pertanto che l'*Orlando furioso* di Ariosto fosse particolarmente adatto a essere incluso

tra le fonti di Ricciardi sui simboli proprio per l'allegorizzazione abituale a cui era sottoposto nelle edizioni a stampa di fine del Cinquecento. Infatti, Ricciardi fa spesso riferimento alle allegorie di Valvassori, e occasionalmente anche a quelle di Dolce. Infine, i riferimenti espliciti all'Ariosto in un'opera così enciclopedica indicano la sua autorità e il suo prestigio come classico moderno da tempo canonizzato.

Abstract (ENG)

This contribution analyzes the presence of Ariosto's *Orlando furioso* in the first dictionary of symbols of the Renaissance, Antonio Ricciardi's *Commentaria Symbolica* (Venice, 1591). Ricciardi draws from a large number of sources, but Ariosto's *Orlando furioso* is the only vernacular poem heavily quoted: we argue that Ariosto's *Orlando furioso* was particularly apt for being included among

Ricciardi's sources about symbols due to its allegorization, which by the end of the Sixteenth century was a customary component in printed editions of the poem. In fact, Ricciardi often refers to Valvassori's allegories, and occasionally to Dolce's. Moreover, explicit references to Ariosto in such an encyclopedic work indicates its authority and its prestige as a canonized modern classic.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso* / Ludovico Ariosto / Antonio Ricciardi / Clemente Valvassori / Rinascimento / simboli / *Commentaria* / allegorie / enciclopedie / dizionario

KEYWORDS: *Orlando furioso* / Ludovico Ariosto / Antonio Ricciardi / Clemente Valvassori / Renaissance / symbols / *Commentaria* / allegories / encyclopedias / dictionary

Questa breve nota vuol apportare un tassello alla storia della fortuna dell'*Orlando furioso*, un contributo piccolo quanto alle dimensioni, ma non insignificante considerando che conferma la vitalità di una linea interpretativa che si prospettò qualche decennio dopo la prima pubblicazione del poema. Per giunta era una linea che ad un certo punto parve avere buone possibilità di imporsi e puntava a “moralizzare” un’opera ampia e complessa come il *Furioso*. Ci riferiamo alla presenza di alcuni personaggi ed eventi dell’opera ariostesca nei *Commentaria symbolica* del bresciano Antonio Ricciardi, pubblicati a Venezia da Francesco de’ Franceschi nel 1591. I *Commentaria* sono due densi tomi in cui l’autore raccoglie un numero infinito di “interpretazioni” allegorico-simboliche di voci di ogni tipo, inclusi lettere dell’alfabeto, toponimi, nomi di divinità, personaggi storici... insomma, una sorta di enciclopedia organizzata con tassonomia alfabetica, e quindi, forse meglio “un dizionario”; ma siccome ogni voce richiede una spiegazione e non una definizione, l’autore usa il titolo di “commentaria”. Tra le voci esaminate figurano vari personaggi ed episodi del poema ariostesco, e colpisce il fatto che il *Furioso* sia l’unico grande testo letterario in volgare ampiamente presente con questa funzione nel dizionario simbolico ricciardiano. Tale unicità si potrebbe spiegare con il fatto che, a partire dalla metà del secolo, si cominciò a pubblicare l’*Orlando furioso* corredandolo di interpretazioni allegoriche. E poiché questa sembra una spiegazione plausibile, è utile soffermarsi a chiarirla.

1. Allegorie dell’*Orlando furioso*

In modo scheletrico, ricordiamo che l’edizione definitiva del *Furioso* apparve nel 1532, e i *Cinque canti* pubblicati separatamente nel 1545 non furono mai veramente integrati nel poema e rimasero per sempre etichettati come “aggiunti”.¹ Il successo del poema fu immediato. Ma nel 1548, la riscoperta della *Poetica* di Aristotele aprì una nuova epoca di revisione dei criteri fondamentali di ciò che costituisce la creazione poetica e del modo di valutarla. Il concetto del “verosimile” quale si ricavava dalla *Poetica* doveva far ripensare al valore del poema ariostesco così poco “verosimile” in alcune sue parti. E come si può intuire, si rimediò con il sussidio della lettura allegorica che riusciva a trovare “il vero”, quindi la base del discorso morale, anche dietro elementi apparentemente inverosi-

1 Sui *Cinque canti* si rimanda a Campeggiani 2018; Gritti 2018, con bibliografia precedente.

mili, quali, ad esempio il volo dell'ippogrifo verso la luna. Era un compromesso che bisognava tenere vivo per salvare il poema e le sue affascinanti qualità. Del resto, Ludovico Dolce, nell'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* (nell'edizione dell'*Orlando furioso*, Venezia, Bindoni-Pasini, 1535, cc. II, 1r- II, 6r)² già indicava l'opportunità di tale linea interpretativa, e in seguito dedicava sezioni specifiche alle "allegorie" in ogni canto (ed. Venezia, Giolito, 1542). Lo seguiva Girolamo Ruscelli nel 1543 che nell'*Apologia contro i biasimatori della continovazione d'Orlando furioso del Filogenio* (Venezia, Zoppino 1543)³ intuiva che il correttivo allegorico poteva legittimare le favole del poema. Nel 1553 Clemente Valvassori, collaborando all'edizione stampata dal fratello Giovanni Andrea, appone le sue "allegorie" ad ogni canto (Venezia, Valvassori 1553), e tre anni più tardi le "osservazioni morali" di Nicolò Eugenio premesse ad ogni canto (ed. Venezia, Valgrisi 1556) confermano questa possibile linea interpretativa, seguita poi da Varisco (1568),⁴ Guerra (1568), Polo (1573) e dai loro colleghi che già a queste date riproponevano allegorie apparse in precedenti edizioni.⁵ Nel 1584 Giuseppe Bonomone compose una *Allegoria universale a tutta l'opera*, inclusa nell'edizione veneziana presso Francesco de' Franceschi,⁶ lo stesso editore che avrebbe poi pubblicato anche i *Commentaria* di Ricciardi. L'opera di Bonomone era ormai prevedibile perché veniva a completare un lungo periodo di "legittimazione" del *Furioso* al quale avevano contribuito interpreti come Fornari, Giraldis Cinzio, Pigna e vari altri. Del resto, un'operazione del genere era in linea con la politica culturale della Controriforma che costrinse a

2 Il testo è consultabile anche in una ristampa parziale datane da Sberlati 2001, pp. 32-34; si veda inoltre Ricci 1997.

3 Su questo testo, si vedano Trovato 1991, p. 244; Lucoli 2011.

4 Badan 2010; Urbaniak 2018.

5 Per comodità del lettore, si specifica che le allegorie qui ricordate sono riprodotte nell'ed. *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto*, Venezia, Stefano Orlandini, 1730, 2.voll. In generale per la ricezione dell'*Orlando furioso* nel suo primo secolo di vita e sul ruolo delle allegorie nel programma di canonizzazione del poema portato avanti dagli editori cinquecenteschi si vedano Hempfer 1987 (2004); Javitch 1991 (1999); Cerrai 2001; Bolzoni-Pezzini-Rizzarelli 2010; Bolzoni-Girotto 2012; Caracciolo-Rossi 2012; Langiano 2013; Bolzoni 2014; Rizzarelli 2022.

6 Per altre indicazioni bibliografiche è ancora utile Ferrazzi 1881 nelle sezioni "Le allegorie" e "Postillatori e commentatori", pp. 104-107; sull'edizione De Franceschi si vedano in particolare Preti 2012 e Andreoli 2014.

legittimare autori sommi ma troppo “mondani”: valga per tutti il caso di Boccaccio il cui *Decameron* fu reso in versi e corredato di “allegorie” da rifacitori come Vincenzo Brusantino.⁷ In questo periodo la “storia”, sia pure in una versione “verosimile”, diventava il metro con cui si misurava la natura della poesia epica, e basti pensare alle grandi polemiche sulla *Divina commedia*, sul teatro e sull’epica classica che erano al centro delle discussioni sul valore dell’arte. Non bisogna dimenticare il dramma vissuto da Torquato Tasso nel voler creare un poema “storico”! Non sorprende allora che il poema ariostesco, grande opera che aveva incantato generazioni di lettori attratti anche dall’inverosimile di certe sue parti, dovesse essere salvato da una lettura in chiave allegorica.

Le allegorie divennero una componente ricorrente nelle edizioni cinquecentesche dell’*Orlando furioso*, e – anche grazie al rapporto privilegiato stabilito con le xilografie con cui condividono la pagina stampata – influenzarono talvolta, in modo più o meno profondo, gli artisti che dal poema trassero ispirazione per numerose opere d’arte. Un esempio particolarmente significativo si trova a Bergamo nella sagrestia di santa Grata, già Palazzo Vavassori, dove l’episodio in cui Angelica sfugge a Ruggiero rendendosi invisibile grazie ad un anello magico è incastonato in una cornice non ariostesca e non narrativa, e il suo significato si spiega solo in relazione all’allegoria contenuta nell’edizione Varisco (1568), da cui il pittore trasse inoltre la composizione dell’immagine.⁸ Una declinazione diversa della stessa tendenza si trova a Palazzo Besta in Valtellina, nel più esteso ciclo noto dedicato al *Furioso*, una vera e propria antologia del poema in forma di fregio, dove i personaggi, prevalentemente femminili, sono presentati come esempi di vizi e virtù. Questa scelta non avrà sorpreso il lettore cinquecentesco, che aveva familiarità con le allegorie di Ludovico Dolce pubblicate nell’edizione Giolito, modello di riferimento per questo ciclo dipinto, ma a Palazzo Besta si compie un passo ulteriore: tutti i riquadri sono accompagnati da sentenze latine, in massima parte *Adagia* erasmiani che indirizzano la lettura delle scene ariostesche in senso morale, e un quarto degli episodi raffigurati non deriva dai nu-

7 *Le cento novelle da Messer Brughantino, dette in ottava rima. Et tutte hanno la allegoria con il proverbio a proposito della novella*, in Venegia, per Francesco Marcolini, 1554. Si vedano Alhaique Pettinelli 2004; D’Eugenio 2021, pp. 41-120.

8 Mencaroni Zoppetti 2013; e Caneparo 2015, pp. 382-383. Per l’edizione Varisco si vedano Badan 2010; Urbaniak 2018.

merosi nodi narrativi del poema, bensì dalle digressioni allegoriche.⁹ O ancora si potranno ricordare gli sviluppi successivi di questa tendenza nei quadri da stanza commissionati a inizio Seicento presso la corte medicea, dove una lettura morale delle opere favoriva l'abbinamento fra scene tratte dai poemi di Ariosto e Tasso e le favole ovidiane.¹⁰

Tuttavia, sono numerosi anche i controesempi di opere d'arte ispirate al poema che non mostrano particolare debito o interesse per le allegorie che accompagnavano il testo nelle edizioni cinquecentesche del poema, dai numerosi cicli pittorici concepiti per la glorificazione dinastica dei committenti nel corso del Cinque e Seicento¹¹ agli esiti umoristici o licenziosi dei piccoli dipinti su pietra paesina elaborati alla corte medicea nel Seicento.¹² Non è questa la sede per ripercorrere la vasta e complessa fortuna figurativa del *Furioso*, e ci limitiamo a sottolineare che la compresenza di opere dipendenti e indipendenti dalle allegorie indica che non tutti erano convinti che la lettura allegorico-moralizzante fosse migliore o necessaria.

2. I *Commentaria symbolica*: un dizionario di simboli del Rinascimento

È certo che il ricorso all'allegoria diventò un fattore relevantissimo nella lettura del poema ariostesco, e i *Commentaria symbolica* di Ricciardi ne offrono una conferma. Siamo alle soglie del '600 e la rivoluzione nel campo della critica letteraria aveva ormai maturato un'esperienza di quasi mezzo secolo da quando i nuovi commenti e le traduzioni della *Poetica* di Aristotele avevano mutato radicalmente il modo di intendere la creazione artistica, specialmente il poema epico e la tragedia. Ai giorni in cui Ricciardi allestiva i suoi *Commentaria symbolica*, la lettura allegorica o le interpretazioni in chiave morale erano pratiche incontestate, anzi, erano incoraggiate perché il puro diletto della creazione fantastica sem-

9 Caneparo 2015, pp. 93-160. In particolare i riquadri allegorici sono sei e raffigurano: Lo Sdegno che guarisce Rinaldo dalla Gelosia (*OF* XLII 47-64); la Discordia (*OF* XIV 82-84), la Valle del Silenzio (*OF* XIV 93-94), l'adorazione della Cupidigia (*OF* XXVI 30-33), l'uccisione della Cupidigia (*OF* XXVI 34-37), e una scena di dubbia identificazione, nella quale si riconosce forse l'Ozio.

10 Fumagalli 2002.

11 Caneparo 2015.

12 Chiarini-Acidini Luchinat 2000; Rivoletti 2014, pp. 383-394.

brava addirittura peccaminoso. Ma il trattato di Ricciardi non si occupa esplicitamente di problemi relativi all'arte bensì di un tema di pertinenza essenzialmente linguistica non nel senso grammaticale o etimologico ma segnico, quindi di simboli che indicano le essenze, l'entità stessa delle cose che rappresentano, e in quanto tali i simboli sono l'opposto delle allegorie, che, però, sono modi diversi di dire le stesse cose. I simboli, insomma, sono "concetti", e le allegorie sono "racconti" degli stessi. Pertanto i simboli si coniugano con le allegorie che mirano a fasciare quelle essenze con segni che per vie indirette, ma parallele e allusive, trasmettono anch'esse le "essenze" delle cose. Il discorso si complica, e per capirlo meglio, vediamo cosa sono i *Commentaria symbolica*. Ce lo dice in buona parte il titolo che appare nel frontespizio e che citiamo per esteso:

Commentaria symbolica in duos tomos distributa. Antonio Ricciardo Brixiano auctore. In quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, & occultam rerum significationem attinentia. Quae nempe de abstrusiore omnium prima Adamica lingua: tum de antiquissima Aegyptiorum, caeterarumque gentium orphica philosophia, tum ex sacrosancta veteri mosaica, & prophetica, nec non coelesti nova christiana apostolica, & sanctorum patrum evangelica theologia, deprompta sunt. Praetera quae etiam celeberrimorum vatum fragmentis, in chimistarum secretissimis involucris conteguntur. Nunc primum in lucem edita, atque instructa duplici Indice tam significantium vocum omnium, quam ex illis significatarum, Venetiis Franciscum de Francischi Senensem. MDXCI.

Come accade spesso nei frontespizi delle edizioni cinque e seicentesche, i titoli hanno una funzione parallela a quella di un indice-sommario in quanto annunciano in forma sintetica le materie contenute nell'opera. In questo caso la materia principale del libro è la lingua o l'insieme di "segni" che contengono degli "arcana", o delle cose segrete o nascoste alla maggioranza delle persone, e che l'autore intende rivelare.¹³ Detto in modo diverso, quella spiegazione traduce in linguaggio comune ciò che in modo diverso e parallelo è detto dai simboli. Non è facile dire cosa sia un "simbolo" e non pretendiamo di spiegarlo in qualche paragrafo, anche perché il suo significato cambia da epoca ad epoca e da scuola a

13 Il tema richiederebbe una bibliografia sterminata; ma una insuperata introduzione ai problemi dei linguaggi arcani e simbolici in generale rimane sempre quella di Allen 1970.

scuola. Senza andare lontano, basti pensare alla diversa spiegazione che ne hanno dato Freud e Jung, i quali, se pur convergono sull'idea che il simbolo sia "un segno" o un'immagine che condensa un valore universale e quindi "intelligibile" da tutti gli utenti, non sono poi d'accordo se in esso si condensano un'esperienza e un sapere personale oppure un'esperienza che è un sapere storico e collettivo. Continuando su questo filo finiremmo per complicare le cose e affrontare un argomento la cui storia non è del tutto pertinente al nostro progetto.

Attenendoci al titolo riportato, vediamo che i simboli ai quali Ricciardi si interessa sono quei "segni" conservati nelle lingue antiche e in quelle religiose, che per i parlanti o lettori moderni sono rimasti dei segni privi di quei contenuti universali o mentali che originariamente le lingue connotavano. Nella lingua originaria, la corrispondenza tra parole e cose era strettissima, e la Bibbia ci dice che Adamo «dava il nome alle cose e le cose erano» (*Genesi*, 2, 19), cioè la parola "creava" le cose, ma solo Dio ha questo potere. La lingua adamitica, comunque, diceva l'essenza delle cose indicate dai rispettivi nomi, ma con il tempo questa conoscenza venne meno anche se i nomi, o segni, rimasero. Molti dei linguaggi ricordati nel titolo riportato hanno una dimensione "primitiva", nel senso che sono nati con le cose che indicano, ma poi il tempo rende opaca e infine annienta quella comprensione immediata che i segni consentono nel momento in cui vengono creati. Così il linguaggio dei Padri della Chiesa, il linguaggio orfico, e persino quello alchemico e cabalistico per i numeri in generale¹⁴ sono comprensibili nel momento in cui vengono formulati, o quanto meno lo sono nella mente che li crea, ma con il tempo il rapporto tra segno e cosa perde il senso del legame tra segno e referente e solo la "filologia" può restaurarlo. I segni si legano ai referenti ma non ne consegnano più l'essenza, e per questo deve intervenire il "commentarista" che restituisce ai segni il significato originario. E qui "filologia" non significa "ricerca etimologica e/o storica", bensì ricostruzione del "significato" originario ricavato dal contesto in cui un segno viene formato e

14 Può essere d'interesse ricordare che la voce più lunga dei *Commentaria* è dedicata ai numeri (ff. 63r-94r del vol. II) e che la fonte maggiore è il *Numerorum mysteria* di Pietro Bongo di Bergamo. L'opera uscì a Venezia nel 1585 e fu nuovamente pubblicata in edizione ampliata a Trento nel 1591, lo stesso anno in cui Ricciardi pubblicò la sua opera. Il prelievo è di dimensioni tali da meritare uno studio particolare. Si rimanda a questo proposito al contributo di Caneparo e Cherchi sui *Commentaria Symbolica* di Ricciardi e i numeri in corso di pubblicazione.

utilizzato. La filologia così intesa ci restituisce il significato originario del segno/simbolo. Ricciardi, infatti, contesta la nozione aristotelica dell'arbitrarietà dei segni il cui significato è stabilito esclusivamente da una convenzione o accordo tra gli utenti di un linguaggio. Per Ricciardi i segni hanno originariamente una "rassomiglianza" alle cose che denotano, pertanto non sono mai del tutto arbitrari, e la scienza dei simboli deve risalire alla motivazione che ha dato origine al segno. «Nomina Symbola esse non solum secundum nudam pactionem, se iuxta rerum etiam convenientiam et cognitionem» (f. a4r).¹⁵ Insomma il discorso di Ricciardi è di matrice platonica e neoplatonica, e si pone sulla linea di quella ricerca dei simboli perseguita in tante forme diverse nel tardo Rinascimento, dalle ricerche iconografiche al linguaggio mistico, da quella tendenza, insomma, che annovera una serie di opere, a cominciare dai *Symbolicarum quaestionum libri quinque* di Achille Bocchi (1555), per culminare con il *Mundus symbolicus* (1635 e ampliato, 1687) di Filippo Piccinelli, e che a lungo termine produsse anche le ricerche storiche di Vico sul linguaggio. Ricciardi partecipa alla difesa della linea platonica che si contrappone a quella aristotelica secondo la quale i segni nascono da una "pactio", o convenzione stabilita fra gli utenti, e non hanno alcuna origine divina o metafisica. Questi pochi cenni sono sufficienti per farci capire che Ricciardi rientra nel concerto delle grandi discussioni contemporanee e di portata europea sulla natura e origine delle lingue. Il problema si articola in due linee che si contendono il campo e fanno capo rispettivamente a Platone e ad Aristotele, o, in termini nostrani, a Firenze e a Padova, rispettivamente alla patria del platonismo e neoplatonismo, e alla roccaforte tradizionale dell'aristotelismo. Il combustibile a queste discussioni fu dato dall'interesse per i linguaggi primitivi e preadamitici che impegnò i dotti, e non per una loro consuetudine a discutere di cose astratte ma perché capire le origini delle lingue significava risalire ai principi delle civiltà, al modo con cui ciascuna scrisse la propria storia lasciando tracce nei documenti dei diversi linguaggi, che possono essere verbali ma anche pittografici e simbolici o una fusione degli stessi nel genere degli emblemi. Era in gioco, insomma, la veridicità del racconto biblico relativo alla torre di Babele, e le conseguenze potevano essere gravissime sia in senso eversivo che in senso scientifico. Per questo il problema delle origini

15 Lettera prefazione Antonius Ricciardus brixiani, «Candido et benigno lectori, S. P. D.» [Salutem Plurimam Dicit]; è una lettera alquanto lunga, di 8 *folia* per complessive sedici pagine.

delle lingue fu un fenomeno vastissimo, e intensamente studiato,¹⁶ e qui ci limitiamo a ricordarlo solo perché in quelle discussioni dovrebbero iscriversi anche i *Commentaria* di Ricciardi. Di fatto essi sono praticamente ignorati da chi si occupa della storia della linguistica.¹⁷ Ben altra fortuna critica hanno riscosso opere simili e contemporanee alle quali i *Commentaria* si imparentano, come i *Symbola et emblemata* di Joachim Camerarius (1590-1604) o i *Syntagmata de symbolis* di Claude Mignault (1571-1621).

Ricciardi espone le sue tesi alle quali abbiamo accennato in un robusto prologo rivolto al lettore “candido et benigno”. Aggiungiamo ora che fra i linguaggi “arcani” che egli studia è quello di alcuni frammenti “celeber-rimorum vatum”, ossia il linguaggio poetico che nasconde nelle parole profonde verità universali. Queste vengono per lo più avvolte da un linguaggio figurato, prevalentemente “allegorico”, e questa nozione ci porta nella sfera delle “allegorie dell’*Orlando furioso*”. I simboli rappresentano un livello più alto di quello indicato dalle allegorie, perché mentre queste hanno una “veste” o una forma variabile, i simboli indicano verità universali ed essenziali, riducibili a concetti. Nell’epistola prefatoria Ricciardi si limita ad una rapida menzione dell’allegoria, e lo fa in una sezione in cui si elencano alcune forme didattiche. Come i simboli, anche le allegorie non possono essere del tutto irrelate alle cose che intendono raffigurare, ma devono contenere punti di legame con il “vero” che consentono di chiarire il significato dell’allegoria. Questa nozione dovrebbe sconsigliare la ricerca di allegorie nell’*Orlando furioso* perché la “verosimiglianza” non è la qualità più evidente, ma forse proprio per la distanza delle sue favole dal vero l’opera ariostesca stimola il ricorso alla lettura allegorica. In effetti, Ricciardi si muoveva su un terreno sicuro e poteva avvalersi dei commentatori del poema ariostesco che avevano già rilevato l’uso dell’allegoria nel poema, e l’avevano fatto non solo in modo sistematico ma anche facilmente rinvenibile perché raccoglievano i risultati in sezioni intitolate specificamente, “allegorie” poste per lo più all’inizio di ogni canto, subito dopo “l’argomento” che anticipava il contenuto del canto;

16 Per un quadro generale, si veda Mounin 1967 (1990); Rossi 1969 (1999). Per lo studio dei linguaggi simbolici si vedano almeno Allen 1970; Demonet 1992.

17 La letteratura su Antonio Ricciardi, e in particolare sui suoi *Commentaria*, è pauper-rima. Gli unici dati che si possono addurre sono il saggio introduttivo di Mino Gabriele alla ristampa anastatica dei *Commentaria symbolica* dell’ed. Veneziana del 1591 in Ricciardi 2005. Si veda anche Maffei 2009, p. 47 ss.

talvolta, però, venivano messe alla fine di ciascuno canto. Non sappiamo perché Ricciardi abbia privilegiato le “allegorie” di Clemente Valvassori, ma probabilmente il motivo era l’accessibilità o semplicemente il fatto che fosse stato il primo a creare la rubrica “allegorie” qui sopra ricordata.

3. Citazioni dal *Furioso* nei *Commentaria*

Partiamo subito da un prelievo breve, ma che ci consente di vedere il modello poi adottato in tutti i canti. Riportiamo i passi relativi alla figura di Ricciardetto che compare per la prima volta nel canto XXV, e benché appaia poi in altri canti, Ricciardi si ferma al canto XXV, forse perché altre vicende riguardanti quel personaggio non gli sembravano interessanti. Ecco, dunque, le “allegorie” identificate da Clemente Valvassori e raccolte all’inizio del canto XXV:

In Ruggiero, che solo si mise fra tanta gente per liberar il giovane non conosciuto da lui, s’esprime il valore, e la cortesia de’ Cavallieri antichi.

In Ricciardetto, che liberato da Ruggiero, vol saper il suo nome, e gli rende infinite gratie: s’insegnano quei, che ricevono beneficij a conoscer almeno e ringratiare i suoi benefattori.

In Fiordispina, la quale s’innamorò di Bradamante, stimando ch’ella fusse un Cavalliero; e poi si giace con Ricciardetto tolto in scambio di Bradamante, comprendesi quanto la someglianza inganni il giudizio humano.

Ne i piacer amorosi di Ricciardetto, li quali ultimamente manifestandosi lo ridussero a rischio di morire, pienamente s’informano gli innamorati, che per l’Amor lascivo incorronsi gran pericoli di perder la vita insieme con la persona amata.

In Ruggiero che prontissimo s’offerisce all’impresa di liberar i prigionieri, parenti della sua Bradamante; s’inferisce, che Amore è talhora cagione di molte belle operationi.

Nel medesimo, che lascia di veder Bradamante per non incorrere nel biasimo d’havere abbandonato il suo Signore; si conforta ogn’uno a far più stima dell’honore, che d’ogni altra cosa. (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, Canto XXV, p. 136).

Le parti che abbiamo evidenziato con il corsivo hanno un riscontro nei “symbola” che Ricciardi indica nella voce “Ricciardettus”:

1. Ricciardettus qui liberatus a Rugerio illius nomen exquirat et gratias agit sig[nificat] illos qui beneficium accipiunt, teneri memores et gratos esse in bene de se meritis. Ariosti cantu 25. Clemens Valvasorus.
2. Ricciardettus, qui sequens lascivos amores tandem ad ignem destinatus fuerat, sig[nificat] voluptuosos iuvenes tandem se cum amatis perdere. Ariosti cantu 25. Clem[ens] Valv[asorus]. (vol. II, f. 1689v)

Si sarà notato che Valvassori cita Ruggiero e Fiordispina oltre a Ricciardetto, in quanto coprotagonisti delle vicende narrate nel canto venticinquesimo; mentre Ricciardi si limita a ricordare il solo personaggio al quale dedica la voce nella sua enciclopedia: Ruggiero e Fiordispina compariranno nelle voci a loro specificamente dedicate. Valvassori segue lo stesso procedimento per tutte le allegorie, ciascuna delle quali analizza ogni volta un canto intero, mentre i *Commentaria* prendono in considerazione un personaggio o un nome alla volta.

Vediamo un altro esempio, scelto anch'esso per la sua brevità, ma leggermente più esteso del precedente. I tre passi ricordati riguardano la figura di Alcina, che appare in due canti consecutivi del *Furioso*, e pertanto impegna due rubriche di allegorie. Le citiamo entrambe, evidenziando anche qui le parti che Ricciardi riprende. Le “allegorie” riguardano i canti VI e VII:

Canto VI

Ariodante che per difendere la sua donna combatte col proprio fratello, pensandosi tuttavia di rimanervi ucciso, dimostra quanto più possa l'Amore lascivo, di quello de' parenti, e di se medesimo.

Dalinda, la quale trovato perdono al suo fallo si va a rendere Monaca fino in Datia: dinota, che quando Domenedio è stato misericordioso di noi, dobbiamo cangiar vita: e abbandonare le cose mondane.

L'Hippogrifo, che avendo corso velocissimamente per l'aria tre mila miglia, al fin si conduce nell'isola di Alcina, dove è legato ad un Mirtò: significa il nostro pensiero, ch'in un momento discorre ben tre mila cose, e al fin s'arresta tra dilettevoli oggetti, nelli quali è ritenuto da piaceri amorosi.

I vari pesci, che traheva Alcina al suo lido: ne danno ad intendere la gente, che d'ogni conditione segue il vizio.

Astolfo che va sopra la Balena, la quale nel sembiante gli pareva una Isoletta: ne mostra come eleggiamo beni instabili, e caduchi, seguendo l'apparenza sola.

Morgana, ed Alcina, che di continuo combattono con Logistilla per cacciarla dall'Isola, *ma sono impedita da un Golfo, ed una Montagna: importano la parte irascibile, e concupiscibile, ch'ognor combattono con la Ragione per rimuoverla dalla volontà, ma glielo vieta l'esperienza, e la contemplatione.*

Gli amanti d'Alcina trasmutati in fiere, in piante ed in fonti, contengono che i seguaci del vizio sono privi di ragione, e talhora de sensi e della vita.

Ruggiero, che deliberando d'andar a Logistilla, per le redine si tira dietro l'Hippogrifo, insegna che chi vuol giungere alla virtù, fa preceder la ragione, e il senso raffrenato venirle dietro.

I vari Mostri, che assagliano Ruggiero mentre va da Logistilla, rappresentano i vari desiderii, che s'oppongono, a chi virtuosamente adopera. Le due donne, che vengono sopra i bianchi Leocorni a racchetar i Mostri, li quali opprimevano Ruggiero, contengono, che l'Amore honesto scaccia quei vili pensieri, che ne ingombrano il cuore.

Erifila, che sta alla guardia del ponte, che si passa per andar al palazzo d'Alcina: ne dipinge l'avaritia delle donne, che senza esser pagate non lassano soddisfar a gli amorosi desiderij. (OF, Valvassori, p. 25)

Canto VII

In Erifila, che a' preghi delle due donne, è abbattuta da Ruggiero, ma non uccisa: s'intende che la liberalità usata per instigatione d'Amore, non è quella perfetta virtù, che dalle menti spegne in tutto l'Avarizia. Per Ruggiero, che passa a l'altra riva, e per via per alquanto aspra giunge al Palazzo d'Alcina, si dimostra come il giovane si rivolge a l'amor vano, e dopo alcuni affanni perviene a l'ultime diletteationi.

In Alcina che per incanto caccia dal cuore di Ruggiero l'amore di Bradamante, e l'accende del suo: si vede come la bellezza mortale con la sua vaghezza ne fa dimenticare quella delle cose celesti.

Ne' suoni, conviti, pompe, ed altri solazzi ne' quali viveva Ruggiero appresso Alcina, comprendesi, che l'Amore lascivo non nasce né si nutrica d'altro, che di otio, e di molte delicatezze.

Nella pena, che sente Bradamante per haver perso il suo Ruggiero, s'esprime l'immensa grandezza dell'amore divino.

Per l'anello posto da Melissa nel dito di Ruggiero incantato, onde ne recupera il conoscimento, s'inferisce che la perduta ragione ci è restituita per gratia, e non per accorgimento humano.

In Melissa, che prima appare sulla forma d'Atlante, e poi nella sua propria: si dinota che la divina gratia nel principio opera sotto qualche velo, e poi essendo l'oggetto disposto, gli suona di piena notitia.

Nelle riprensioni di Melissa, che fanno ravvedersi Ruggiero, quanto egli sia sommerso ne' vizij: si conviene il rimordimento di conscientia venutoci per inspiratione divina per farne conoscere i nostri falli. (OF, Valvassori, p. 29)

Questi sono i passi corrispettivi che Ricciardi espone in sequenza continuata, indicando i canti:

ALCINA, et Morgana continue contendentes cum Logostilla, ut eam eijeciant ex insula, sed mons et maris sinus impediunt eas, signif[icant] hominis partes irascibilem scilicet et concupiscibilem continue cum rationabili parte contendere, ut a voluntate eam, rationem scilicet amoveant, sed contemplatio, et experientia illud prohibent. Clemens Valvas[orus]. In Ariosti, cantu 6.

2. Alcina amantes in feras plantas, et fontes mutati, signif[icant] homines sequentes vitium privati aliquos ratione, aliquos sensu, et aliquos vita, Clemens Val[vasorus]. in Ariosti cantu 6.

3. Alcina incantationibus amovens Bradamantis amorem in corde Rugerij, ut suum insereret, sign[ificat] rerum mortalium pulchritudine coelesti. Clem[ens] Val[vasorus]. in Ariosti, cantu 7.

4. Alcinae carcere in mari, et illius captivi valde afflicti, signific[at] homines sequentes lascivias in magna discrimina incidere. Ludovicus Dulcis in quarto cantu Ariosti de quinque sequentibus. (vol. I, f. 33v)

Si noti che il quarto spezzone è ricavato dalle allegorie che Ludovico Dolce appone ai cinque canti aggiunti.¹⁸ Di solito, però, Ricciardi si limita alle allegorie di Clemente Valvassori che non includono i canti aggiunti al *Furioso*.

18 Il dato potrebbe provare che Ricciardi avesse sott'occhio l'edizione curata da Ludovico Dolce che raccoglie vari contributi, come si deduce dal frontespizio: *Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto, con cinque nuovi canti del medesimo. Ornato di figure. Con queste aggiunzioni, Vita dell'autore scritta per messer Simone Fornari. Allegorie in ciascun canto di Clemente Valvassori giureconsulto. Argomenti ad ogni canto per messer Giovanni Maria Verdizzotti. Annotazioni, imitazioni e avvertimenti sopra i luoghi difficili di messer Ludovico Dolce e d'altri. Paralleli in duello d'incerto autore. Dichiaratione d'histoire e di favole di messer Domenico Porcacchi. Ricolta di tutte le comparationi usate dall'autore. Vocabolario di parole oscure con l'espositione. Rimario con tutte le cadentie usate dall'Ariosto di messer Gio. Giacomo Paruta*, per le cure di Ludovico Dolce, in Venetia, per Giovanni Andrea Valvassori detto il Guadagnino, 1566.

Una volta accertato come Ricciardi ricava le sue voci, possiamo ri-vederne alcune tratte dall'opera di Ariosto ma passate attraverso il filtro delle "allegorie" di Clemente Valvassori. Prendiamo ad esempio la voce "Angelica":

1. Angelica fingens se obsequiosa Sacripanti, sigillum qui aliquid simulat, ut alicuius sui voti fiat, compos[uit] Ariosti cantu primo Clemens Valvassorus.
2. Angelica incidens in tot discrimina, propter formam signific[at] pro patriam pulchritudinem, saepe multa inferre damna. Ariosti cantu 8 Clemens Valvasorus.
3. Angelica fugiens a Rugerio, de pannis vilibus sese obtegens, Virginem, quae evitat amantem, quae propter honestatem celat pulchritudinem. Ariosti 11 Clemens Valvas[orus].
4. Angelica ludo surripiens galeam Rotolando, qua die postea carere coactus est, vel ipsa Angelica invita sig[nificat] numquam alludendos amicos, quod postea, ut plurimum contrarij sequantur effectos. Ariosti cantus 12. Clemens Valvas[orus].
5. Angelica Medori amore capta, quando se magis tutam per anulum suum parabat, sig[nificat] hominem facibus gravius incidere in errore, quando propriae prudentiae confidit. Ariosti canto 19. Clemens Valvas[orus].
6. Angelica, quae spretis tot nobilibus de generosis regibus, et equitibus, qui pro ea tanta fecerant, Medorum vilem servuum sui possessorem, et coniugem fecit sig[nificat] mulierum ingratitudinem, et parum iudicium. Ariosti cantu 19. Clemens Valvasorus.
7. Angelicam, et Medorum scripsisse ubique voluptates sua sig[nificant] unumquemque cupere palam facere felicitatem suam. Ariosti, cantu 19. Clemens Valvasorus. (vol. I, f. 47r.)

Qui, come del resto in tutti i casi, il debito verso Clemente Valvassori è esplicito. C'è da notare che le citazioni dei "simboli" procedono secondo l'ordine dei canti dell'*Orlando furioso* che Ricciardi segue in modo sistematico. Lo conferma questa serie relativa a Bradamante, contenente 19 citazioni:

1. Bradamans, primo et postea Reginaldus, qui impediunt Sacripantem ne Angelica potiatur, sign[ificat] a Deo vita honestati faciendam amoveri, atque ei pudicitiam charam esse. Ariosti, cantu primo Clemens Valvasorus.

2. Bradamans orans quamprimum cognovit se esse il loco sacro sign[ificat] viros pios Deo fundere preces ubicumque detur idonea occasio. Ariosti cantu 3. Clemens Valvas[orus].
3. Bradamans simulans cum Brunello sig[nificat] virum prudentem aliquando licere cum simulationem fingere. Ariosti, cantu 3. Clemens Valvas[orus].
4. Bradamans dolor quo affligitur de Rugerij amissione sig[nificat] magnitudinem amoris divini de devinatione alicuius animae. Ariosti cantu 7 Clemens Valvas[orus].
5. Bradamans determinans occidere Rugerium, sede sequens cum postea mutam sententiam sig[“"] hominem capientem frenare desiderium quod videtur honestum, sed non est, et tamen se ab eo vinci permittit. Ariosti cantu 13. Clemens Valvasorus.
6. Bradamans quae ignorans iuvenem ardendum esse Ricciardetum fratrem suum sensit magnum dolorem, et illum adiuvere determinat signif[icat] animam in dubijs rebus saepe inclinare in eam partem, quam si res ipsae essent clarae nos sequeremur. Ariosti cantu 22, Clem[ens] Valvas[orus].
7. Bradamantis dolor quo afficitur, quod Rugerijum suum amiserit, sig[nificat] afflictionem, quam patitur amans ab re amata. Ariosti cantu 23. Clemens Valvas[orus].
8. Bradamans quae dum quaerit Rugerium invenit Aristulphum consobrinum suum, et postea Alardum fratrem aquib[us] impeditur, sig[nificat]. agnatos et parentes saepe esse amantibus impedimento ne sequantur voluptates suas. Ariosti cantu 23. Clemens Valvas[orus].
9. Bradamantis dolor quem patiebatur in Rugerij sui mora sig[nificat] amantium desiderium non ferre temporis delationem. Ariosti cantu 30. Clem[ens] Valvas[orus].
10. Bradamantis dolor et zelotypia quae com ad inferendum sibi manus usque perduxerat, sig[nificat] non esse permittendum, ut ab animi passionibus vincamur. Ariosti cantu 32, Clemens Valvas[orus].
11. Bradmanti exponens decretum de muliere retinenda et tandem minis comprimens Iudices sig[nificat] leges quantum vis claras tamen interpretatione et potentia violari. Ariosti cantu 32, Clem[ens] Valvas[orus].
11. Bradamantis somnians in hora matutina falsum fuisse quod de Rugerio male existimarat sig[nificat] se saepe somnia matutina vera pertendere. Ariosti cantu 33. Clemens Valvas[orus].
12. Bradamans quae deiicit multos Agramantis aequites neque illos tamen facit captivos, sig[nificat] aequitem debere esse et for-

- tem et liberalem ac perhumanum. Ariosti cantu 35. Clem[ens] Valvas[orus].
13. Bradamans acerbe cum Marphisa digladians sig[nificat] quantum spiritus Zelotipiae hominem conturbet. Ariosti cantu 36. Clem[ens] Valvas[orus].
14. Bradamans quae consentit Rugerio, ut ad Agramantem eat nec honori suo defit, sig[nificat] amantes debere potius amati honorem quam, proprium commodum curare. Ariosti cantu 36 Clem[ens] Valvas[orus].
15. Bradamans et Marphisa cooperientes mulieres seminudas proprijs vestibus sig[nificat] esse aliquas mulieres quae ita abundant virtutibus, ut alias quoque ornare valeant. Ariosti cantu 37. Clemens Valavas[orus].
16. Bradamans non audens parentibus contravenire in Leonis matrimonio, licet ipsa potius amoris quam Rugerium deserere elegisset sig[nificat] reverentiam quam filij in parentes habere debent. Ariosti cantu 44. Clem[ens] Valvas[orus].
17. Bradamantis omnia faciens, ut Rugerium occidere credens Leonem esse, ut se fidelem Rogerio probaret, sig[nificat] hominem saepe nocere illi cui maxime prodesse cupit. Ariosti cantu 45. Clem[ens] Valvas[orus].
18. Bradamans volens frangere fidem Carolo Imperatori, ut Rugerio suo eam praestaret sig[nificat] mulieres decere frangere fidem cuique, dummodo eam servet marito suo. Ariosti, cantu 45. Clemens Valvas[orus]. (vol. I, f. 118v-119r)

Avendo visto come Ricciardi ricava le sue voci e i particolari simbolici legati a vicende di personaggi ariosteschi specifici, non sembra necessario documentare tutti i casi citando per esteso le allegorie di Valvassori, che, come abbiamo visto, riguardano sempre interi canti e non personaggi particolari. Basti ricordare che ad Agramante son dedicate tredici menzioni, a Ruggiero trentacinque, a Rodomonte dieci e a Orlando o Roto-landus quattordici: sarebbe troppo lungo riportare le allegorie e quindi gli estratti che Ricciardi ne ricava.

È interessante tuttavia sottolineare almeno che Ruggiero, con le sue trentacinque menzioni, è il personaggio al quale è dedicato maggiore spazio. Ricciardi mantiene dunque l'impostazione di Valvassori, e di Dolce prima di lui, che nelle allegorie al *Furioso* avevano eletto proprio Ruggiero a figura esemplare del cavaliere in cammino verso la virtù. Non tanto e non solo virtù morale, ma etica di corte e di stato, che guida il personaggio

attraverso una parabola ascendente tutta mondana, e non priva di deviazioni e cadute, fino ad una consacrazione eroica. Il perfetto cavaliere as-somma dunque in sé tutte le virtù, e in particolare l'onore, la cortesia, e la fede, e la sua maturazione si afferma nell'allontanamento dalle passioni, grazie al sostegno della ragione e della grazia divina, fino al meritato esito del suo faticoso cammino nel ruolo di perfetto uomo virtuoso, ma anche di principe, come mostrano in particolare le ultime due menzioni:

34. Rugerius qui a Bulgaria ob virtutem suam eligitur Rex, sign. virtutem, vel cito, vel tarde suum premium consequi. Ariosti Cantu quadragesimo sexto, Clemens Valvasorius.
35. Rugerius qui in duello Rodomontem superat, signifi. in bello plus posse artem et rationem, quam furorem et vires. Ariosti Cantu 46. Clemens Valvasorius. (vol. II, c. 173 r.)

Dagli episodi citati si può desumere il metodo con il quale Ricciardi costruì i suoi *Commentaria* e quindi capire come lo si può consultare. Ricciardi stesso ci dice che la raccolta dei simboli è preceduta da due indici, il primo dei quali elenca i nomi esaminati, mentre il secondo contiene un elenco dei significati con il rimando alle voci che li indicano. Ad esempio, nel primo indice troviamo il nome di Alcina, e nel secondo troviamo come essa rappresenti la lotta tra la volontà e la ragione, ma per vedere la vitalità di questo conflitto, dobbiamo cercare nel secondo indice questo significato e vedere quante voci lo rappresentino. I *Commentaria* sono, dunque, un'enciclopedia incrociata in cui ogni voce rimanda ad un simbolo, ma non è detto che quel simbolo sia rappresentato da una sola voce. E questo perché le essenze si manifestano in molte forme, e, allo stesso tempo, dietro molte forme è possibile vedere una essenza sempre identica a sé stessa, e quindi unica.

In questa enciclopedia può sorprendere l'assenza di qualche episodio o personaggio del *Furioso*, che pure era stato rilevato dagli allegoristi – ad esempio, manca il nome di Falsirena, dell'Ippogrifo, e di vari altri personaggi molto importanti, come Astolfo e Atlante, tutte voci che avremmo voluto vedere nei *Commentaria*. Non sapremo indicare il motivo di questi vuoti, e probabilmente vale per tutti la spiegazione che Ricciardi non trovasse certi nomi o segni sufficientemente carichi di sensi reconditi da richiedere lo “svelamento” che le allegorie e i simboli prevedono: il tacerli dipendeva con molta probabilità da una valutazione personale che in alcuni casi dissentiva da quella degli allegoristi i quali, però, non avevano mancato di rilevarle.

4. Conclusioni

Tirando le somme, la presenza del *Furioso* nei *Commentaria symbolica* rimane un fatto degno di nota, e lo è tanto più se si pensa che autori come Dante, Petrarca e tanti altri sono pressoché assenti, nonostante la loro ben nota tendenza a ricorrere ad allegorie, e forse fu proprio per questa nozione diffusa che Ricciardi non li prese in considerazione: a lui interessava trovare la realtà simbolica e il discorso allegorico dove meno si pensava di rinvenirli. È presente, seppure sporadicamente, il Tasso della *Gerusalemme liberata*, e questo perché anche il poema tassiano aveva avuto dei commenti propensi a vedervi significati allegorici.¹⁹

Un'altra spiegazione possibile è che Ricciardi abbia incluso il *Furioso* in ragione della sua immensa popolarità fra i lettori di ogni livello culturale, come dimostrano l'eccezionale numero di edizioni pubblicate, i commenti dei contemporanei, che sottolineano come il poema entusiasmasse sia "pubblico di corte" sia il "pubblico di piazza",²⁰ nonché l'utilizzo del poema come testo scolastico.²¹

Sorprende in tale contesto il rimando frequente ad un autore come Mario Equicola, forse presente per lo stesso motivo che aveva indotto Ricciardi a considerare il poema ariostesco: bisognava salvare il *De natura de amore* di Mario Equicola che celebrava troppo scopertamente l'amore "sessuale" e pertanto aveva bisogno di un "correttivo" che indicasse lo "spirito" dietro la carne, così come si enfatizzava il valore non effimero delle favole del *Furioso*. Comunque stiano le cose, è di per sé stesso un fatto notevole che Ricciardi, nella costruzione del primo dizionario simbolico, dia spazio e importanza all'*Orlando furioso* più che ad altri poemi in volgare e che una delle opere più fantasiose della letteratura italiana venga tenuta nella sfera del vero, ricordando ai suoi lettori che l'arte grande è sempre vera.

19 Va sottolineato inoltre quanto recente fosse la pubblicazione del poema tassiano rispetto ai *Commentaria*, segno che la grandezza dell'opera e l'autorevolezza del suo autore erano state immediatamente riconosciute anche dal Ricciardi. Sulla presenza di poeti autorevoli e canonici nelle opere di carattere enciclopedico di fine Cinquecento si rimanda al contributo di Federica Caneparo su Cesare Ripa e le fonti letterarie moderne in corso di pubblicazione.

20 Beer 1987, p. 210.

21 Grendler 1991, pp. 277 e 289-305.

Bibliografia

Fonti primarie

Apologia di m. Hieronimo Ruscelli contra i biasimatori della continovazione d'Orlando furioso del Filogenio, in Vinegia, ad istanzia di Niccolò, Zoppino 1543.

Commentaria symbolica in duos tomos distributa. Antonio Ricciardo Brixiano auctore. In quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, & occultam rerum significationem attinentia. Quae nempe de abstrusiore omnium prima Adamica lingua: tum de antiquissim Aegyptiorum, caeterarumque gentium orphica philosophia, tum ex sacrosancta veteri mosaica, & prophetica, nec non coelesti nova christiana apostolica, & sanctorum patrum evangelica theologia, deprompta sunt. Praetera quae etiam celeberrimorum vatum fragmentis, in chimistarum secretissimis involucris conteguntur. Nunc primum in lucem edita, atque instructa duplici Indice tam significantium vocum omnium, quam ex illis significatarum, Venetiis Franciscum de Francischis Senensem. MDXCI.

Le cento novelle da Messer Brugiantino, dette in ottava rima. Et tutte hanno la allegoria con il proverbio a proposito della novella, in Venegia, per Francesco Marcolini, 1554.

Orlando furioso di messer Lodouico Ariosto con la giunta, nouissimamente stampato e corretto. Con vna apologia di m. Lodouico Dolcio contra ai detrattori dell'autore, & vn modo breuissimo di trouar le cose aggiunte; e tauola di tutto quello, ch'è contenuto nel libro. Aggiuntoui vna breue esposizione dei luoghi difficili, in Vinegia, appresso di Mapheo Pasini, & Francesco di Alessandro Bindoni compagni, negli anni del Signore 1535.

Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie et nel fine vna breue esposizione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene, in Venetia, appresso Gabriel Iolito de' Ferrarii, 1542.

Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto, ornato di noue Figure & Allegorie in ciascun Canto. Aggiuntoui nel fine l'espositione de' luoghi difficili, in Venetia, per Gio. Andrea Valuassore detto Guadagnino, 1553.

Orlando furioso. Di m. Lodouico Ariosto, tutto ricorretto et di noue figure adornato. Alquale di nouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouambattista Pigna..., in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi nella bottega d'Erasmus, 1556.

Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto, nuouamente ricorretto; con nuoui argomenti di m. Lodouico Dolce, et noue allegorie di m. Thomaso Porcacchi a ciascun canto, in Venetia, Domenico Guerra & Giovanni Battista Guerra, 1568.

Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto nuouamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padouano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata, in Venetia, appresso Francesco de Franceschi senese e compagni, 1584, 2 voll.

Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto, con cinque nuovi canti del medesimo. Ornato di figure. Con queste aggiunzioni, Vita dell'autore scritta per messer Simone Fornari. Allegorie in ciascun canto di Clemente Valvassori giureconsulto. Argomenti ad ogni canto per messer Giovanni Maria Verdizzotti. Annotazioni, imitazioni e auvertimenti sopra I luoghi difficili di messer Ludovico Dolce e d'altri. Paralleli in duello d'incerto autore. Dichiaratione d'histoire e di favole di messer Domenico Porcacchi. Ricolta di tutte le comparationi usate dall'autore. Vocabolario di parole oscure con l'espositione. Rimario con tutte le cadentie usate dall'Ariosto di messer Gio. Giacomo Paruta, per le cure di Ludovico Dolce, in Venetia, per Giovanni Andrea Valvassori detto il Guadagnino, 1566.

Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto, Venezia, Stefano Orlandini, 1730, 2 voll.

Studi critici

Alhaique Pettinelli 2004 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*, Roma, Bulzoni, 2004.

Allen 1970 = Don Cameron Allen, *Misteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970.

Andreoli 2014 = *Exercices furieux: A partir de l'édition de l'«Orlando furioso» De Franceschi (Venise, 1584)*, a cura di Ilaria Andreoli, Bern, Peter Lang, 2013.

Badan 2010 = Caterina Badan, *Investigating the Paratext: An Unnoticed Iconographic Set for Orlando furioso and Its Interaction with the Allegorie. The Editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1564, 1566, and 1568) and Girolamo Polo (1573)*, «Paratesto», 7 (2010), pp. 73-94.

Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

Bolzoni-Pezzini-Rizzarelli 2010 = «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

Bolzoni-Girotto 2012 = *Donne, cavalieri, incanti, follia. Viaggio attraverso le immagini dell'«Orlando furioso»*, catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Girotto in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2012.

Bolzoni 2014 = *L'«Orlando furioso» nello specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014.

- Bolzoni 2017 = *Galassia Ariosto. L'Orlando furioso' dal libro antico al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017.
- Campeggiani 2018 = Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.
- Caneparo 2015 = Federica Caneparo, «*Di molte figure adornato*». *L'Orlando furioso' nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.
- Caneparo c.d.s. = Federica Caneparo, *Cesare Ripa e le fonti letterarie moderne*, in *Cesare Ripa (1622-2022). Nuove ricerche in occasione del quarto centenario della morte*, a cura di Marco Pierini e Carla Scagliosi, Perugia, Aguaplano Libri, in corso di pubblicazione.
- Caneparo-Cherchi c.d.s. = Federica Caneparo, Paolo Cherchi, *I 'Commentaria Symbolica' di Antonio Ricciardi (1591) e i numeri*, in «*Studi secenteschi*», in corso di stampa.
- Caracciolo-Rossi 2012 = *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del 'Furioso'*, a cura di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- Cerrai 2010 = Marzia Cerrai, *Una lettura del 'Furioso' attraverso le immagini. L'edizione giolitina del 1542*, «*Strumenti critici*», 16 (2001), pp. 99-133.
- Chiarini-Acidini Luchinat 2000 = *Le Pietre colorate: capricci del XVII secolo dalle Collezioni medicee*, a cura di Marco Chiarini e Cristina Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo, Silvana, 2000.
- Demonet 1992 = Marie-Luce Demonet, *Les voix du signe: nature et origine du langage à la Renaissance, 1480-1580*, Parigi, H. Champion, 1992.
- D'Eugenio 2021 = Daniela D'Eugenio, *Paroimia. Brusantino, Florio, Sarnelli, and the Italian Proverbs from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Lafayette, Ind., Purdue University Press, 2021.
- Ferrazzi 1881 = Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, Tipografia Pozzato, 1881.
- Fumagalli 2002 = Elena Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'arme e gli Amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, Firenze, Sillabe, 2002, pp. 72-84.
- Grendler 1991 = Paul Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1991.
- Gritti 2018 = Ludovico Ariosto, *I cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.
- Hempfer 1987 (2004) = Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lectüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart, Steiner, 1987 (trad. it. *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando furioso' nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004).

- Javitch 1991 (1999) = Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of 'Orlando furioso'*, Princeton, Princeton University Press, 1991 (trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999).
- Langiano 2013 = Anna Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del 'Furioso' nelle arti: traduzioni possibili?*, in «Cahiers d'études italiennes», 17 (2013), pp. 71-91.
- Lucioli 2011 = Francesco Lucioli, *Girolamo Ruscelli e l'Apologia della Continuazione di 'Orlando furioso' di Sigismondo Paolucci Filogenio*, in *La letteratura degli Italiani. Centri e periferie*. Atti del XIII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Pugnoli, 16-19 settembre 2009, a cura di Domenico Cofano e Sebastiano Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011 (s.n.p.).
- Maffei 2009 = Sonia Maffei, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e I suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La stanza delle scritture, 2009.
- Mencaroni Zoppetti 2013 = Maria Mencaroni Zoppetti, *Tutte erano simboli, et cose industrie, non fatte senza misterio*, in *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, a cura di Sonia Maffei, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria, 2013, pp. 263-294.
- Mounin 1967 (1990) = Georges Mounin, *Histoire de la linguistique*, Parigi, PUF, 1967 (trad. it. *Storia della linguistica*, a cura di Giulio Lepscky, Bologna, Il Mulino, 1990).
- Preti 2012 = Monica Preti, «... tacendo, parla per molte lingue». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, in *L'Arioste et les Arts*, a cura di Michel Paoli e Monica Preti, Milano, Officina Libraria - Paris, Musée du Louvre, 2012, pp. 199-221.
- Ricciardi 2005 = Antonio Ricciardi, *Commentaria symbolica*, ristampa anastatica dell'edizione veneziana del 1591 con presentazione di Antonia Ida Fontana e saggio introduttivo di Mino Gabriele, Trento, La Finestra, 2005.
- Ricci 1997 = Antonio Ricci, «Si gran volume in piccola e manegevole forma» *Bindoni and Pasini's 1535 edition of 'Orlando furioso'*, «Quaderni d'italianistica», 18 (1997), pp. 183-204.
- 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.
- Rizzarelli 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- Rossi 1969 (1999) = Paolo Rossi, *Le sterminate antichità. Studi vichiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969 (in nuova edizione, *Le sterminate antichità e nuovi studi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999).
- Sberlati 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

Urbaniak 2018 = Martyna Urbaniak, *Il 'Furioso' di Giovanni Varisco (1568) e la tradizione illustrativa cinquecentesca del poema di Ariosto*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI), Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi, Giovanni Aandrea Liberti, Pamela Palomba, Valentina Panarella, Aldo Stabile, Roma, ADI editore, 2018, in [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Urbaniak%20\(compresso\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Urbaniak%20(compresso).pdf)

CONSIDERAZIONI CRITICHE SUI COMMENTI AL *FURIOSO* TRA OTTO E FINE NOVECENTO

Luca Diolaiti

Università di Ferrara

Critical considerations on *Orlando furioso*
comments between the 19th and the end of 20th century

Abstract (ITA)

Il presente lavoro è incentrato sull'esame dei commenti all'*Orlando furioso* (1532) di Ariosto, pubblicati negli ultimi centocinquanta anni. Si sofferma sullo sviluppo delle note di commento, in rapporto con la critica letteraria dalla fine dell'Ottocento a tutto il Novecento. Analizza dapprima le edizioni di fine Ottocento e poi considera l'effetto del pensiero di Benedetto Croce su

quelle dell'inizio del Novecento. Infine, concentra l'attenzione sui commenti della seconda metà del secolo scorso, evidenziando le caratteristiche più importanti delle principali edizioni, come quelle di Caretti (1954), Ceserani (1962), Segre (1964) ed Emilio Bigi (1982), in modo da definire gli orientamenti esegetici di questi importanti studi.

Abstract (ENG)

This paper is focused on the exam of the commentaries to Ariosto's *Orlando furioso* (1532), which were published in the last one hundred and fifty years. It dwells on the development of the commentary notes, in relationship with the literary critics between the end of nineteenth and the whole twentieth century. Firstly, it analyses the late nineteenth-century editions and then it consid-

ers the effect of Benedetto Croce's thought at the beginning of the twentieth century. At last, it focuses the attention on the second half of the last century, highlighting the most important features of the main editions, such as Caretti (1954), Ceserani (1962), Segre (1964) and Emilio Bigi (1982). At the end it will be possible to define the exegetical guidelines of these important studies.

PAROLE CHIAVE: Ariosto / *Orlando furioso* / nota di commento / critica letteraria / XIX secolo / XX secolo / Benedetto Croce / Emilio Bigi / orientamenti esegetici

KEYWORDS: Ariosto / *Orlando furioso* / commentary notes / literary criticism / 19th century, 20th century / Benedetto Croce / Emilio Bigi / exegetical guidelines

1. Premessa

L'*Orlando furioso* è un'opera che ha da sempre destato l'interesse di un pubblico vastissimo e che ha conosciuto innumerevoli edizioni commentate nel corso dei suoi cinque secoli di vita.¹ Dato che il poema di Ariosto ha offerto e offre ancora molteplici potenzialità esegetiche, si è deciso di soffermarsi sui risultati conseguiti dalla critica ariostesca negli ultimi centocinquanta anni, dal secondo Ottocento sino alla fine del XX secolo, un arco di tempo particolarmente produttivo, durante il quale sono stati realizzati contributi ormai divenuti imprescindibili e di cui si sono solo in parte messi in luce i criteri esegetici. Seguendo la via aperta dal saggio di Gianluca Genovese sui commenti ottocenteschi (2014), si intende in questa sede offrire un *excursus* dei commenti al *Furioso* dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri per meglio inquadrarne la metodologia interpretativa.² A tal fine sono stati raccolti e analizzati i dati delle note delle varie edizioni ai canti entrati nell'ultima redazione del poema, di Olimpia (IX-XI), degli inserti storici delle guerre d'Italia (XXXII-XXXIII), di Marganorre (XXXVII) e di Ruggiero e Leone (XLIV-XLV).³

Per comodità, si procederà distinguendo i periodi storici considerati, dapprima analizzando le edizioni tardo ottocentesche, per poi passare in esame quelle del primo e secondo Novecento. Si tratta delle seguenti edizioni commentate: per fine Ottocento Camerini 1874 (1933), Casella 1877, Picciola-Zamboni 1883 (1942); per il primo Novecento Papini 1903 (1964), Ermini 1923, Nardi 1927, Marenduzzo 1933, Raniolo 1933, Sorselli 1933, Fatini 1937, Sapegno 1941, Pietrobono-Spada 1946 (1953) e Zanette 1947; per il secondo Novecento Caretti 1954 (1966),

1 Per avere un'idea dell'immediato successo dell'opera, basterà ricordare che solo nel XVI secolo vennero pubblicate circa centosessanta edizioni integrali del *Furioso*. Dati simili vengono riportati dagli importanti studi di Javitch 1999, pp. 15-16; Hempfer 2004, p. 39, molto precisi nel ricordare i numeri delle edizioni dei principali tipografi, tra i quali spiccano per importanza Giolito, Valvassori e Valgrisi.

2 Il saggio di Genovese 2014 si focalizza su alcune importanti edizioni ottocentesche destinate per lo più alla gioventù e appositamente depurate da tutti i passi che potessero suscitare scandalo. Lo studioso esamina gli interventi e le modalità con cui vennero tagliate ed eventualmente riscritte alcune ottave, offrendo uno spaccato del lavoro di diversi curatori del *Furioso* nell'Ottocento.

3 La mole dei dati raccolti è confluita nella appendice della mia tesi di Laurea Magistrale in Culture e Tradizioni del Medio Evo e del Rinascimento, dal titolo *Indagine critica sui commenti novecenteschi all'Orlando furioso del 1532*, a.a. 2021-22, relatore Prof.ssa Valentina Gritti.

Marti 1954, Ramat 1955, Ceserani 1962 Segre 1964 (1976), Petrocchi 1968, Innamorati 1968 (1995), Paparelli 1974 (1991), Bigi 1982 (2012), Ceserani-Zatti 1997 e Puccini 1999. Per ogni gruppo di commenti si discuteranno le diverse tipologie di note presenti nell'apparato (ad esempio quelle linguistiche, variantistiche o le osservazioni di carattere storico-geografico) in modo tale da evidenziare le tendenze dei commentatori stessi, le somiglianze tra le edizioni e le rispettive peculiarità, in relazione alla sensibilità della critica coeva. Così facendo si potrà mettere a fuoco ogni aspetto di ciascuna epoca, tratteggiandone le caratteristiche e le innovazioni, e valutandone nel complesso l'impatto anche in relazione all'evoluzione degli studi ariosteschi degli ultimi due secoli.

2. I commenti dell'Ottocento

Nel XIX secolo, la fortuna del *Furioso* usciva consolidata dalla fiorente stagione della critica romantica, che aveva riscoperto la potenza dell'ironia, elevandola a principale cifra stilistica dell'opera.⁴ Il rinato successo del poema provoca, come conseguenza, un parallelo aumento delle edizioni, destinate soprattutto a un pubblico non ancora maturo negli studi.⁵ Non mancarono, tuttavia, contributi più attenti filologicamente, come quello di Ottavio Morali (1818), che basò la sua lettura interpretativa sulla stampa ferrarese del 1532 di Francesco Rosso da Valenza, sfrondata il testo da tutte le correzioni apportate erroneamente dai tipografi cinquecenteschi.⁶ E così fece anche Antonio Panizzi, nel suo *Furioso* del 1834.

Nel secondo Ottocento, gli studiosi di Ariosto potevano servirsi dei preziosi lavori di Morali e di Panizzi per realizzare un testo commentato che fosse fedele, per quanto possibile all'epoca, all'ultima volontà dell'autore. L'accuratezza testuale è accompagnata da un comune denominatore che si riscontra in queste edizioni: la semplicità e l'immediatezza dell'apparato di note. L'obiettivo dei commentatori era quello di favorire una ampia circolazione dell'opera, facilitando la comprensione della sintassi

4 Per la centralità dell'ironia nella critica ariostesca del periodo romantico occorre tener presente Binni 1951 (2015), pp. 186-189 e Rivoletti 2014, pp. 311-321.

5 Tra le edizioni menzionate da Genovese 2014 si possono ricordare quella pubblicata a Londra da Leonardo Nardini nel 1801, quella di Gioacchino Avesani del 1810 nonché quella di Giovanni Battista Bolza, stampata a Vienna a partire dal 1853.

6 Si consideri Genovese 2014, pp. 286-287.

ariostesca mediante osservazioni puntuali, che non presupponessero una conoscenza approfondita dell'argomento.

Le annotazioni si focalizzano, dunque, su una attenta parafrasi delle espressioni più complesse ma raramente si entra nelle più sottili questioni linguistiche e grammaticali. Non si dovrà dimenticare, infatti, che nel secondo Ottocento mancavano ancora gli studi sull'evoluzione della lingua di Ariosto nell'ultimo *Furioso*, sebbene nel *Manuale* del Bolza se ne fosse tentata una descrizione, priva però di metodo e rigore scientifico.⁷ Anche le note di carattere variantistico sono quasi del tutto assenti; a questa altezza cronologica gli studiosi ariosteschi non possedevano ancora la percezione dell'imponente lavoro del poeta nel corso del tempo, né conoscevano al meglio le dinamiche della sua officina.⁸ L'unica eccezione è costituita dagli studi di Giosuè Carducci, che negli anni Settanta del XIX secolo, meditando di realizzare una biografia ariostesca (che non porterà mai a termine), visionò gli autografi custoditi presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, e dimostrò notevole interesse per il processo elaborativo compiuto dal poeta volendo riprodurli fedelmente.⁹

Particolarmente esaurienti nelle edizioni ottocentesche, invece, le osservazioni di carattere storico-geografico e le spiegazioni dei riferimenti mitologici, utilissime per guidare i lettori a una migliore comprensione delle avventure dei cavalieri ariosteschi e che dimostrano, ancora una volta, l'attenzione dei commentatori rispetto alle modalità di circolazione e lettura del poema.¹⁰

Segue questa linea Eugenio Camerini, che nella sua edizione del 1874, oltre a dichiarare sin da subito di rifarsi, per quanto concerne il testo, ai precedenti di Morali e Panizzi, intervenendo solo con minime varianti e

7 Bisognerà attendere, infatti, gli studi di Diaz 1900 per avere le prime indagini sull'elaborazione linguistica del *Furioso*, che sarà ampiamente analizzata nel XX secolo.

8 Fa in parte eccezione il lavoro di annotazione del Barotti nelle sue edizioni (1741 e 1766) che, avendo a disposizione manoscritti ariosteschi, talvolta segnala qualche mutamento, senza, tuttavia, spiegare la dinamica delle correzioni ariostesche.

9 Casari 2018, pp. 98-99, sostiene che la riproduzione degli autografi, sia di alcuni frammenti del *Furioso* sia delle liriche latine, fosse funzionale alla biografia ariostesca mai realizzata. Nonostante si tratti di un'operazione lontanissima dalla filologia novecentesca, il tentativo di studio filologico di Carducci costituisce un *unicum* nello scenario di fine Ottocento e apre quel percorso di analisi del *Furioso* dalla prima all'ultima redazione che diverrà un tema portante della critica novecentesca a partire dalla riproduzione delle tre edizioni dell'Ermini 1909-1913 a inizio secolo e del tentativo incompiuto del Lisio 1909.

10 Su questo aspetto riflette Genovese 2014, p. 305, il quale si sofferma sul nuovo taglio assunto dai dibattiti in merito al *Furioso* rispetto ai secoli precedenti.

senza mai agire con tagli di ottave che rischiassero di dare al poema l'assetto di una antologia di *loci* (come avevano invece fatto precedentemente Avesani e Bolza),¹¹ allestisce un apparato di note estremamente semplice e puntuale, quasi un lavoro compilativo, con osservazioni che si limitano a una spiegazione essenziale dei costrutti sintattici, delle indicazioni storico-geografiche e dei principali riferimenti mitologici.¹² Ad esempio al canto IX 7, 6 Camerini glossa *inchiesta* con 'ricerca', senza, tuttavia, alludere alla valenza che la parola ha nell'ambito della letteratura cavalleresca; diversamente, al canto XI 29, 8 l'espressione propria della navigazione «ir girando all'orza» viene puntualmente spiegata «navigare prendendo il vento dalla parte sinistra».¹³ Si consideri ancora il riferimento al mito delle donne di Lenno, a cui Ariosto accenna nell'episodio di Marganorre (XXXVII 36):¹⁴ Camerini fornisce un sintetico ma accurato chiarimento del richiamo mitologico: «gli Argonauti, approdati a Lenno, la trovarono priva d'uomini, perché ammazzati in una notte dalle donne. Stazio, *Teb.*, V».¹⁵

Sulla falsa riga dell'edizione di Camerini si colloca quella curata da Giacinto Casella per Barbera nel 1877. Nonostante sia un volume di ampia divulgazione, Casella appare più attento nelle osservazioni contraddicendo talvolta i predecessori, tanto che in seguito Pietro Papini lo definirà «pregevole per l'erudizione geografica, e talvolta anche per la storica».¹⁶ Nel descrivere la provenienza di Bireno, ad esempio, al canto

11 La prima edizione venne pubblicata per la casa milanese Sonzogno nel 1874; in questa sede si fa riferimento all'edizione del centenario pubblicata dalla Casa per edizioni popolari nel 1933 e curata da Emilia Zalapy. La scelta di riprodurre il testo integralmente è esplicitata nella avvertenza alle pp. 5-6. Per quanto concerne il taglio antologico delle edizioni di Avesani e Bolza e le rispettive modalità di intervento si rinvia a Genovese 2014, pp. 288-297 e 302-304.

12 La definizione di commento puramente compilativo è di Papini 1903 (1964), p. XII, il cui giudizio non è affatto negativo perché lo considera estremamente utile alla circolazione scolastica, anche grazie al modico prezzo imposto dalla casa editrice Sonzogno.

13 Camerini 1874 (1933), p. 128.

14 Si riportano per completezza i versi dove si trova l'accenno al mito: «Non più a Iason di meraviglia denno, / né agli Argonauti che venian con lui, / le donne che i mariti morir fenno / e i figli e i padri coi fratelli sui, / sì che per tutta l'isola di Lenno / di viril faccia non si vider dui» (XXXVII 36, 1-5).

15 Camerini 1874 (1933), pp. 473-474.

16 Papini 1903 (1964), p. XII, si sofferma anche sulle carenze dell'edizione Casella che toccano soprattutto gli aspetti sintattici e la relativa interpretazione dei casi più complessi, mentre mancano quasi del tutto le annotazioni di carattere linguistico e stilistico.

IX 23, 1-2 («Duca era di Selandia, e se ne giva / verso Biscaglia a guerreggiar coi Mori»), Casella nota che «tutti intendono che questa Selandia sia la Zelanda, una delle sette Province Unite, ossia del presente regno d'Olanda. Per me credo che sia il Seeland, isola della Danimarca. Apparisce dal contesto, che l'amante infedele di Olimpia dovea venire da paese più lontano che non sia la Zelanda, contigua, si può dire, all'Olanda»,¹⁷ contrariamente a quanto affermato da Camerini, secondo cui la Selandia sarebbe «antico nome d'un'isola dei Paesi Bassi».¹⁸ L'intuizione di Casella costituisce, dunque, un'importante innovazione che sarà accolta da moltissimi commentatori successivi in tutto il Novecento (oltre che da Papini, da Caretti, da Ceserani, da Segre, da Bigi e da Puccini).

Anche la semplice parafrasi dei versi è più accurata e puntuale rispetto al commento di Camerini; il latinismo *tormento* (IX 88, 7), tradotto da quest'ultimo con 'ordigno',¹⁹ viene così glossato dal Casella: «dal latino *tormentum*, che valeva ogni macchina da lanciare giavellotti, pietre o simili. L'Ariosto applica il nome in questo luogo all'archibugio. Altrove l'usa, al modo dei latini, per ogni macchina da lanciare».²⁰

Particolare attenzione meritano le annotazioni in merito alle fonti, tipologia già cara ai commentatori cinquecenteschi.²¹ Nel secondo Ottocento ci si poteva già giovare dei loro preziosi contributi grazie all'edizione settecentesca di Orlandini (1730), che ne riuniva i maggiori, e grazie alle edizioni commentate del Barotti (la prima del 1741, la seconda del 1766). I monumentali studi di Rajna (del 1876 la prima edizione, del 1900 la seconda maggiormente accresciuta) e di Romizi (1896) appaiono, invece, verso fine secolo.²² I commentatori di quest'epoca dimostrano quindi di avere un'ampia conoscenza dei rapporti di Ariosto con i classici (sia latini che volgari), ma non ancora una piena cognizione del legame con il mondo romanzo (neppure con il diretto predecessore, il Boiardo). Nelle annotazioni mancano i richiami a queste fonti, spesso rimaste nell'ombra

17 Casella 1877, pp. 153-154.

18 Camerini 1874 (1933), p. 103, il quale concorda con precedenti commentatori come il Bolza (1853).

19 Ivi, p. 110.

20 Casella 1877, p. 167.

21 Per quanto concerne l'apporto dei commenti antichi in merito al rapporto con le fonti classiche, si tenga presente il saggio di Castellozzi-Rodà 2005.

22 Si intendono rispettivamente: *Le fonti dell'Orlando furioso* e *Le fonti latine dell'Orlando furioso*.

sino al pieno Novecento.²³ Anche molti espedienti narrativi desunti dal poema boiardo non vengono menzionati. Solamente Casella fa qualche osservazione, probabilmente desumendola dal libro del Rajna uscito l'anno prima: per esempio, a proposito dei dipinti profetici della Rocca di Tristano (XXXIII 4)²⁴ nota l'affinità con il passo dell'*Inamoramento de Orlando* (II XXV) di cui, tuttavia, non cita alcun verso.²⁵

I riferimenti intertestuali si focalizzano, dunque, sulle opere il cui apporto al *Furioso* è ampiamente noto agli studiosi, come i classici latini e la *Commedia* dantesca. Le citazioni esplicite, tuttavia, sono relativamente poche e riguardano porzioni testuali circoscritte, che condividono evidenti affinità con i versi di Ariosto. Nel lamento di Olimpia abbandonata, per esempio, là dove il poeta fa un paragone con Ecuba, regina di Troia divenuta folle dopo l'uccisione del figlio Polidoro a X 34, 5-6 («o, qual Ecuba, sia conversa in rabbia, / vistosi morto Polidoro al fine») sia Camerini sia Casella annotano che l'ira della moglie di Priamo trova riscontro in un precedente dantesco (*If* XXX, 20: «Forsennata latrò sì come cane»)²⁶.

In maniera analoga, i due commentatori per il poliptoto del distico finale di IX 23, 7-8 («Io credea e credo, e creder credo il vero, / ch'amasse et ami me con cor sincero») rinviano al famoso verso dantesco «I' credo ch'ei credette ch'io credessi» (*If* XIII, 25),²⁷ al quale Casella aggiunge poi che «è un gioco di parole o bisticcio che non manca di una certa grazia e proprietà».²⁸

23 È il caso, ad esempio, dell'episodio di Olimpia, una delle cui fonti, la saga germanica del *Kudrun*, sarebbe stata indagata con attenzione da Frenzel 1950.

24 Se ne riportano, per chiarezza i versi: «La sala ch'io dicea ne l'altro canto, / Merlin col libro, o fosse al lago Averno, / o fosse sacro alle Nursine grotte, / fece far dai demonii in una notte» (XXXIII 4, 1-4).

25 Casella 1877, p. 193. Camerini 1874 (1933), pp. 421-422, invece, annota solamente una indicazione di carattere geografico in merito al sintagma *nursine grotte*.

26 Camerini 1874 (1933), p. 114 e Casella 1877, p. 176. La spiegazione dell'interpretazione del passo da parte dei due curatori è però esplicitata solo da Caretti 1954 (1966), p. 233: «Per l'espressione conversa in rabbia, quasi tutti i commentatori interpretano: trasformata in cagna rabbiosa [...]. Senza pensare all'uso dell'astratto per il concreto (rabbia: cagna rabbiosa), si può anche intendere: si volse, cadde in uno stato di furore (lat. «in furorem verti»)».

27 Camerini 1874 (1933), p. 103.

28 Casella 1877, p. 154.

La consuetudine di cospicui tagli di ottave, pratica già notata da Genovese per le edizioni della prima metà del secolo,²⁹ che provoca vere e proprie scelte di brani collegati tra loro da una sintesi del curatore, proseguirà nel secondo Ottocento e nei primi decenni del Novecento, soprattutto in edizioni destinate alla circolazione scolastica. Appartengono a questa categoria le edizioni commentate da Giuseppe Picciola e Virginio Zamboni (1883), Piero Nardi (1927), Giuseppe Raniolo (1933), Gaetano Sborselli (1933) e Natalino Sapegno (1941).³⁰ La tendenza dei curatori di queste edizioni antologiche è di eliminare, riassumendone il contenuto, soprattutto le ottave di carattere storico (XXXIII 1-57) o encomiastico (III 22-60), ritenute di scarso interesse letterario, come fa ad esempio, il volume di Giuseppe Picciola e Virginio Zamboni, curato per la Zanichelli nel 1883.³¹ Analogamente la censura si abbatte sulle scene di passione amorosa, come nella seconda parte del canto XIX, dove si consumano le nozze tra Angelica e Medoro, di cui sempre Picciola e Zamboni antologizzano e commentano solo le prime 29 ottave riassumendo così la vicenda dei due amanti: «Angelica e Medoro si sposano e le nozze son celebrate sotto l'umile tetto del pastore. In quel solingo soggiorno i felici amanti trascorrono più d'un mese, ed incidono nei tronchi e nei sassi i loro nomi intrecciati, a ricordanza di quella dolce istoria d'amore».³²

3. Le tendenze esegetiche del primo Novecento

La critica del Novecento ha ottenuto risultati quanto mai eterogenei a fronte di una bibliografia vastissima.³³ Allo stesso modo, anche i commenti appaiono estremamente variegati, a seconda delle matrici culturali entro le quali vedono la loro genesi. È possibile, tuttavia, distinguere nettamente le due metà del secolo, in virtù dell'evoluzione della critica

29 Si veda, in questo caso, Genovese 2014, p. 287.

30 Alle quali si possono aggiungere alcune edizioni dello stesso genere pubblicate nel secondo Novecento: è il caso del volume di Mario Marti (1954), Raffaello Ramat (1955) e Giorgio Petrocchi (1968).

31 Picciola-Zamboni 1883 (1942), p. 39 e p. 353. Per questo lavoro si è considerata la settima edizione del medesimo commento che aggiunge tra l'altro numerose osservazioni tratte da contributi successivi.

32 Ivi, p. 237.

33 Per una sintesi della critica ariostesca novecentesca occorre tenere presente le indagini di Binni 1951 (2015), Baldassarri 1975 e Sangirardi 2006.

ariostesca. Dapprima gli ultimi residui della cultura ottocentesca vengono scardinati dal pensiero di Benedetto Croce, capace di imporsi ben presto come ideologia dominante per quanto concerne l'interpretazione del *Furioso*.³⁴ Nel secondo dopoguerra, invece, fioriscono gli studi sull'universo ariostesco nella sua totalità, che permettono di realizzare edizioni commentate del poema ricchissime, quasi enciclopediche e adatte a una consultazione accademica.

Ci si focalizzerà in questo paragrafo sui commenti del primo Novecento, tenendo presente che prima della diffusione del pensiero di Croce gli studiosi avevano fatto propri i lavori di Rajna e Romizi sulle fonti, arricchendo in questo modo le loro note rispetto ai volumi ottocenteschi. Così, grazie alle nuove istanze storicizzanti, l'opera veniva inserita in «uno studio della cultura letteraria, della poetica, del linguaggio poetico con cui il poeta ha fatto i suoi conti, di cui ha sentito e utilizzato stimoli e suggestioni».³⁵

Già nel 1903 viene pubblicato a Firenze il *Furioso* a cura di Pietro Papini,³⁶ il cui commento è uno dei più ricchi della prima metà del secolo per più aspetti, distinguendosi rispetto alla mole di quelli che seguiranno la feconda ideologia crociana negli anni Venti e Trenta.

La lingua occupa, senza dubbio, una posizione primaria nelle note del Papini, fortemente convinto che la lettura dei versi di Ariosto nelle scuole avvenisse molto superficialmente, senza conferire il giusto merito alla complessità della sintassi e al suo stile. Emblematica la posizione assunta nella prefazione, dove il commentatore sentenzia che «generalmente lo studio del *Furioso* si fa assegnando la lettura di più canti a ciascuno scolaro, che se arriva a farne un affrettato riassunto ha già mostrato un eccesso di diligenza» e perciò l'obiettivo dichiarato è quello di mostrare che «c'è anche per il *Furioso* una questione del testo, e che occorre pure per il *Furioso* uno studio accurato della lingua e dello stile».³⁷

Per questa ragione l'apparato di note contiene tutte le particolarità grammaticali, etimologiche e semantiche che si incontrano nelle ottave. Vengono costantemente segnalati i latinismi, gli eventuali francesismi o

34 Si fa riferimento all'impatto sulla critica ariostesca del saggio *Ariosto*, pubblicato da Benedetto Croce nel 1918.

35 Binni 1951 (2015), p. 207.

36 Per questo lavoro si fa riferimento all'edizione del 1964, sempre pubblicata per la casa fiorentina Sansoni ma con una nuova presentazione di Giovanni Nencioni.

37 Papini 1903 (1964), pp. V-VI, che ricorda, inoltre, come il suo progetto si basasse sulla realizzazione di due edizioni, una integrale e una appositamente concepita per le scuole.

arabismi, le forme tipicamente padane e quelle toscane, l'omissione di articoli e le concordanze a senso. L'etimologia di alcuni lessemi viene dettagliatamente spiegata; si veda, ad esempio la voce *citelli* (IX 37, 6), per la quale Papini annota: «Diminutivo di *citto*, fanciullo, voce senese ancor viva. (Forse dal grec. *tittḥòs*, attraverso al ted. *zitze*; mammella; quindi poppante)». ³⁸ Le spiegazioni proposte vengono più volte corredate di riferimenti alla *Sintassi* di Raffaello Fornaciari, citando esempi che ne certifichino la validità. Per l'espressione «s'hanno spogliato gli alberi» (XXXVII 40, 6), il commentatore afferma che «quando il verbo usato riflessivamente è transitivo ed ha il proprio oggetto, si può usare anche in prosa l'ausiliare avere al posto di essere; ma di regola si accorda il participio con l'oggetto. FORNACIARI S. p. 159». ³⁹

Grande attenzione viene riservata, inoltre, alla terminologia tecnica, soprattutto per quanto riguarda le espressioni appartenenti all'area semantica del lessico cavalleresco, della guerra e della navigazione. Per la voce *cannone*, a XI 24, 8, Papini afferma che: «cannone ordinario o semplice si disse, verso la fine del Trecento, quello che traeva palle di ferro di circa 50 libbre, e fu il tipo o l'unità di misura; tutti gli altri cannoni furon multipli o sottomultipli: cannon doppio del calibro di 100, mezzo cannone del calibro di 25, ecc.». ⁴⁰

Anche la ricerca dei modelli letterari utilizzati da Ariosto merita una posizione rilevante secondo Papini, il quale dichiara apertamente nella prefazione che la materia stessa del suo poema è «un mirabile impasto di infiniti ricordi». ⁴¹ Lo studioso matura questo giudizio anche grazie ai lavori di Rajna e Romizi sulle fonti, che ebbero enorme impatto nella comprensione dell'intertestualità del *Furioso*. Le *Fonti dell'Orlando furioso*, di cui era appena stata pubblicata una seconda edizione nel 1900, forniscono un costante punto d'appoggio a Papini, il quale non sempre ne cita espressamente dei brani, ma rimanda al volume ogni qual volta ne fa uso. Più volte, il commentatore ricava da Rajna fonti romanzesche per le consuetudini cavalleresche: nell'episodio di Ruggiero e Leone, ad esempio, per il tema del duello in armi prima che una damigella conceda la sua mano

³⁸ Ivi, p. 96.

³⁹ Ivi, p. 502.

⁴⁰ Ivi, p. 121. Per garantire maggiore autorevolezza alla sua osservazione, Papini rimanda, inoltre, al *Dizionario militare e marino* di Alberto Guglielmotti, dimostrando la vastità e la puntualità della sua ricerca.

⁴¹ Ivi, p. XV.

a un cavaliere,⁴² afferma che: «quest'idea di non sposare un uomo che non sia, per arme, provato dalla donna degno di sé, è già in un poemetto antico: *Historia di Brandiamante sorella di Rinaldo da Montalbano* e si trova anche nel poema cavalleresco inedito *Guidon Selvaggio* (Rajna)». ⁴³

Oltre all'individuazione dei molteplici modelli narrativi, la ricchezza del commento di Papini si evince anche dalle numerosissime citazioni esplicite dei precedenti letterari, sia di frammenti testuali che di porzioni più ampie. Si tratta di una tendenza nuova rispetto ai commenti ottocenteschi, che permette di confrontare continuamente le ottave del poema con l'universo letterario al quale attinge il poeta. Vengono trascritti, ad esempio, versi di autori latini, su tutti Virgilio, Ovidio e Stazio, ma anche i classici volgari, tra i quali Petrarca, Boccaccio e Dante, che secondo la sensibilità del commentatore occupa un posto primario.

Basta un semplice precedente dell'utilizzo di una determinata espressione per far sì che Papini lo segnali nell'apparato di note. Ad esempio, per il sintagma *ferro bugio* (IX 28, 7) l'esegeta ricorda il dantesco «su per lo collo come fosse bugio» (Pg XX);⁴⁴ ancora, a XXXIII 41, 2-4, dove si allude alla discesa in Italia dell'esercito svizzero nel 1512,⁴⁵ l'espressione *tedesca rabbia* suggerisce a Papini di ricordare al lettore il verso dantesco «la rabbia fiorentina, che superba / fu a quel tempo sì com'ora è putta» (Pg XI), a cui aggiunge il riferimento alla canzone *Italia mia* del Petrarca (Rvf, CXXVIII).⁴⁶

42 Si riportano qui i versi del *Furioso* considerati: «Il don ch'io bramo da l'Altezza vostra, / è che non lasci mai marito darne / (Disse la Damigella), se non mostra / che più di me sia valoroso in arme. / Con qualunque mi vuol, pima o con giostra / o con la spada in mano ho da provarme» (XLIV 70, 1-6).

43 Papini 1903 (1964), p. 618. Rajna 1900 (1975), pp. 593, analizza ancor più dettagliatamente le radici di questa consuetudine cavalleresca affermando che «volendo ricercare le origini prime, dovremo risalire fino ad Atalanta. Per costei la prova consiste nella corsa: genere di tenzone assai più naturale in una donna. E la corsa è ritenuta anche dal Boiardo nella storia di Leodilla, figliuola del re delle Isole Lontane (I, XXI, 55)»; ne cita poi alcuni esempi, osservando il caso dei due poemi citati anche da Papini, in cui il tema della scelta dello sposo è applicato a Bradamante ben prima che lo narrasse Ariosto (Ivi, pp. 594-597).

44 Papini 1903 (1964), p. 95.

45 Si riportano, per completezza i versi considerati: «Si morde il papa per dolor le labbia, / e fa da' monti, a guisa di tempesta, / scendere in fretta una tedesca rabbia» (XXXIII 41, 2-4).

46 Papini 1903 (1964), p. 448. In realtà i versi del *Canzoniere* (Rvf, CXXVIII, 33-35: «Ben provide Natura al nostro stato, / quando de l'Alpi schermo / pose fra noi et la te-

Gli esempi considerati dimostrano la ricchezza dell'edizione Papini, che si pone come una grande innovatrice rispetto alle precedenti e contemporanee, pur manifestando il proprio debito nei confronti di grandi eruditi quali Fornari, il Barotti e il Bolza.⁴⁷

Tale commento rimane, tuttavia, un *unicum* nel primo Novecento,⁴⁸ profondamente segnato dal saggio *Ariosto* di Benedetto Croce (1918), che inserisce il *Furioso* nella dimensione dell'armonia intesa come sentimento superiore capace di bilanciare ed equilibrare tutte le forze presenti nell'opera.⁴⁹ Le edizioni commentate uscite negli anni immediatamente successivi vennero influenzate da tali istanze ideologico-culturali tanto che gli apparati di note rinunciarono a tutte le indicazioni di carattere linguistico, filologico o intertestuale. Come è noto, infatti, il pensiero crociano conferiva importanza unicamente alla redazione conclusiva di un'opera letteraria, senza indagare sulla sua elaborazione.⁵⁰ I seguaci di Croce privilegiarono, dunque, le riflessioni sulla bellezza dei versi ariosteschi, esaltando l'equilibrio conseguito dal poeta anche nei momenti di maggiore drammaticità (quali, ad esempio, l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno o la follia di Orlando una volta scoperto il tradimento di Angelica).

desca rabbia») sembrano molto più attinenti, tanto che tutti i commenti successivi richiameranno proprio questa come fonte principale per il passo.

47 I debiti contratti dal commentatore con i precedenti studiosi vengono espressamente dichiarati nella prefazione al testo; Papini 1903 (1964), p. X.

48 Infatti, numerosi commenti, pur prendendo le distanze dalle idee estetiche di Benedetto Croce, risultano comunque molto più semplicistici di quello di Papini, quasi compilativi. È il caso, ad esempio, del *Furioso* di Filippo Ermini, del 1923, seguito dalle edizioni di Giuseppe Fatini del 1937 e da quella di Emilio Zanette del 1947.

49 Il saggio di Croce uscì per la prima volta nel 1918, sulla rivista «La Critica», XVI, pp. 65-112 e venne incluso due anni dopo nel volume dello stesso Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920. Sull'importanza del pensiero e della fortunata formula crociana occorre tener presente soprattutto Binni 1951 (2015), pp. 211-221, ma anche Rivoletti 2014, pp. 334-336. Si ricordino, infine, le voci *Armonia* (Sangirardi) e *Ironia* (Jossa), contenute all'interno di Izzo 2016, rispettivamente pp. 21-39 e 177-197.

50 Divenne celebre, in questo ambito la polemica tra Benedetto Croce e Gianfranco Contini, convinto oppositore dell'estetica crociana. Quest'ultimo, dopo avere recensito i *Frammenti autografi* di Santorre Debenedetti nel famoso saggio *Come lavorava l'Ariosto* (1937), aveva difeso le proprie posizioni a livello teorico nel 1948, pubblicando, sulla rivista «La rassegna d'Italia», il celebre contributo *La critica degli scartafacci*, in risposta al filosofo abruzzese che con lui aveva indirettamente polemizzato in un articolo apparso nel 1947 sui «Quaderni della critica», intitolato *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*.

Tra i vari commenti con questa impostazione (non molto dissimili l'uno dall'altro) vale la pena ricordare quelli integrali di Piero Nardi per la Mondadori del 1927, di Marenduzzo del 1933 e poi quelli antologici, finalizzati a una fruizione scolastica, di Raniolo, sempre del 1933, di Sapegno del 1941 e infine, di Ramat del 1955.⁵¹

Per illustrare le tendenze esegetiche imperanti nel primo Novecento si esaminino un caso emblematico: all'ottava 7 del canto IX inizia l'*amorosa inchiesta* di Orlando, spinto alla ricerca di Angelica verso le coste del Nord Europa, dove conoscerà Olimpia.⁵² Nei commenti citati si tende a porre l'attenzione sul paesaggio autunnale, che sintetizza lo stato d'animo di Orlando; ad esempio, Piero Nardi osserva come:

L'Ariosto tende a creare il quadro intorno alla figura del malinconico errante cavaliere. [...] Il riferimento alla stagione crea, indirettamente, intorno alla figura dell'eroe, il paesaggio senz'altri segni che quelli dell'autunno: alberi che perdono foglie, schiere d'uccelli migranti. E le cose e gli animali sembrano farsi specchio dell'interiorità di quella figura umana, così sola fra tanto squallor di natura.⁵³

Più sintetico Giuseppe Raniolo, che nota come «tutto questo quadretto autunnale ha come una tinta d'umana sensibilità: è dei pochissimi casi in cui l'Ariosto riesca a dar come un'anima alla natura»,⁵⁴ mentre Ramat, dopo aver riflettuto sul valore del paesaggio rifacendosi proprio a Nardi, conclude sentenziando come il poeta «crei limpide eterne immagini là dove altri non saprebbe estrarre che decorazioni piacevoli». ⁵⁵

Grande attenzione viene, inoltre, conferita alle similitudini e al ruolo che rivestono nella narrazione. Ad esempio, durante il duello tra Orlando

51 Questi commenti fruiscono dei numerosi saggi di stampo crociano apparsi all'epoca, come quello di Luigi Ambrosini, *Teocrito, Ariosto: minori e minimi*, Milano, Corbaccio, 1926, o quello di Attilio Momigliano, *Saggio su l'Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928, o ancora, dello stesso Giuseppe Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1929, più volte citati espressamente nell'apparato di note.

52 Si riporta qui l'ottava presa in esame: «Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre, / ne la stagion che la frondosa vesta / vede levarsi e discoprir le membre / trepida pianta, fin che nuda resta, / e van gli augelli a strette schiere insembre, / Orlando entrò ne l'amorosa inchiesta; / né tutto il verno appresso lasciò quella, / né la lasciò ne la stagion novella» (IX 7).

53 Nardi 1927, p. 167.

54 Raniolo, 1933, p. 65.

55 Ramat 1955, p. 97.

e Cimosco alla fine del canto IX, le gesta del paladino che trafigge i nemici con la lancia vengono paragonate alla cattura delle rane, trafitte da una freccia.⁵⁶ Così, annota Raniolo: «le solite similitudini, belle limpide precise, ma che servono proprio a svagare il poeta e il lettore».⁵⁷ Decisamente più dettagliato, invece, Natalino Sapegno, che collega la similitudine considerata e alcune relative alle campagne ferraresi, ben note al poeta:

Nota la lunga serie di similitudini riprese tutte dagli usi della pesca, della caccia, dell'uccellazione [...]; le quali paiono intessere un curioso contrappunto di immagini paesane e di ricordi locali (con le acque, i boschi, le campagne e i canali del territorio ferrarese) all'epica vicenda del combattimento di Orlando; e mentre danno rilievo e sapore tra malizioso e comico a quel combattimento, sottolineandone la stranezza avventurosa, al tempo stesso ti illuminano il tono della scrittura, qui quasi soltanto descrittiva ed esterna, eppure divertentissima, piena di brio e di gaiezza fantastica.⁵⁸

Gli esempi analizzati sono sufficienti per mostrare le principali tendenze esegetiche della prima metà del secolo scorso. Da ciò si evince che, a ridosso della metà del Novecento, la congerie di edizioni concepite coesiste in una situazione di stallo, un sostanziale equilibrio interrotto solo dagli studi più importanti del secondo dopoguerra.⁵⁹

4. I commenti del secondo Novecento e il modello di Bigi

Una svolta significativa nella critica ariostesca e, quindi, nelle edizioni commentate dell'*Orlando furioso*, iniziò a registrarsi subito dopo la metà del Novecento. Il pensiero di Benedetto Croce venne lentamente scardinato, mentre crebbe esponenzialmente – in parallelo con lo sviluppo della critica delle varianti – l'importanza dei contributi filologici, i quali gradualmente

56 Si cita qui per esteso la similitudine considerata: «Non altrimenti ne l'estrema arena / veggian le rane de canali e fosse / dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena / l'una vicina all'altra esser percosse; / né da la freccia, fin che tutta piena / non sia da un capo all'altro, esser rimosse» (IX 69, 1-6).

57 Raniolo, 1933, p. 73.

58 Sapegno 1941, p. 102.

59 Su questo tema torna anche Segre 2013, p. 355.

divennero imprescindibili.⁶⁰ La tuttora fondamentale edizione critica pubblicata nel 1960 a Bologna dalla Commissione per i testi di lingua, frutto del lungo lavoro di Cesare Segre e, prima ancora, di Santorre Debenedetti, produsse il testo al quale affiancare l'apparato di note.⁶¹ Non solo, lo studio del poema estese i propri confini a tutto l'universo ariostesco, secondo una prospettiva (già per altro iniziata precedentemente con gli studi di Salza, Fatini e Catalano per fare i nomi dei maggiori)⁶² che inseriva il *Furioso* in un percorso di maturazione del poeta stesso «verso una pienezza sentimentale sempre più vasta e verso un dominio della forma sempre più sicuro e spontaneo».⁶³ Tra i principali commenti del secondo dopoguerra vanno ricordati quello di Lanfranco Caretti del 1954,⁶⁴ quello di Remo Ceserani del 1962, poi ampliato assieme al commento di Zatti ai *Cinque canti* nel 1997,⁶⁵ quello di Cesare Segre del 1964, il monumentale lavoro di Emilio Bigi del 1982 e, infine, l'edizione Puccini del 1999.⁶⁶

Dall'esame di queste edizioni commentate, in cui il testo è riportato integralmente, emerge, rispetto al primo Novecento, innanzitutto una diversa destinazione di pubblico. La lettura dell'apparato di commento propone,

60 Sulla sensibilità dei critici del secondo dopoguerra torna anche Ceserani 2005, pp. 27-29, il quale ricorda come il pensiero crociano difficilmente penetrò in questi studiosi; essi, infatti, tornarono a «leggere il poema e a sottoporlo a nuove analisi, scoprendone la reale disarmonia e la forte irrequietezza di fondo», dando valore a una «costruzione nel tempo fatta di pentimenti, aggiunte, revisioni».

61 Occorre ricordare come il testo critico dell'ultimo *Furioso* venne pubblicato nel 1928 da Santorre Debenedetti; l'edizione del 1960 è il frutto della ripresa dei lavori da parte dello studioso, poi ultimati dopo la sua morte dal nipote Cesare Segre con la registrazione in apparato delle varianti tra le redazioni del 1516, del 1521 e del 1532.

62 Occorre ricordare, in particolar modo, Salza 1914, l'edizione della *Rime* curata da Fatini nel 1924, e la monografia di Catalano 1930-1931, a cui si possono aggiungere gli studi di Grabher 1946 e Grabher 1947 sulla lirica e il teatro.

63 Caretti 1954 (1966), p. XI.

64 Per questo lavoro si fa riferimento all'edizione pubblicata da Einaudi nel 1966, sostanzialmente identica ma con alcuni arricchimenti nelle note di commento.

65 Per il commento di Ceserani si ricordi il contributo di Butcher 2018; si tratta, tuttavia, di un saggio che non aiuta a delinearne le caratteristiche fondamentali, in quanto riporta solo molteplici esempi, senza individuare i criteri esegetici del commentatore.

66 Oltre a questi importanti volumi, si possono ricordare altri commenti più semplici, il cui apparato è meramente compilativo e si limita a guidare il lettore a una rapida comprensione delle ottave; è il caso, ad esempio, dell'edizione Muscetta-Lamberti (1962), di Giuliano Innamorati (1968), di Giorgio Petrocchi (1968) e di Gioacchino Paparelli (1974).

infatti, a un lettore comune, mediamente colto per l'epoca, una conoscenza più approfondita dell'autore, della lingua, delle sue tecniche narrative e dei modelli sfruttati. Le note, sempre più oggettive e fondate su studi critici condotti con rigore scientifico, si focalizzano su tutti i campi di indagine, dall'ambito linguistico a quello variantistico (aspetto decisamente innovativo), da quello storico-geografico al tema dell'intra- e intertestualità.

Esaminiamo ora le varie tipologie di annotazioni nel dettaglio, considerando le modalità adottate dai diversi commentatori. Una maggiore erudizione geografica è percepibile nelle indicazioni di fonti cartografiche consultate dal poeta e trascurate per secoli.⁶⁷ Si considerino, ad esempio, le ottave del volo di Astolfo a cavallo dell'ippogrifo sull'Etiopia, nella seconda parte del canto XXXIII. Nel localizzare il castello di *Albaiada*,⁶⁸ Remo Ceserani ricorre all'importante studio di Enrico Cerulli, *Il volo di Astolfo sull'Etiopia nell'Orlando furioso* (1932), per segnalare la presenza del toponimo nell'atlante Abraham Cerques del 1375. Questa la nota del commentatore:

Nell'atlante catalano di Abraham Cerques (1375) è segnato, al margine settentrionale della Nubia, il castello de «Albagada»; cfr. E. CERULLI, *Il volo di Astolfo sull'Etiopia nell'«O. F.»*, in «Rendiconti Acc. Naz. de' Lincei», s. VI, vol. VIII, 1932, pp. 19-38; il riferimento dell'atlante catalano a p. 24.⁶⁹

Di grandissima importanza le note inerenti all'intertestualità; secondo l'autorevole giudizio di Segre (2013), nelle numerose edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso si assiste ancora a un dualismo evidente tra le due tipologie di fonti considerate, probabilmente derivante dall'impostazione del monumentale volume di Rajna; vi sono, perciò, «commenti più orientati sulle note di Rajna, e dunque sui testi latini, e

67 Tra gli studi più importanti in ambito geografico occorre ricordare Cerulli 1932; Serra 1974.

68 Si citano i versi considerati: «e traversando i campi de l'arena, / venne a'confin di Nubia in Albaiada» (XXXIII 100, 5-6).

69 Ceserani 1962, p. 1317. Sempre dallo studio di Cerulli 1932, il commentatore ricava altre preziose informazioni; ad esempio, per quanto riguarda la leggenda dei due popoli d'Etiopia, uno cristiano e l'altro mussulmano separati dal Nilo («Poi volse agli altri Etiopi le penne, / che contra questi son di la dal Nilo», XXXIII 101, 3-4), egli ricorda come possibile fonte cartografica il planisfero del genovese Angelino Dalorto, del 1339, quando da Papini in poi si era fatto riferimento soltanto a un mappamondo spagnolo del XV secolo, custodito alla Biblioteca Estense di Modena.

commenti che sono più orientati sulle pagine della trattazione di Rajna, e cioè sulle fonti romanze». ⁷⁰

Caretti e Ceserani si focalizzano in particolar modo su questi ultimi modelli, fonte narrativa per numerosi episodi del *Furioso* (e che sino al secondo dopoguerra erano rimasti nella penombra, anche in virtù della sensibilità critica dei crociani) citando spesso brani più o meno ampi di Rajna, oppure richiamando l'importante studio senza riportarne espressamente il rimando. Si veda, ad esempio, l'ultimo duello del poema tra Ruggiero e Rodomonte; per quanto concerne l'arrivo di quest'ultimo al convitto nuziale, ⁷¹ Ceserani osserva che «l'apparizione di un cavaliere sfidante proprio durante una festa solenne e all'ora di pranzo, era un luogo comune della letteratura arturiana», riferendosi agli studi di Rajna e ricordando il precedente boiardo (*Inamoramento de Orlando*, I 112 e segg.). ⁷² Il commentatore, tuttavia omette di segnalare gli importanti modelli classici (il duello tra Enea e Turno nell'*Eneide* e quello tra Tideo ed Enida nella *Tebaide* di Stazio) usati come spunto per la chiusura dell'intera opera, che invece sono puntualmente individuati dal Rajna. ⁷³

Un'analoga importanza viene conferita ai pilastri della letteratura volgare, Dante e Petrarca su tutti, più volte citati espressamente sia quando essi si configurano come vere fonti narrative, sia quando il loro ricordo entra e affiora appena nelle pagine ariostesche. Nell'episodio della liberazione di Angelica dall'orca, laddove si assiste alla comparsa del mostro («Ecco apparir lo smisurato mostro / mezzo ascoso ne l'onda e mezzo sorto» X 100, 1-2) i commentatori avevano notato, sin dal Cinquecento, come la fonte principale fosse il mito di Perseo che libera Andromeda (Ovidio, *Met.* 4, 663 seg.); Caretti, invece, è il primo a osservare una affinità tra l'attacco dell'ottava e la comparsa di Gerione nella *Commedia* dantesca: «Ecco la fiera con la coda aguzza...» (*If* XVII). ⁷⁴

70 Segre 2013, p. 356. Si ricordi come il volume di Rajna privilegia nella trattazione argomentativa i modelli narrativi romanzi, spiegando come Ariosto ne faccia uso, mentre nelle note a piè di pagina cita frequentemente le fonti classiche latine.

71 Si riporta qui l'ottava considerata: «L'ultimo dì, ne l'ora che 'l solenne / convito era a gran festa incominciato; / che Carlo a man sinistra Ruggier tenne, / e Bradamante avea dal destro lato; / di verso la campagna in fretta venne / contra le mense un cavalliero armato, / tutto coperto egli e 'l destrier di nero, / di gran persona, e di sembiante altiero» (XLVI 101).

72 Ceserani-Zatti 1997, p. 1617.

73 Rajna 1900 (1975), p. 605.

74 Caretti 1954 (1966), p. 254.

Minore, invece, l'attenzione che lo studioso rivolge agli autori latini, i quali vengono citati soltanto quando le somiglianze sono evidenti, limitandosi a espressioni precise e circoscritte: ad esempio, a XI 32, 5-6 («Era ne l'ora che le chiome gialle / la bella Aurora avea spiegate al Sole...»), per le *chiome gialle* dell'Aurora il filologo ricorda due precedenti classici: Virgilio, *Aen.* 7, 26 («Aurora... lutea») e Ovidio, *Am.* 2, 4, 43 («croceis capillis»).⁷⁵

La consapevolezza della complessa intertestualità ariostesca è destinata a maturare proprio negli anni Sessanta del XX secolo, grazie alle nuove frontiere interpretative raggiunte dagli studi. Nello specifico, assume una posizione centrale il dialogo tra il poeta e la cultura a lui coeva, ossia la produzione umanistica latina e volgare.⁷⁶ Emblematica, ad esempio, la scoperta da parte di Eugenio Garin nel 1964 di un gruppo di *Intercenales* di Leon Battista Alberti. A una di queste, intitolata *Somnium*, Ariosto si ispirò per il famoso episodio di Astolfo sulla Luna (in particolare per le ottave 72-82 del canto XXXIV, dove si trova la descrizione degli oggetti perduti sulla terra e raccolti nel vallone lunare).⁷⁷ I commenti successivi poterono, dunque, indicare una nuova importante fonte, che neppure i contemporanei del poeta sembravano riconoscere.⁷⁸ Allo stesso tempo, anche l'interazione tra Ariosto e le sue fonti conobbe in quel periodo un'ulteriore evoluzione. Nella sua edizione del 1964, Cesare Segre sottolinea l'importanza dell'intertestualità nel *Furioso* ed evidenzia la creatività poetica dell'autore affermando che:

75 Ivi, p. 270 e oltre ai due autori latini cita una espressione simile nei *Cinque Canti* («la bionda Aurora», I 52, 4).

76 Per le prospettive della critica nel secondo dopoguerra si tenga presente almeno la rassegna di Baldassarri 1975, pp. 192-193.

77 La scoperta del gruppo di *Intercenali* inedite venne segnalata dal contributo di Garin 1964. In questa circostanza, lo studioso illustrò, inoltre, il legame tra Ariosto e Leon Battista Alberti, osservando come il poeta si fosse già ispirato all'umanista: in particolare il proemio del VII libro delle *Intercenali* era stato usato come fonte per l'apologo della luna nella *Satira* III (208-231). Nell'anno seguente, 1965, lo studioso pubblicò anche la sua edizione dell'opera di Alberti.

78 Ad esempio, anche Caretti e Ceserani, che pubblicarono i loro volumi rispettivamente nel 1954 e nel 1962, ampliarono l'apparato di commento con il riferimento a Leon Battista Alberti nelle edizioni successive. Per la scoperta di Garin si ricordino, inoltre, i contributi di Martelli 1964; Segre 1965; Pampaloni 1974.

I suggerimenti del principale modello, l'*Innamorato*, e delle fonti tematiche utilizzate [...] giungono nella pagina ariostesca con una fisionomia stilistica nuova, quasi irriconoscibile, sia per ciò che riguarda le attribuzioni più ovvie della forma, sia per altre più ardue e, in questo ambito, originali, quelle della analisi e della descrizione dei sentimenti.⁷⁹

Tale riflessione implica che nel commento venga prestata maggiore attenzione alla pluralità di modelli utilizzati da Ariosto e alla loro rielaborazione, citandoli opportunamente ed evidenziandone le affinità con i versi del *Furioso*, in modo più preciso rispetto a quanto fatto dai commentatori del passato. Si esamini, ad esempio, il passo in cui viene descritto il violento combattimento tra Ruggiero e l'orca;⁸⁰ Segre è il primo a osservare come Ariosto, non solo abbia usufruito dei versi degli *Astronomica* di Manilio (5, 604-605: «efflat et in caelum pelagus mergitque volentem / sanguineis undis pontumque extillat in astra») ma che si sia ispirato anche a un passo dell'*Urania* dell'umanista Pontano (IV, 210-211: «aestuatur aequor / fulmineo caudae tractu»).

Con il commento di Emilio Bigi, vero e proprio modello di esegesi di un'opera letteraria, le note sull'intertestualità giungono al perfetto equilibrio tra fonti romanzesche e volgari e modelli classici di cui parla Segre.⁸² I classici latini, ad esempio, vengono puntualmente ed estesamente citati come poche volte era stato fatto in precedenza, così da consentire un raffronto diretto con il precedente letterario. Non minor attenzione viene riservata ai testi romanzeschi, che vengono introdotti da lunghe note esplicative del loro rapporto con l'antecedente cavalleresco o romanzesco. Una posizione privilegiata viene finalmente riservata a Boiardo e all'*Innamoramento de Orlando*, chiamato in causa sia quando vi sono agganci evidenti tra i due poemi, sia quando si notano corrispondenze nei procedimenti narrativi utilizzati.

79 Segre 1964 (1976), pp. XXV-XXVI.

80 Si citano qui i versi considerati: «Si forte ella nel mar batte la coda, / che fa vicino al ciel l'acqua inalzare; / tal che non sa se l'ale in aria snoda, / o pur se 'l suo destrier nuota nel mare» (X 106, 1-4).

81 Segre 1964 (1976), p. 1304.

82 Segre 2013, pp. 355-356. Si tenga presente che Bigi poteva disporre di numerosi studi sull'intertestualità nel *Furioso*, tra i quali Bigi 1953, sul petrarchismo, quelli di Segre 1966 e Blasucci 1968 sull'importanza della *Commedia* dantesca e, inoltre, Segre 1976, che accoglie, tra le tante, le indagini di Ossola 1976 e Blasucci 1976 sui rapporti con Dante e col *Morgante* di Pulci.

È il caso, ad esempio, dei dipinti profetici della Rocca di Tristano (XXXIII 1-57), che mostrano notevoli affinità con il cantare *La sala di Malagigi* e, soprattutto, con l'episodio del Palazzo di Febosilla del poema di Boiardo (II xxvi 42-56). Nella relativa ampia nota, Bigi si dimostra particolarmente attento nell'osservare il parallelismo tra la concezione magica degli affreschi della Rocca di Tristano e le gesta dei principi estensi nella loggia del Palazzo di Febosilla:⁸³

La presenza di quest'ultima fonte alla memoria dell'A. sembra confermata dalla corrispondenza anche verbale tra quanto qui è detto (ott. 4 e 11) intorno all'origine magica degli affreschi e i seguenti versi del Boiardo (ivi. 43, 1-4): «Chi fu il maestro, non saprebbi io dire, / il quale avea quel muro istoriato / de le gran cose che avea a venire, / né scio chi a lui l'avesse dimostrato» (cfr. Rajna 1900 [1975]).⁸⁴

Dalla nota appare chiaro come Bigi non solo riporti il precedente letterario richiamando Rajna (come avevano fatto moltissimi commentatori da Papini in poi), ma citi espressamente i versi boiardeschi, così da poter consentire un confronto immediato al lettore, aspetto che nelle precedenti edizioni veniva spesso trascurato.

Le edizioni successive a Bigi non potranno esimersi dal confronto con il suo commento, pur evidenziando nuove scoperte significative. Ad esempio, Davide Puccini nel suo *Furioso* del 1999, oltre a dichiarare un rapporto di dipendenza con il predecessore, afferma che il suo apparato di note «metterà in evidenza molte nuove reminiscenze, con precise rispondenze testuali, di autori classici e volgari, specialmente del Pulci e del Poliziano». ⁸⁵ Tale edizione si distingue anche per la grande attenzione al lessico del poema; abbondano, infatti, le spiegazioni circoscritte di singole parole ma, soprattutto, vengono indicati svariati casi in cui una locuzione, poi penetrata nell'uso comune, si registra per la prima volta

83 Si riportano qui i versi presi in considerazione da Bigi: « La sala ch'io dicea ne l'altro canto, / Merlin col libro, o fosse al lago Averno, / o fosse sacro alle Nursine grotte, / fece far dai demonii in una notte » (XXXIII 4, 5-8) e « e Merlin, che così la cosa vede, / ch'abbia a venir, come se già sia stata, / avere a' prieghi di quel re si crede / la sala per incanto istoriata, / ove dei Franchi ogni futuro gesto, / come già stato sia, fa manifesto » (XXXIII 11, 3-8)

84 Bigi 1982 (2012), p. 1073.

85 Puccini 1999, p. 11. Il commentatore, inoltre, segnala anche gli importanti, ma meno noti, legami con il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

in Ariosto.⁸⁶ Si osservi ad esempio il seguente paragone: «Restar, si vede, come se la cera / gli manca o l'oglio, resta il lumicino» (XXXIII 54, 3-4), per il quale Puccini annota: «Si vede che è alla fine, come il lumicino se gli manca cera o olio, la materia da ardere [...] questa dovrebbe essere la prima attestazione dell'espressione proverbiale ancor viva *restare* o *essere ridotti al lumicino*».⁸⁷

Si passi ora a esaminare le annotazioni di carattere linguistico e variantistico, per le quali ancora una volta Bigi si dimostra un modello imprescindibile. Stupisce rispetto ai predecessori l'attenzione meticolosa alla lingua del poema: lo studioso non si ferma alla sola spiegazione letterale della parola, ma la correda anche di precise considerazioni grammaticali o etimologiche, facendo sovente riferimento alle *Prose* del Bembo, testo chiave per l'evoluzione della lingua del *Furioso*.⁸⁸ Si proponga l'esempio del plurale *redine* (VI 23, 5), per il quale lo studioso afferma che:

I plurali in *-e* dei nomi e aggettivi femminili col singolare in *-e* sono usati diffusamente fino a tutto il Quattrocento, soprattutto nell'Italia settentrionale, ma anche in Toscana, e compaiono anche in testi letterari come le *Rime* del Petrarca e le *Stanze* del Poliziano; mentre sembra riprovarli il Bembo (*Prose* 355), che ammette il plurale in *-e* solo per quei nomi che hanno anche il singolare in *-a* [...]. L'Ariosto usa il plurale in *-e* con una certa frequenza, non solo per queste ultime voci [...], ma anche per le altre.⁸⁹

In più, una volta descritto accuratamente il fenomeno linguistico, lo richiama sistematicamente in note apposite quando si ritrova in canti, ottave e versi successivi, rinviando alla prima nota con la relativa spiegazione.⁹⁰ Si tenga presente che sono moltissime le note di questo genere e toccano

86 Si ricordi, a tal proposito, il contributo di Puccini 2007, dove vengono registrate e spiegate numerose espressioni testimoniate nel *Furioso*, che vengono omesse, o attribuite ad autori successivi, dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana*.

87 Puccini 1999, p. 227.

88 Ne ha sottolineato l'importanza Cabani 2013, p. 363, che ha visto l'influsso su Bigi del progressivo ampliarsi degli studi sulla lingua del poema da Diaz 1900 e Debenedett 1930 a Migliorini 1946 (1957) e poi a Stella 1976.

89 Bigi 1982 (2012), p. 228.

90 L'importanza del rinvio a precedenti note linguistiche per la comprensione del lettore comune è enunciata chiaramente in Afrifo 2004, p. 218.

fenomeni che connotano la sintassi e la lingua del poeta, come dittongamenti, scempiamenti, forme morfologiche o lessicali tipicamente padane.

Annotazioni di carattere linguistico e variantistico in Bigi sono strettamente connesse tra loro; il processo compositivo del *Furioso* era divenuto un tema di primaria importanza agli occhi della critica ariostesca, così che anche nelle edizioni commentate non ci si poteva sottrarre dal riflettere sui cambiamenti più significativi.⁹¹ L'esame dei mutamenti rinvenibili dal confronto tra le precedenti redazioni (1516 e 1521) e l'ultima del 1532 diventa sistematico laddove vengono spiegati precisi fenomeni linguistici legati al rispetto delle *Prose* del Bembo. Consideriamo, ad esempio, il passaggio da *rivera* alla forma dittongata *riviera* sottolineato nella nota a I 13, 7-8; Bigi si sofferma sul fenomeno e introduce una lunga annotazione che spieghi tale mutamento. Ecco le parole del critico:

La correzione di AB «rivera» nella forma dittongata *riviera* risponde alla tendenza generale dell'A. ad introdurre i dittonghi ùo e ìe nelle voci in cui questi erano usuali nella lingua letteraria toscana [...]. Forme non dittongate vengono, tuttavia, mantenute, o addirittura sostituite a quelle dittongate, in non pochi casi, in particolare quando le prime hanno l'autorità del Petrarca.⁹²

Il confronto redazionale non si limita però ai soli fatti linguistici, ma tocca campioni più ampi di versi, per spiegare soprattutto passi particolarmente ostici da comprendere. Alla fine del canto XXXIV, dove viene descritta l'attività delle Parche (nello specifico XXXIV 88, 4-8-89, 1-4),⁹³

91 L'attenzione alla prospettiva diacronica non è un aspetto del tutto nuovo; già nel Settecento, ad esempio, Barotti, che ebbe sottomano alcuni autografi ariosteschi, corredò le sue edizioni di alcune brevi osservazioni di questo genere. Successivamente Cesare Segre, nel suo commento del 1964, aggiunse alla fine del suo volume una ricca appendice contenente numerosi brani del primo *Furioso*, come la follia di Orlando (XXI 101-136 A = XXIII 101-136 C) e la sequenza lunare (XXXI 52-92 A = XXXIV, 52-92 C).

92 Bigi 1982 (2012), p. 98; per questa tipologia di correzione occorre ricordare i già citati studi di Diaz 1900, pp. 30-33; Migliorini 1946 (1957), pp. 181-182; Stella 1976, pp. 49-55, richiamati dallo stesso Bigi nel commento.

93 Si citano qui, per chiarezza, i versi in cui si descrive l'attività delle Parche: «Nel primo chiostro una femina cana / fila a un aspo traea da tutti quelli, / come veggian l'estate la villana / traer dai bachi le bagnate spoglie, / quando la nuova seta si raccoglie.» (XXXIV 88, 4-8) e «V'è chi, finito un vello, rimettendo / ne viene un altro, e chi ne porta altronde: / un'altra de le filze va scegliendo / il bel dal brutto che quella confonde» (XXXIV 89, 1-4).

i versi hanno generato un profondo disaccordo tra i commentatori i quali sostenevano che l'Ariosto avesse alterato il mito, riducendo a due il numero delle Parche, e quelli che ritenevano che i due *chi* si riferissero alla Morte e alla Natura nominate al verso 90, 3 («Qui tien l'occhio e la Morte e la Natura»)⁹⁴ Bigi, invece, abbraccia la puntuale interpretazione di Cesare Segre, che reputa i due *chi* allusione a generici inservienti del palazzo delle Parche, mentre Morte e Natura sarebbero solamente mere osservatrici.⁹⁵ A maggior sostegno di questa ipotesi, Bigi richiama inoltre e non a caso i corrispettivi versi del *Furioso* del 1516 (OF XXXI 89, 1-2 A, poi XXXIV 89, 1-2 C), riflettendo in tal modo:

Si può anche ricordare che in AB i vv. 1-2 della st. 89 suonavano: «E come i velli si venian finendo / v'era ch'in copia ne portava altronde»; vi mancava cioè quello sdoppiamento di persone e funzioni, che ha indotto a scorgere una rispondenza fra i due *chi* di C e la Morte e la Natura.⁹⁶

In conclusione, si può affermare che le edizioni commentate del *Furioso* propongono una visione d'insieme profondamente influenzata dalle tendenze della critica letteraria a loro coeva. Le differenti modalità di ricezione del testo nel corso dei secoli portano a risultati quanto mai eterogenei, ma concordi con le rispettive istanze ideologico – culturali. In

94 Ad esempio, Papini 1903 (1964), p. 471, dapprima afferma che il poeta «oltre a dar novità all'immagine prendendola, non da chi fila ma da chi raccoglie in matasse la seta [...], abbia anche voluto variare il mito, riducendo le Parche a due», per poi domandarsi se i due *chi* «rappresentano una sola persona, cioè la seconda Parca, o due persone, cioè la Morte e la Natura indicate più sotto?», concludendo che «tutto il contesto avvalorla la seconda interpretazione. Si osservi specialmente l'altra del v. 5, st. 90, che sembra accennare chiaramente a due sole Parche»; una spiegazione analoga viene proposta da Marenduzzo 1933, p. 838, secondo cui è preferibile identificare i due *chi* con la Morte e la Natura, così che «due Parche attendono al lavoro, una che raccoglie in matasse la seta (*la femina cana*), l'altra (v. 5) che sceglie i fili belli dai brutti, mentre la Morte, finito un vello, ne mette un altro in lavorazione, e la Natura, quasi a indicare la continuità della vita, porta sempre nuovi velli». Così, invece, Caretti 1954 (1966), p. 1046: «In quanto ai vv. 1-2 di LXXXIX (*chi... chi*), taluno vede anche qui le Parche (onde il numero di esse sale a quattro), mentre altri, più giustamente, vi scorge la Morte e la Natura che ricorrono nell'ottava successiva (XC, 3)». Si ricordi, infine, la nota più sintetica di Ceserani 1962, p. 1361, secondo cui: «L'Ariosto sembra qui ridurre le Parche a due [...] e farle lavorare in collaborazione con la Morte e la Natura».

95 Segre 1964 (1976), p. 1387: «La soluzione più semplice ci pare quella di vedere nei due *chi*, con la loro genericità, degli inservienti anonimi in numero indeterminato».

96 Bigi 1982 (2012), p. 1137.

tal modo, ciascuna epoca mostra nei commenti le proprie specificità storiche, le linee guida e le coordinate fondamentali utilizzate per la lettura e l'interpretazione del capolavoro di Ariosto.

I commentatori ottocenteschi non avevano a disposizione gli strumenti per realizzare un apparato di note quanto meno paragonabile, per criteri interpretativi, a quelli odierni. Per di più la destinazione di tali edizioni, prevalentemente scolastica, suggeriva di redigere un commento semplice e puntuale, che guidasse i lettori a una immediata comprensione dell'opera. Similmente, nel primo Novecento, l'influenza del pensiero di Croce non portò a risultati di pregio. Se l'impatto della sua estetica fu enorme, va ricordato, tuttavia, come le edizioni concepite sotto tale egida offrissero un commento di tipo genericamente valutativo, senza una adeguata riflessione su numerosi campi di indagine ancora inesplorati. L'unica eccezione in questo quadro appare il volume di Papini del 1903, che possiede un apparato di note ricchissimo di osservazioni linguistico-grammaticali, storiche, geografiche e sulle fonti, che spesso verranno citate nei commenti del secondo Novecento.

Le potenzialità esegetiche sul *Furioso* sono state sfruttate pienamente solo nel secondo dopoguerra: mentre i commenti di Caretti e Ceserani esemplificano le nuove tendenze interpretative che si fanno strada a partire dagli anni Cinquanta (si tratta di volumi integrali e destinati a un pubblico maturo negli studi, che ben conosca l'argomento), sono soprattutto i lavori di Cesare Segre ed Emilio Bigi a raggiungere l'apice della critica ariostesca; il primo produce un apparato di note più sintetico ed essenziale, pur senza tralasciare nulla, dettato da ragioni editoriali, che comporta, perciò, un commento molto funzionale, ma pur sempre destinato a un pubblico accademico. Il lavoro di Bigi, invece, è stato più minuzioso e con un taglio decisamente interpretativo.⁹⁷ Anche nella prefazione Bigi non si limita alla biografia del poeta e alle vicende editoriali del romanzo, ma tenta di illustrare l'intero sistema ideologico del *Furioso* e dello stesso Ariosto. Difficile appare ancor'oggi superare tale modello esegetico, sebbene i più recenti studi ariosteschi abbiano aperto nuovi possibili campi di indagine.⁹⁸

97 Si ricordi che il *Furioso* di Bigi esce per la prima volta nel 1982 per la Rusconi, all'interno di una collana diretta da Vittore Branca, che favorì la ricchezza e le tendenze interpretative del commentatore.

98 Si pensi ad esempio alle nuove frontiere dell'intertestualità ariostesca, che hanno evidenziato legami con il *Mambriano* del Cieco da Ferrara o anche con Poliziano (che ven-

Bibliografia

Fonti primarie ed edizioni commentate

- Alberti, *Intercenales* = Leon Battista Alberti, *Intercenali inedite*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Sansoni, 1965.
- Ariosto, *Frammenti autografi* = *I frammenti autografi dell'Orlando furioso* (1937), a cura di Santorre Debenedetti, premessa di Cesare Segre, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- Ariosto, *Orlando furioso C* = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.
- Ariosto, *Rime* = Ludovico Ariosto, *Lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924.
- Avesani 1810 = Ludovico Ariosto, 'Orlando furioso' di m. Lodovico Ariosto conservato nella sua epica integrità e recato ad uso della studiosa gioventù dall'abate Gioacchino Avesani veronese con utili annotazioni, Verona, Tipografia erede Merlo, 1810.
- Barotti 1766 (1900) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Giovanni Andrea Barotti, Milano, Paolo Carrara editore, 1900.
- Bigi 1982 (2012) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi (1982), a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.
- Bolza 1853 (1863) = Ludovico Ariosto, 'Orlando furioso' di Lodovico Ariosto edito ad uso della gioventù con note ed indice del Dott. G. B. Bolza, Firenze, Barbera, 1863.
- Camerini 1874 (1933) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Eugenio Camerini, Sesto San Giovanni (Milano), Edizioni «A. Barion», della casa per edizioni popolari, 1933.
- Caretti 1954 (1966) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966.
- Casella 1877 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Giacinto Casella, Firenze, Barbera, 1877.
- Ceserani 1962 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani, Torino, UTET, 1962.
- Ceserani-Zatti 1997 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997.
- Ermini 1923 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Filippo Ermini, Torino, Unione Tipografico - Editrice Torinese, 1923.

gono messi in luce solo da Davide Puccini nel suo commento del 1999), oppure all'importanza della cartografia per Ariosto indagata da Gritti 2020.

- Fatini 1937 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, Società Editrice Internazionale, 1937.
- Innamorati 1968 (1995) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Giuliano Innamorati, Milano, Universale economica Feltrinelli, 1995.
- Marenduzzo 1937 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Antonio Marenduzzo, Milano, Vallardi, 1937.
- Marti 1954 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso episodi scelti e commentati*, a cura di Mario Marti, Roma, Signorelli, 1954.
- Morali 1818 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto secondo l'edizione del 1532*, a cura di Ottavio Morali, Milano, Giovanni Pirrotta, 1818.
- Muscetta-Lamberti 1962 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso, le Satire, i Cinque Canti e una scelta delle altre opere minori*, a cura di Carlo Muscetta e Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1962.
- Nardi 1927 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1927.
- Nardini 1801 = Ludovico Ariosto, *'Orlando furioso' di Lodovico Ariosto con note, castigato da Leonardo Nardini, ad uso degli studiosi della lingua italiana*, Londra, presso Romualdo Zotti, No. 6, Sherard Street, e Leonardo Nardini, No. 15, Poland Street, 1801.
- Orlandini 1730 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto; delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto, e di altre utili e vaghe giunte in questa impressione adornato, come nell'indice seguente la prefazione si vede*, Venezia, Stefano Orlandini, 1730.
- Panizzi 1834 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Antonio Panizzi, Londra, William Pickering, 1834.
- Paparelli 1974 (1991) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Gioacchino Paparelli, Milano, Rizzoli, 1991.
- Papini 1903 (1964) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Pietro Papini, Firenze, Sansoni, 1964.
- Petrocchi, 1968 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Giorgio Petrocchi, Padova, R.A.D.A.R., 1968.
- Picciola-Zamboni 1883 (1942) = Ludovico Ariosto, *Stanze dell'Orlando furioso*, a cura di Giuseppe Picciola e Virginio Zamboni, Bologna, Zanichelli, 1942.
- Pietrobono-Spada 1946 (1953) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Luigi Pietrobono Celestino Spada, Firenze, Marzocco, 1953.
- Puccini 1999 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Davide Puccini, Roma, Newton & Compton editori, 1999.
- Ramat 1955 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Raffaello Ramat, Napoli, Glauk, 1955.
- Raniolo 1933 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Giuseppe Raniolo, Firenze, Le Monnier, 1933.
- Sapegno 1941 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Messina, Principato, 1941.

- Sborselli 1933 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Satire: passi scelti, commentati e collegati con la narrazione dell'intero poema*, a cura di Gaetano Sborselli, Napoli, Alberto Morano, 1933.
- Segre 1964 (1976) = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Zanette 1947 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Emilio Zanette, Torino, Società Editrice Internazionale, 1947.

Studi critici

- Afribo 2004 = Andrea Afribo, *Stilistica e commento*, in *La lirica del Cinquecento, seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di Renzo Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 209-219.
- Ambrosini 1926 = Luigi Ambrosini, *Teocrito, Ariosto, minori e minimi*, Milano, Corbaccio, 1926.
- Baldassarri 1975 = Guido Baldassarri, *Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell'ultimo trentennio (1946-1973)*, «La rassegna della letteratura italiana», 7 (1975), pp. 183-201.
- Bigi 1953 = Emilio Bigi, *Petrarchismo ariostesco*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi: studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 47-76.
- Binni 1951 (2015) = Walter Binni, *Storia della critica ariostesca (1951)*, in Id., *Ariosto: scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015, pp. 151-224.
- Blasucci 1968 = Luigi Blasucci, *Ancora sulla Commedia come fonte linguistica e stilistica del Furioso*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 121-162.
- Blasucci 1976 = Luigi Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del 'Morgante' nel 'Orlando furioso'*, in Segre 1976, pp. 137-56.
- Bolza 1866 = Giovan Battista Bolza, *Manuale ariostesco*, Venezia, H. F. & M. Munster editori, 1866.
- Butcher 2018 = Jhon Butcher, *Remo Ceserani commentatore dell'Orlando furioso*, «Riscontri», 40/2-3 (2018), pp. 121-138.
- Cabani 2013 = Maria Cristina Cabani, *Riflessioni sparse su un poema molto commentato*, «Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento», 1/2 (2013), pp. 361-376 e 402-406.
- Casari 2018 = Federico Casari, *Giosuè Carducci e la riproduzione degli autografi di Ariosto. Un paradigma ermeneutico per la critica delle varianti pre-continiana?*, «Studi e problemi di critica testuale», 97 (2018), pp. 97-112.
- Castellozzi-Rodà 2005 = Massimo Castellozzi, Barbara Rodà, *Gli «antecessori» cinquecenteschi di Rajna. Per un catalogo delle fonti classiche dell'Orlando furioso*, «Quaderni di critica e filologia italiana», 2 (2005), pp. 55-75.
- Catalano 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Geneve, Olschki, 1930-1931.
- Cerulli 1932 = Enrico Cerulli, *Il volo di Astolfo sull'Etiopia nell'Orlando furioso*, «Atti dell'Accademia dei Lincei, Rendiconti della Classe di Scienze Morali», s. VI, vol. VIII, pp. 19-38, 1932.

- Ceserani 2005 = Remo Ceserani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, in «Horizonte», 9 (2005), pp. 27-44.
- Contini 1937 (1974) = Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto (1937)*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-41.
- Contini 1948 = Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci*, in «La rassegna d'Italia», 10 (1948), pp. 1048-1056.
- Croce 1918 = Benedetto Croce, *Ariosto*, «La Critica», 16 (1918), pp. 65-112.
- Croce 1920 = Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza.
- Croce 1947 = Benedetto Croce, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, «Quaderni della critica», 9 (1947), pp. 93-94.
- Debenedetti 1930 (1986) = Santorre Debenedetti, *Quisquilie grammaticali ariostesche (1930)*, in Id., *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 211-216.
- Diaz 1900 = Maria Diaz, *Le correzioni all'Orlando furioso*, Napoli, A. Tessitore, 1900.
- Ermini 1909-1913 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto secondo le stampe del 1516, 1521, 1532 rivedute dall'autore*, riproduzione letterale a cura di Filippo Ermini, Roma, Società filologica romana, 1909-1913.
- Frenzel 1950 = Herbert Frenzel, *L'episodio di Olimpia e una sua fonte nordica*, «Giornale italiano di filologia», 3 (1950), pp. 289-299.
- Garin 1964 = Eugenio Garin, *Venticinque Intercenali inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti*, «Belfagor», 19/4 (1964), pp. 377-396.
- Genovese 2014 = Gianluca Genovese, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il 'Furioso' "recato ad uso della gioventù"*, in *Le sorti d'Orlando*, a cura di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2014, pp. 285-305.
- Giroto 2010 = Carlo Alberto Giroto, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, in «Tra mille carte vive ancora» ricezione del 'Furioso' tra immagini e parole, a cura di Giovanna Rizzarelli Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010, pp. 371-393.
- Grabher 1946 = Carlo Grabher, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1946.
- Grabher 1947 = Carlo Grabher, *La lirica latina, la lirica volgare, le 'Satire' e una nota sul carattere dell'Ariosto*, Roma, Edizioni Italiane, 1947.
- Gritti 2020 = Valentina Gritti, «Il resto de la terra,/... andrò cercando/ con Ptolomeo...» *La cartografia al servizio di Ariosto*, in «Trasparenze», 06/2020, pp. 1-16.
- Hempfer 2004 = Klaus Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004.
- Izzo 2016 = *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.

- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1999.
- Lisio 1909 = Giuseppe Lisio, *Il canto primo e il canto secondo dell'Orlando furioso*, Milano, La Gutenberg, 1909.
- Martelli 1964 = Mario Martelli, *Una delle 'Intercenali' di Leon Battista Alberti; fonte sconosciuta del 'Furioso'*, «La Bibliofilia», 66/2 (1964), pp. 163-170.
- Migliorini 1946 (1957) = Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto* (1946), in Id., *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-86.
- Momigliano 1928 = Attilio Momigliano, *Saggio sull'Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel 'Furioso'*, in Segre 1976, pp. 65-94.
- Pampaloni 1974 = Leonzio Pampaloni, *Le 'Intercenali' e il 'Furioso': notarela sui rapporti Alberti Ariosto*, «Belfagor», 29/3 (1974), pp. 317-325.
- Puccini 2007 = Davide Puccini, *Spigolature Ariostesche*, «Lingua Nostra», 68/3-4 (2007), pp. 70-73.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, a cura e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Raniolo 1929 = Giuseppe Raniolo, *Lo spirito e l'arte dell'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, 1929.
- 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.
- Romizi 1896 = Augusto Romizi, *Le fonti latine dell'Orlando furioso*, Torino, Ditta G. B. Paravia e comp, 1896.
- Salza 1914 = Abdelkader Salza, *Studi su Ludovico Ariosto*, Città di Castello, S. Lapi, 1914.
- Sangirardi 2006 = Giuseppe Sangirardi, *Il Furioso e la critica letteraria*, in Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 239-246.
- Segre 1965 = Cesare Segre, *Nel mondo della luna, ovvero Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto*, in Segre 1966.
- Segre 1966 = Cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- Segre 1976 = Cesare Segre, *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Segre 2013 = Cesare Segre, *Emilio Bigi e il commento del 'Furioso'*, «Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento», 1/2 (2013), pp. 355-359 e 402-406.
- Serra 1974 = Luciano Serra, *Da Tolomeo alla Garfagnana: la geografia dell'Ariosto*, «Bollettino storico reggiano», VII, 28 (1974), pp. 151-184.
- Stella 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in Segre 1976, pp. 49-64.

LUDOVICO ARIOSTO IN UN INEDITO LIBRO DI CONTI GARFAGNINO*

Gino Casagrande

University of Wisconsin in Madison

Ludovico Ariosto in an unknown ledger from Garfagnana

Abstract (ITA)

Tra i numerosi manoscritti della collezione Fry, conservati nella biblioteca dell'Università del Wisconsin a Madison, c'è un "Libro Mastro" di mano di ser Costantino da Castelnuovo di Garfagnana. Il libro registra le entrate e le uscite del dominio degli Este in Garfagnana e copre un periodo di oltre sei anni (dall'ultimo trimestre del 1524 all'ultimo trimestre, compreso,

del 1530). Tre sono i commissari generali coinvolti il cui governo è trattato nel volume: Ludovico Ariosto, Cesare Cattani e Agostino Bellencino. Il libro mastro è quindi un documento estremamente importante, non solo perché rappresenta un pezzo di storia della Garfagnana, ma anche e soprattutto perché tocca gli ultimi otto mesi del commissariato di Ludovico Ariosto.

Abstract (ENG)

Among the several manuscripts of the Fry collection, preserved in the library of the University of Wisconsin in Madison, there is a "Libro Mastro" (a ledger) by the hand of ser Costantino from Castelnuovo di Garfagnana. This ledger deals with the income and the expenses of the Garfagnana under the rule of the Este, and it covers a period of more than six years (from the last quarter

of 1524 to the last quarter, inclusive, of 1530). As such it concerns three general commissioners: Ludovico Ariosto, Cesare Cattani and Agostino Bellencino. Therefore, this ledger is an extremely important document, not only because it represents a piece of the history of Garfagnana, but also and above all because it concerns the last eight months of Ludovico Ariosto's commissariat.

* *Nota dei curatori.* Mentre il presente volume era in bozze, la direzione della rivista ha ricevuto un interessante articolo del prof. Gino Casagrande, che presenta documenti inediti sull'esperienza garfagnina di Ariosto e che volentieri pubblichiamo.

PAROLE CHIAVE: registro / storia della Garfagnana / 1524-1530 / Costantino di Castenuovo di Garfagnana / Ludovico Ariosto

KEYWORDS: ledger / history of Garfagnana / 1524-1530 / Costantino di Castenuovo di Garfagnana / Ludovico Ariosto

Tra i manoscritti del fondo Fry della biblioteca della University of Wisconsin (Madison, Stato di Wisconsin) è conservato un *Libro di conti* di mano di ser Costantino di Castelnuovo, notaio vicariale a Camporgiano di Garfagnana (d'ora in avanti anche *Libro di conti Fry*).¹ Il *Libro di conti Fry* registra le spese e gli introiti delle vicarie della Garfagnana estense e copre un arco di tempo di più di sei anni – dall'ultimo trimestre del 1524 all'ultimo trimestre, incluso, del 1530 – riguardando le attività di tre commissari generali: Ludovico Ariosto, Cesare Cattani e Agostino Bellencino. Ciò fa del *Libro* un documento importante, non solo perché rappresenta un tassello della storia della Garfagnana, ma anche e soprattutto perché interessa gli ultimi otto mesi del commissariato di Ariosto: vi è riportato, ad esempio, che in occasione della pasqua gli furono donati alcuni agnelli.²

In questi appunti si darà una breve descrizione del documento, si farà cenno a un dettaglio amministrativo riguardo alla cattura del brigante Battistino Magnano, e si cercherà di chiarire quello che, a prima vista, potrebbe sembrare un errore di computisteria nel *Conto de' balestreri* di Ludovico Ariosto.

1. Il documento

Madison (WI). University of Wisconsin. William F. "Jack" Fry Italian Collection, MS. E40 1995.

Si tratta di un manoscritto cartaceo del secolo XVI, di ff. 87. Misura mm. 290 x mm. 220; rilegatura membranacea originale. Paginazione moderna al margine superiore destro del *recto* e sinistro del *verso*. La p. 101 è numerata erroneamente come p. 111, per cui vi sono due pagine con il n. 111. Bianche le pp. 163, 167, 171. Delle pp. 165-166 rimane solamente

1 Il Fondo Fry è costituito da circa 40.000 documenti italiani donati dal prof. William 'Jack' Fry (1921-2011) alla biblioteca dell'Università di Wisconsin. Presso l'istituto il prof. Fry ha insegnato fisica per quasi cinquant'anni (il suo interesse principale era la Fisica sperimentale delle Alte Energie). I documenti sono di varia natura e spaziano dal Quattrocento al secondo dopoguerra; di notevole importanza è il *corpus* fascista del Fondo che contiene più di 15.000 documenti. Con parte di essi il Department of Special Collections della biblioteca universitaria allestì la ricca mostra *Italian Life under Fascism* (luglio-settembre 1998), consultabile oggi online all'indirizzo <https://exhibits.library.wisc.edu/special-collections/italian-life-under-fascism-selections-from-the-fry-collection/>. Molti documenti del Fondo Fry debbono ancora essere catalogati, ma secondo Moretti-Tortorice 2012 ne è disponibile un elenco descrittivo.

2 *Libro di conti Fry*, p. 16, annotazione del 19 marzo 1525.

un piccolo frammento. Nel retro della copertina compaiono alcuni numeri e vicino alla costola una delle tre cinghie della rilegatura è rotta e manca parzialmente. Sul davanti, ad eccezione di «De le Imp[oste]», tutte le parole sono illeggibili. Sulla base delle mani il ms. può essere diviso in due parti. La prima (anni 1524-1530) riguarda i conti della Vicaria di Camporgiano durante i commissariati di Ludovico Ariosto (solo i suoi tre ultimi trimestri), Cesare Cattani ed Agostino Bellencino (Fig. 1). Questa parte è scritta in latino dal notaio della Vicaria il quale, alla fine del conto di ogni trimestre, si sottoscrive «Ego Constantinus».

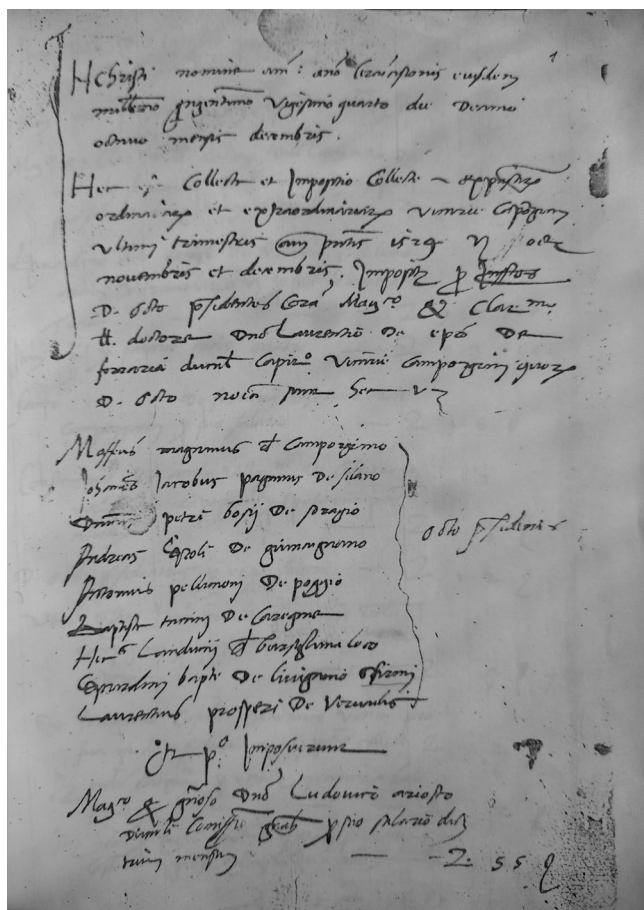


Fig. 1. University of Wisconsin, Fry Collection, ms. E40 1995, p. 1.

La seconda parte, scritta in italiano, è di almeno due altre mani e riguarda conti relativi a semine, raccolte, ecc., come risulta dai seguenti prospetti:

Libro di conti Fry, prima parte (pp. 1-159)

<i>Pagine</i>	<i>Commissari</i>	<i>dai mesi</i>	<i>ai mesi</i>
1-18	Ariosto	ott-nov-dic. 1524	gen-feb-mar. 1525
18-28	Ariosto, Cattani	apr-mag. 1525 [Ariosto]	giu. 1525 [Cattani]
29-100	Cattani	lug-ago-sett. 1525	apr-mag-giu. 1528
101-159	Bellencino	lug-ago-sett. 1528	ott-nov-dic. 1530

Libro di conti Fry, seconda parte (pp. 160-174)

<i>Pagine</i>	<i>Anno</i>	<i>Contenuto</i>	<i>Specifica</i>
160-162	1553-1557	conti di mezzadria	lana, formaggio, canapa
164	1553	«Semente dell'anno 1553»	varie sementi per vari campi
165	1555	«Sementa dell'anno 1555»	[illeggibile: frammento di pagina]
168	1554	«Recolto dell'anno 1554»	grano, fave, vecce, castagne
169	1555	«Recolto dell'anno 1555»	grano, fave, vecce
170	1555	«Ricolto dell'anno 1555»	grano, «fave et vecchie et alia robba»
172-173	1556	«Robbe ricoglieremo l'anno 1556»	grano, vecce, fave
	1557	«Robbe de l'anno 1557»	grano, fave, vecce
	1558	«Robbe de l'anno 1558»	grano, fave, vecce, farro e segala
174	1559	conto divisioni	Formaggio

Integro con qualche nota la descrizione che precede.

Pagina 1: il primo foglio del ms. porta la data del 18 dicembre 1524 («Anno millesimo quingentesimo vigesimo quarto die decimo octavo mensis decembris») e si riferisce alla partita delle entrate e delle spese della Vicaria di Camporgiano durante il trimestre ottobre-dicembre dello stesso anno. In questa carta appare per la prima volta il nome dell'Ariosto e si specifica il contributo trimestrale (55 lire + 23 lire e 10 soldi) della Vicaria di Camporgiano al salario totale pagato da tutte le vicarie della Garfagnana al «Mag.^{co} & Generoso Dom. Ludovico Ariosto».

Pagina 12: registrazione dello stipendio del capitano di ragione di Camporgiano Lanfranco del Gesso, sostituto di Lorenzo del Vescovo, nominato il 21 di febbraio 1525 («Magnifico et clarissimo H. doctore domino Lanfranco de Lugo, ducali capitano Vicariesso riceverà solamente circa un sesto del totale»).

Pagina 105: verbale del 16 novembre 1528 di una riunione straordinaria degli Otto Presidenti promulgante l'imposizione di una tassa sui fuochi della Vicaria delle Terre Nove. Nella seduta vi sono solo sei Presidenti.³

Pagina 133: verbale del 30 gennaio 1530 di una seduta straordinaria degli Otto per decidere il rimborso di un errore di contabilità fatto durante il trimestre precedente. Dato che il 1 gennaio 1530 era stato eletto un nuovo gruppo di Presidenti, alla seduta straordinaria erano stati convocati gli Otto in carica durante il semestre in questione (luglio-dicembre 1529). Solo quattro poterono essere presenti, pertanto due dei Presidenti mancanti furono sostituiti.

Maniculae: tranne un caso, le circa venti *maniculae* vergate da due mani diverse all'interno del manoscritto compaiono nelle prime 100 pagine del documento e, in maggioranza, interessano i commissari Ariosto e Cattani.

2. Il cambio della guardia del 1525 e la cattura di Battistino

Il 2 luglio del 1525 ser Costantino trascrive nel *Libro* le uscite e le entrate relative al secondo trimestre di quell'anno. Come è prassi la prima voce, subito dopo l'elenco degli Otto Presidenti, riguarda le somme allocate al commissario generale della Garfagnana. Il mandato di Ludovico Ariosto termina il 31 maggio, e il 1 giugno inizia quello del suo successore Cesare Cattani di Ferrara, che ricoprirà la carica di commissario generale sino alla fine di maggio del 1528. Nella Fig. 2 ser Costantino, nel registrare la somma del salario (e di altre spese), non distingue a chi vada e quanto, ma si limita a scrivere la somma totale di 55 lire di salario per entrambi i commissari. Ser Costantino aggiunge che nella cifra è computata una somma non specificata, «residuo del salario del Mag.^{co} Sig. Ludovico

3 Sulla struttura del governo in Garfagnana resta fondamentale De Stefani 1892, da affiancare ad Angiolini 2000. Più in generale è d'obbligo ricordare, con Turchi 2008, pp. 11-12, che la conservazione della documentazione amministrativa periferica dei domini estensi subì una sistematica dispersione in conseguenza della prassi di appaltare le cariche a finanziatori privati. In un quadro desolato, l'archivio del governatore della Garfagnana rappresenta una fortunata eccezione; il *Libro di conti Fry* andrà dunque confrontato e integrato con la ingente mole del fondo *Carteggi dei rettori dello Stato, Garfagnana* dell'Archivio di Stato di Modena, descritto accuratamente da Spaggiari 1982 e composto da ben 69 buste.

Ariosto»,⁴ al quale spettano i due terzi della retribuzione trimestrale a carico della vicaria di Camporgiano.⁵

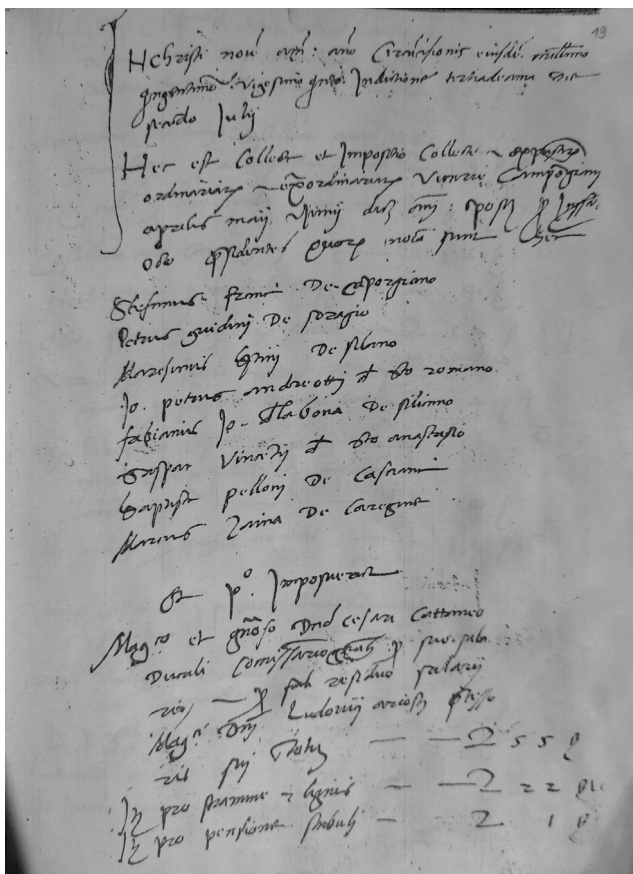


Fig. 2. University of Wisconsin, Fry Collection, ms. E40 1995, p. 19.

4 «Magnifico et generoso domino Cesari Cattaneo [...] et pro residuo salarij Mag.ci Domini Ludovicij Ariosto [...] lire 55. Pro stramine et lignis lire 22 soldi 10. Pro pensione stabuli lire 1».

5 Si ricorderà che i contributi delle Vicarie per il salario del Commissario erano trimestrali, e non mensili, come sembra credere Angelo Stella (Stella 1984, p. 691, nota alla lettera 103). Come risulta dal *Libro di Conti Fry*, la Vicaria di Camporgiano versava «ottantadue lire» (precisamente, 83 lire e 10 soldi; di cui 60 per il salario – dalle quali poi venivano detratte 5 lire di paga morta – più 22 lire e 10 soldi per strame e legna e una lira per l'affitto di una stalla), ma solo ogni tre mesi. Per l'ammontare che ognuna delle quattro vicarie doveva contribuire al salario trimestrale del commissario ducale, si veda il cap. *Salario, che deve avere il Commissario di Garfagnana*, in *Statuta 1721*, pp. 196-198.

È risaputo che il 20 di febbraio del 1522, quando l'Ariosto s'insediava a Castelnuovo, Giovanni Navarra (detto lo *Spagnolo*) ricopriva la carica di capitano dei balestrieri, e aveva lasciato la rocca delle Verrucole – dove si era rifugiato dal 15 di settembre – appena cinque giorni prima. Uno dei primi atti del commissario fu proprio il registrare nel *Conto de' balestreri* il salario di cinque mesi dovuto al Navarra, per «il tempo che lui è stato in le Verucule». ⁶ Sembra che Ariosto avesse espresso lamentele al Duca riguardo l'operato del Navarra: nonostante la sua lettera sia tra quelle perdute, ricaviamo l'ipotesi dalla ben nota risposta di Alfonso I, che gli promette di mandargli presto «uno capitano del quale pensamo che sarete meglio servito che non ha fatto quel che vi è stato sino a mo'». ⁷ Infatti il 15 agosto Giovanni Navarra venne sostituito da Francesco Stocco.

Partito l'Ariosto, il nome del Navarra comparirà di nuovo, e ancora come capitano dei balestrieri, in un'operazione che (immagino) avrà fatto piacere a Ludovico. Nelle pagine redatte il 17 settembre 1525 del *Libro di conti Fry* si legge: «Johanni Navarra Spagnolo, cap^o balistrariorum ex remissione Ducali lire 35. quas tamen pro captura Baptistini Magnani. Quas tamen camerarius exbursare non debeat sine expressa licentia D. Octo, lire 35 soldi – ». ⁸ Come suggerito dall'Ariosto ad Alfonso I al termine del proprio mandato, il Duca aveva emanato una taglia per la cattura di Battistino, ⁹ che tuttavia sarebbe stata finanziata dalla comunità locale tramite un'imposta disposta dagli Otto. ¹⁰ Nel *Libro di conti*, infatti, ser Costantino corregge e specifica «per la cattura di Battistino Magnano». Si chiude così la lunga parentesi relativa al bandito verso il quale l'Ariosto aveva speso tanto tempo ed energia.

6 Bresciani 1975, p. 200 (= Stella 1984, p. 506).

7 Ivi.

8 Difatti è agli Otto che «spectat, & pertinet singulis tribus mensibus [...] videre, & examinare omnes sumptus, & introitus occurrentes [...] & [...] ponere debitum, seu collectam»: *Statuta* 1721, p. 7.

9 Per una sintesi sul brigantaggio e dei nomi dei principali briganti nella Garfagnana estense ai tempi dell'Ariosto si vedano almeno Wickham 1988, pp. 366-380; Montanari 2000; Baja Guarienti 2013 e 2018. Sulla specifica esperienza di Ariosto con il contesto banditesco garfagnino Ghiroldi 2019.

10 *Libro di conti Fry*, p. 33. Si ricorderà che in data 28 maggio 1525 il Duca scrive all'Ariosto dicendogli di apprezzare i consigli «per sradicare de quei luoghi gli assassini et ribaldi», e in particolare per la proposta della taglia. Gli chiede di parlarne con il suo successore Cesare Cattani, al quale Alfonso fornirà specifiche istruzioni in merito (Sforza 1926, p. 209). Nel *Libro di Conti Fry*, p. 29, compare l'elenco e la provenienza degli Otto eletti nel semestre.

3. Il Conto de' balestrieri integrato dal Libro di conti Fry

Come è noto il *Conto de' balestrieri*, autografo dell'Ariosto e pubblicato per la prima volta da Edda Bresciani con una introduzione sull'aspetto di Ludovico ragioniere e sui suoi rapporti con i balestrieri della Garfagnana,¹¹ è un libro a partita doppia sul quale il commissario registrava il salario mensile stabilito per i balestrieri ducali della Garfagnana, capitano e famiglio inclusi, e pagato il 15 di ogni mese. Al capitano e famiglio andavano complessivamente 26 lire, mentre ogni balestriere ne percepiva 12. Lo staff del capitano comprendeva un famiglio e dieci balestrieri, pertanto il salario mensile ammontava a un totale di lire 146.

Come in ogni registro amministrativo, le oscillazioni contabili derivanti da posizioni vacanti vi sono accuratamente rendicontate dall'Ariosto sia nella partita del dare come in quella dell'avere, con la correzione espressa in lire.¹²

Le annotazioni del 15 di marzo del 1525 sembrano tuttavia presentare un'incongruenza, tanto per quanto riguarda le cifre quanto per le loro motivazioni. Il balestriere Santo Jacomello da Ferrara, dopo una licenza passata nella sua città, nel mese di luglio del 1524 torna in Garfagnana portando con sé la nomina ducale a castellano di Camporgiano. Su richiesta del Duca il primo agosto 1524 l'Ariosto nomina Santo castellano e a metà mese lo insedia,¹³ ma il successivo primo di marzo Jacomello rientra nei ranghi di balestriere sostituendo Bertoldo de la Massa.¹⁴

Nel *Conto de' balestrieri*, nella partita del dare, l'Ariosto specifica che Bertoldo è stato sostituito da «Santo Jacomello adì primo di marzo, sicché [Bertoldo] tirò alli XV lire sei solo, gli altri restano alle vicarie». Per cui

11 Bresciani 1975. L'introduzione è alle pp. 175-190, mentre il testo si trova alle pp. 199-225 (= Stella 1984, pp. 503-540).

12 Sulla mirabile accuratezza dell'organizzazione amministrativa e finanziaria della Camera Ducale estense, basilare Guerzoni 2000.

13 «Ho ha[vuto una lettera d]i vostra ex.tia di xxv di questo, per la quale mi commette ch'io de [...] Santo Jacomello castellano in la rocca di Camporgiano; e così farò, et anderò luni matina a porlo in tenuta». (31 luglio 1524: Stella 1984, p. 417). Dal *Conto de' balestrieri* si apprende che Leonello da Carpi sostituisce Santo Jacomello nella sua qualifica di balestriere il 15 di agosto del 1524 e che entrambi ricevono lire 6 di paga per quel mese (Bresciani 1975, p. 210 = Stella 1984, p. 516). Ne deriva che Santo avrà intrapreso il suo incarico di castellano il 16 agosto, e che di contro Jacomello ricoprì tale carica per sei mesi e mezzo soltanto.

14 Bresciani 1975, p. 186 (= Stella 1984, p. 535).

la somma totale del dare non è di lire 146 come al solito, ma di lire 140. E così viene annotato dall'Ariosto. Nella pagina opposta, quella su cui è registrata la partita dell'avere, è scritto: «Camera duc.le debbe havere adi XV di marzo 1525 lire centoquaranta che le vicarie non pagaro di tutto perché non pagaro Santo Jacomello se non quanto aveva servito, cioè per meza paga».¹⁵ E di nuovo vengono registrate lire 140. Se Bertoldo ricevette metà del salario, e Santo pure, il totale corrisponderebbe a un salario standard, di 12 lire; da cui deriverebbe che l'ammontare complessivo del salario dei balestrieri conterebbe 146 e non 140 lire. Nella partita del dare, inoltre, è annotato: «gli altri [sc. le 6 lire] restano alle vicarie». Se le 6 lire sono rimaste all'interno della contabilità dei balestrieri delle Vicarie, da quale fondo dunque è stato pagato Santo? Tutto questo si può chiarire attraverso il *Libro di conti Fry*.

Nell'ultimo trimestre del 1524 il *Libro* registra che una certa somma è stata pagata a «Santo [ampio spazio in bianco] de Ferraria Castellano arcis Camporgiani pro salario lire 18 soldi —».¹⁶ Con l'inizio dell'anno seguente, Santo Jacomello continua a fare il castellano, come nel trimestre precedente per il quale ha già percepito la somma di 18 lire che ser Costantino registrerà nel suo *Libro* il 19 marzo 1525.¹⁷ Santo è stato retribuito per 6 mesi, dal primo settembre 1524 al 31 marzo 1525: non ha pertanto alcun diritto ad ulteriori emolumenti.

4. Per concludere

Il nostro assunto era di limitarci ai riferimenti ariosteschi delle prime pagine, ma il *Libro di conti Fry* è, più in generale, un documento di notevole interesse. Contiene dati su ambasciate inviate a Ferrara o in altri luoghi; su numerosi contributi manuali (collettivi o individuali) per la manutenzione della fortezza delle Verrucole e informazioni sui materiali edili impiegati; su spese militari incorse da vari comuni per cavalli e personale bellico; su vettovaglie da destinarsi al personale, e molto altro ancora. Ne auspico un'analisi approfondita che possa integrare le notizie che fornisce all'interno della ingente mole documentaria il fondo garfagnino dell'Archivio di Stato di Modena.

¹⁵ Bresciani 1975, rispettivamente pp. 222 e 223 (= Stella 1984, pp. 539-540).

¹⁶ *Libro di conti Fry*, p. 2.

¹⁷ Ivi, p. 12.

Bibliografia

- Angiolini 2000 = Enrico Angiolini, *Le vicarie e gli statuti giurisdizionali della Garfagnana estense*, in Bertuzzi 2000, pp. 169-185.
- Baja Guarienti 2013 = Carlo Baja Guarienti, *Al governo della montagna: banditi e fazioni nel Cinquecento estense*, in *Storie di confine. Appunti e ricerche su un territorio montano (Frignano, secoli VIII-XXI)*, a cura di Matteo Al Kalak, Roma, Viella, 2013, pp. 33-42.
- Baja Guarienti 2018 = Carlo Baja Guarienti, «Non son omo da governare altri omini»: Ludovico Ariosto commissario estense in Garfagnana, «Schifanoia», 54-55 (2018), pp. 83-98.
- Bertuzzi 2000 = *La Garfagnana dall'avvento degli Estensi alla Devoluzione di Ferrara*, Atti del Convegno Castelnuovo Garfagnana, 11-12 settembre 1999, a cura di Giordano Bertuzzi, Modena, Aedes Muratoriana, 2000.
- Bresciani 1975 = Edda Bresciani, *Il 'Libro dei conti dei balestrieri' di Messer Ludovico Ariosto, commissario ducale in Garfagnana, nell'Archivio Statale di Modena*. Atti del Convegno Internazionale Ludovico Ariosto, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 175-225.
- De Stefani 1892 = Carlo De Stefani, *Ordini amministrativi dei comuni di Garfagnana dal XII al XVIII secolo*, «Archivio Storico Italiano», s. V, 9/185 (1892), pp. 31-66.
- Gatto 2009 = Ludovico Ariosto, *Lettere dalla Garfagnana*, a cura di Vittorio Gatto, Reggio Emilia, Diabasis 2009.
- Ghiroldi 2019 = Stefano Ghiroldi, *Lettere dalla frontiera (1522-1525): l'attività ufficiale di Messer Ludovico Ariosto in Garfagnana attraverso l'epistolario*, in *Testimoni dell'ingegno. Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati, Sarnico, Archilet, 2019, pp. 33-96.
- Guerzoni 2000 = Guido Guerzoni, *La Camera Ducale Estense tra Quattro e Cinquecento: la struttura organizzativa e i meccanismi operativi*, in *Storia di Ferrara*, VI, *Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, coordinamento scientifico di Adriano Prosperi, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 160-183.
- Montanari 2000 = Gian Carlo Montanari, *Storie di banditi fra Modena e la Garfagnana nei secoli XV-XVI*, in Bertuzzi 2000, pp. 273-281.
- Moretti-Tortorice 2012 = Erica Moretti, John Tortorice, *Fry Collection of Italian history and culture. A Review*, «History of Education & Children's Literature», 7/1 (2012), pp. 591-595.
- Nesi 2000 = Giuliano Nesi, *I banditi dell'Ariosto e la politica ducale di assimilazione della provincia di Garfagnana al sistema estense*, in Bertuzzi 2000, pp. 253-272.
- Turchi 2008 = Laura Turchi, *Fonti pubbliche per la storia dello stato estense (secoli XV-XVI)*, «Reti Medievali», 9 (2008), pp. 1-29.
- Sforza 1926 = Giovanni Sforza, *Documenti inediti per servire alla vita di Ludovico Ariosto*, Modena, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, 1926.

Spaggiari 1982 = Angelo Spaggiari, *Documenti dell'Archivio di stato di Modena riguardanti territori già estensi della Lunigiana e della Garfagnana*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», s. XI, 4 (1982), pp. 345-357.

Stella 1984 = Ludovico Ariosto, *Lettere*, a cura di Angelo Stella, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, a cura di Cesare Segre, vol. III, Milano, Mondadori, 1984, pp. 109-562 e 629-731.

Statuta 1721 = *Statuta Vicariae Camporgiani*, Mutinae, Typis Bartholomaei Soliani Impress. Ducalis, 1721.

Wickham 1988 = Chris Wickham, *The Mountains and the City: the Tuscan Apennines in the Early Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

INDICI

INDICE DEI MANOSCRITTI

- BOSTON
Public Library
Ms. q. med. 20, 38.
- CHANTILLY
Bibliothèque et Archives du
Château
Ms. 564, 115 e n.
- CHANTILLY
Musée de Condé
Ms. 470, 24, 61.
- CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
(BAV)
Chigiano H. IV. 19, 25.
Chigiano L. VI. 215, 23, 59.
Vat. Lat. 3099, 38 n.
Vat. Lat. 3226, 31.
Vat. Lat. 9952, 38 n.
- DRESDEN
Sächsische Landesbibliothek
Ms. Ob.26, 1460, 63.
- FERRARA
Biblioteca Comunale Ariostea
(BCA)
Antonelli 393, 26.
Antonelli 521, 26 n.
Classe I 408, ex. sec. XV, 21, 63.
Classe II 132, 19.
- Classe II 170, 26 n.
Classe II 171, 14.
Classe II 175, 26.
Classe II 180, 26.
Classe II 186, 26.
Classe II 192, 26.
- HOLKHAM HALL
Library of the Earl of Leicester
Ms. 540, 1372, 60.
- ITHACA (NEW YORK)
Cornell University Library Rare
Book
Ms. Bd. Petrarch PP49 R51, 26 n.
- LONDON
British Library
Add. 10298, 62.
Add. 14818, 26 n.
Add. 22337, 60.
Add. 23929, 24.
Add. 38125, 25.
- LONDON
British Museum
Harley 3406, in. sec. XVI, 21 n.
- MADISON
University of Wisconsin
William F. "Jack" Fry Italian
Collection
Ms. E40 1995, 1524-1530, 326.

- MADRID
Biblioteca Nacional
MSS/10055, sec. XV, 25.
Res/216, 1481ca, 25.
- MILANO
Biblioteca Ambrosiana
D 524 Inf., 22, 62.
D 531 inf., 1466, 59.
- MILANO
Biblioteca Trivulziana
Cod. 694, 1481, 25.
- MODENA
Archivio di Stato Estense
Biblioteca
Frammenti b. 11 n. 5, b. 11 n. 13
e b. 11 n. 14, 24 n.
Camera Ducale, Guardaroba n.
50, Memoriale 1457-1462, 61.
- MODENA
Biblioteca Estense Universitaria
(BEU)
C.G.A.1, 63.
C.G.A.2, 63.
Est. 29 (**a** N 5.12), 61.
Est. 39 (**a** L 9. 30), 24, 61.
Est. 40 (**a** F 3. 15), 24, 62.
Est. 42 (**a** W 3. 13), 24, 61.
Est. 59 (**a** T 3. 11), 24, 62.
It. 20 (**a** P 9.25), 21 n., 63.
It. 101 (**a** P 6. 4), 62.
It. 176 (**a** F 5.17), 23, 62.
It. 196 (**a** G 6.22), 62.
It. 397 (**a** H 3. 2), 63.
It. 474 (**a** R 4.8), 62.
It. 747 (**a** V 8.6), 62.
It. 809 (**a** M 7.15), 21, 63.
- It. 836 (**a** H.6.1), ex. sec. XV, 21,
63.
It. 1797 (**a** O.10.15), sec. XV-XVI,
21, 63.
- Lat. 17 (**a** F 2. 59), 22, 60.
Lat. 40 (**a** F 9. 10), 22, 60.
Lat. 196, (**a** P 8. 7), 59.
Lat. 306 (**a** W.4.13), 22, 60.
Lat. 463 (**a** X 1. 3), 1466, 60.
Lat. 679/3 (**a** T 9. 16), p. 61.
Lat. 872 (**a** P 6. 26), 62.
- MUNICH
Bayerische Staatsbibliothek
Lat. 11301, 1459, 59.
- OXFORD
Bodleian Library
Canon. It. 86, 63.
Holkham misc. 49, 28.
- PARIS
Bibliothèque National de France
(BNF)
Fr. 16998, 24, 61.
Lat. 4801, 60.
Lat. 4805, 60.
Rés Yd. 17, 31.
- SEVILLA
Biblioteca Capítular y Colombina
Ms. 7.2.31, 21 n.
- SIENA
Università di Siena, Biblioteca
umanistica,
Archivio Franco Fortini
Lett. di Fortini a Blasucci (17 set-
tembre 1974), 146 n.

TORINO
Biblioteca Nazionale Universitaria
N.VI.9 (già K.I.22), sec. XV, 21.

VENEZIA
Biblioteca Marciana
Lat. X 87 (3133), 60.

VIENNA
Österreichischen
Nationalbibliothek
Cat. n. 32, 59.

WINDSOR
Eton College Library
Ms. 87, 31.

INDICE DEGLI STAMPATI

FERRARA
Biblioteca Comunale Ariostea (BCA)
M.1.11.6, 28.
S.7.4.2, 38.
S.12.3.15, 50.
S.19.10, 47.

MODENA
Biblioteca Estense Universitaria
(BEU)
α.&c.1.7, 40, 59.
α.u.5.25, 54.

NEW HAVEN
Yale University
Beinecke Rare Book and Manuscript Library
2011 1557, 55 n.

INDICE DEI NOMI

A
Acciaioli, Donato, 30.
- *Vita Karoli Magni*, 30.
Achillini, Giovanni Filoteo, 52, 221.
- *Collettanee grece, latine e vulgari...*, 52.
Acidini Luchinat, Cristina, 275, 291.
Acocella, Marianonietta, 23 nn., 63, 243.

Adam de la Halle, 109 e n., 119.
Adenet le Roi, 108 e n., 109, 119.
Afribo, Andrea, 315 n., 321.
Agosti, Giovanni, 70.
Agostino di Ippona, 27.
- *Confessiones*, 27.
- *De civitate Dei*, 27.
- *De doctrina christiana*, 27.
Aimont, 24.
Ainsworth, Peter F., 122.

- Albanese, Gabriella, 200 n., 201 nn., 213, 215.
- Albanzani, Donato degli, 63.
- *El libro de le donne famose*, 63.
- Alberni, Anna, 70, 109 n., 115 n., 119.
- Alberti, Leon Battista, 27, 29 n., 33, 64, 223 n., 227 n., 312 e n., 319.
- *De fato et fortuna*, 29.
- *De pictura*, 27.
- *Intercenales*, 29, 33, 312.
- *Mirtia*, 227 n.
- *Somnium*, 29, 312.
- Albertino da Vercelli (tipografo), 43-45.
- Alberto d'Este, 60.
- Alberto III Pio da Carpi, 7, 9, 13 e n., 15 e nn., 28 e n.
- Albizzeschi, Bernardino degli (Bernardino da Siena), 202.
- Albonico, Simone, 9 n., 63, 70-71.
- Alessandro Magno, 112, 178.
- Alexandre de Paris, 105 e n., 119.
- Alfieri, Vittorio, 131-132.
- *Polinice*, 132.
- Alfonso d'Aragona, 203.
- Alfonso I d'Este, 10, 19 n., 331 e n.
- Alfonso II d'Este, 19 n., 24 n.
- Alhaique Pettinelli, Rosanna, 33 n., 64, 173 n., 193, 274, 290.
- Alighieri, Dante, VIII, X, 7-8, 16, 22-23 n., 25, 33-34, 47, 62, 79, 87 n., 116, 118 e n., 127-128, 129 e n., 130-137, 141-150, 152, 159-160, 174 n., 190, 231, 235, 247-249, 255-256 e n., 257-258, 262, 288, 305, 311, 313 n.
- *Commedia*, X, 27 n., 31, 47, 62 e n., 129 e n., 130-131, 134, 136, 141-149, 152-153, 159-160, 205, 228 n., 255-256 e n., 258, 311, 313 n.
- *Inferno*, 87, 129, 132, 144 n., 148-149 e n., 150, 224 n., 256, 301, 311.
- *Purgatorio*, 118, 130, 132, 136, 144 n., 149 n., 150, 160, 257-258, 305.
- *Paradiso*, 130, 136, 144 n., 149 n., 150, 160.
- *Le terze rime di Dante*, 16, 47.
- *Rime*, 47.
- *Vita nova*, 232 n.
- Alighieri, Pietro, 136.
- Al Kalak, Matteo, 344.
- Allasia, Clara, 215.
- Allen, Don Cameron, 276, 279, 290.
- Alopa, Lorenzo de (tipografo), 52.
- Altobello*, 17.
- Altobello e re Troiano*, 53.
- Altobello historiato*, 53.
- Alton, Johann, 120.
- Alvino, Giuseppe, 69.
- Alvisi, Giovanni (tipografo), 39-40, 53.
- Amadis de Gaula*, 25.
- Ambrogini, Angelo (detto il Poliziano) XII, 10, 21 e n., 33, 52, 64, 66, 69, 116, 128, 196, 212, 232 e n., 235 n., 243, 251 e n., 258 n., 314-315, 318 n.
- *Ballate*, 10.
- *Che fai tu Ecco*, 21.
- *Cose volgari*, 21, 51-52, 66.
- *Fabula di Orfeo*, 10, 21, 227 n.

- *Non potrà mai dire Amore*, 21.
- *Rispetti continuati*, 10.
- *Rispetti spicciolati*, 10.
- *Stanze per la giostra*, 10, 21, 64, 232 e n., 235 n., 243, 315.
- Ambrosini, Luigi, 307 n., 321.
- Ambrosini, Riccardo, 149 n.
- Anceschi, Giuseppe, 245.
- Ancroia*, 17, 19 n., 54.
- Andrea da Barberino, 54, 62.
- *Aspromonte*, 62.
- *Guerino il meschino*, 17, 54, 62.
- *Reali di Francia*, 17, 19 n., 23, 54.
- Andreoli, Ilaria, 273, 290.
- Angiolini, Enrico, 329 n., 334.
- Anima Mia, Guglielmo (tipografo), 44.
- Anseïs de Carthage*, 107 e n., 119.
- Anselmi, Gian Mario, 174 n., 193.
- Antoine de La Sale, 100 e n., 120.
- Antonelli, Armando, 18 n., 19 nn., 24 nn., 25 n., 64.
- Apuleio di Madaura, 29-30, 34, 59-60.
- *Asinus aureus / Asino d'oro*, 29-30, 34, 59-60.
- Aquilano, Serafino, 20, 52-54, 63, 73, 130, 132.
- *Capitolo dell'aurora*, 53.
- *Rime*, 130, 132.
- *Sonetti*, 52.
- *Strambotti*, 52.
- Arato di Soli, 38, 44.
- *Fenomena*, 44.
- Arbizzoni, Guido, 8 n., 64-65, 70.
- Aretino, Pietro, 172.
- *Orlandino*, 172.
- Arienti, Sabadino degli, XI, 199, 201 e n., 202-203, 207, 211, 213.
- *Porretane novelle*, XI, 199, 201 e n., 203, 207, 210-212 n., 213.
- Ariosto, Alfonso, 32 e n.
- Ariosto, Ludovico, VII-XII, 2, 7-9 e nn., 10-12, 13-15 e nn., 16, 17-23 e nn., 25 e n., 27, 28-29 e nn., 30, 31-34 e nn., 38 n., 58, 63-64, 77, 78-79 e nn., 80-81, 82 n., 84 e n., 85-90, 92, 95, 96 n., 97, 114, 116-117, 118 e n., 119, 127-128, 129 e n., 130-132, 134-139, 141-148, 150, 152, 163, 164 n., 165 e n., 172-173, 175, 177-178 e nn., 179-184, 188, 189 e n., 190-192, 199-200, 201 e n., 202, 205-213, 217, 218-220 e nn., 221, 223, 226-228, 229 n., 230-231, 235-236, 237 e n., 238-239, 240 e n., 242-247, 248-249 e nn., 250-251, 253-254, 255-256 e nn., 257, 258 e n., 259-264, 266-267, 271, 273 e n., 275, 280, 283 n., 284, 289-290, 295-301, 303 e n., 304, 305 n., 306-307 e nn., 311 n., 312 e n., 313, 315, 317 e n., 318-321, 325-329, 330-331 e nn., 332-333.
- *Anima eletta, che nel mondo folle*, 236 n.
- *Cinque canti*, 23 e n., 30, 68, 144, 242, 272 e n., 291, 309, 312 n., 319-320.
- *Conto de' balestreri*, 326, 331-332 e n.
- *Erbolato*, 31.

- *Obizzeide*, 23 n., 69, 116-117.
 - *Orlando furioso*, VII-XIII, 1-5, 9-10, 12, 13 e n., 16-17 e nn., 18 n., 20-23, 30 n., 33, 64-65, 77, 78-79 e nn., 80, 81 e n., 82, 83 n., 85-86, 88-89, 90-91 e nn., 92, 96 e n., 97, 99, 114, 116-117, 127-128, 129 e n., 131-132, 134, 141-148, 150, 153-160, 163-164, 165 e n., 171-172, 173-174 e nn., 175, 177, 181 n., 182, 183 e n., 185, 187, 189 n., 190, 199-207, 217-221, 223-224, 230, 231 n., 235, 238, 240 e n., 241-243, 248-249 e nn., 250-251, 253 e n., 254, 255 e n., 257-258, 260 e n., 263 e n., 264-266, 271-272, 273 e n., 274-275, 279-281, 283 e n., 284, 286-290, 295, 296 e n., 297, 298 e n., 300 n., 301, 303-304, 305 n., 306 e n., 307 n., 308, 309 e n., 310-312, 313 e n., 314, 315-316 e nn., 317, 318 e n., 319-323.
 - *Rime*, 236.
 - *Satire*, 11, 18, 22, 33 n., 46 n., 65, 73, 144, 193, 201, 213, 221, 230, 231 n., 242-244, 291, 320-322.
 - *Spirto gentil, che sei nel terzo giro*, 236 n.
 - Ariosto, Ludovico (arciprete), 9.
 - Ariosto, Virginio, 9-10, 16, 31, 33.
 - Aristotele di Stagira, 26, 272, 275, 278.
 - *Poetica*, 272, 275.
 - Arrivabene, Cesare (tipografo), 32, 51.
 - Ascoli, Albert, 255, 267.
 - Aspramonte*, 17, 27, 54.
 - Aspremont*, 24, 61.
 - Aurispa, Giovanni, 27.
 - Avalle, d'Arco Silvio, 122.
 - Avesani, Gioacchino, 297 n., 299 e n., 319.
 - Avogaro, Pietro Bono, 26 n.
 - Azzini, Eleonora, 164 n., 193.
 - Azzoguidi, Baldassarre (tipografo), 39.
- B**
- Bacchelli, Franco, 23 n., 29 n., 64.
 - Bachtin, Michail, 145 n., 164 e n.
 - Bacone, Francesco (Francis Bacon), 143.
 - Badan, Caterina, 273-274, 290.
 - Bade, Josse (tipografo), 22 n.
 - Badel, Pierre-Yves, 119.
 - Badouin de Sebourc*, 107 e n., 120.
 - Baja Guarienti, Carlo, 331 n., 334.
 - Baldan, Paolo, 2, 5.
 - Baldassari, Gabriele, 217 n., 220, 242-243.
 - Baldassarri, Guido, 5, 8 e n., 64-65, 94, 242, 268, 302, 312 n., 321.
 - Balsamo, Luigi, 12 n., 15 n., 64, 66, 68.
 - Barbaro, Francesco, 22, 60, 68.
 - *De re uxoria*, 22 e n., 60.
 - Barbirato, Giorgio, 250 n., 267.
 - Bardelli, Nicolò, 27.
 - Barlusconi, Giovanna, 189 n., 193.
 - Barotti, Giovan Andrea, 298 n., 300, 306, 316 n., 319.
 - Bartlett, Frederic, 142.
 - Bartoli, Lorenzo, 133 e n., 137.
 - Bartuschat, Johannes, 70.

- Basile, Bruno, 8 e n., 64, 201 n., 213.
- Bassi, Pier Andrea de', 22, 50, 62.
- *Commento al Teseida*, 22.
- Battaglia Ricci, Lucia, 200 n., 214-215.
- Battibovi, Nicolò (tipografo), 36.
- Battistini, Lorenzo, 293.
- Baudelle-Michels, Sarah, 108 e n., 120.
- Bausi, Francesco, 21 n., 64, 243.
- Bazalieri, Caligola (tipografo), 49-50, 52, 55.
- Beccari, Nicola (notaio), 26.
- Beecher, Donald, 269 n.
- Beer, Marina, 20 n., 64, 288 n., 290.
- Belfortis, Andreas (Beaufort/Belfort, André), 36, 42, 47.
- *Belle Hélène de Constantinople en prose*, 108 e n., 121.
- Bellencino, Agostino, 336-338.
- Bellini, Vincenzo (numismatico), 11 n., 64.
- Belo, Francesco, 187.
- *Laberinto d'amore*, 187.
- Beltramini, Guido, 65, 75.
- Bembo, Bernardo, 31.
- Bembo, Pietro, 8, 10, 16, 21, 22 n., 28, 30, 31 e n., 32 e n., 33, 48, 67, 136, 143, 190, 221, 236-238, 242, 251 e n., 315-316.
- *Alma cortese, che dal mondo errante*, 236-237.
- *Asolani*, 10, 21, 30-31, 48, 236 n.
- *Prose della volgar lingua*, 32, 48, 315-316.
- Rime, 10, 22, 48.
- Benalio, Bernardino (tipografo), 40, 45, 48.
- Benedei, Timoteo, 63 n.
- Benedetti, Girolamo (tipografo), 37, 44.
- Benedetti, Platone de', 43, 52.
- Benvenuto da Imola, vd. Rambaldi, Benvenuto
- Berisso, Marco, 69.
- Bernardi, Marco, 65.
- Bernardino da Siena, vd. Albizzeschi, Bernardino
- Bernardo di Chiaravalle, 27.
- Beroaldo, Filippo (il Vecchio), 14, 30 e n., 34, 39, 41.
- Berra, Claudia, 33 n., 46 n., 65, 243-244.
- Bertelli, Sandro, 62 n., 65.
- Bertholacio (Bertolagi) / Rinaldo da Montalbano, 61.
- Bertoco, Dionisio (tipografo), 38, 44, 53-54.
- Bertolini, Lucia, 29 n., 65.
- Bertoni, Giulio, 8 n., 65, 202 e n., 203, 214, 262 n., 267.
- Bertozzi, Marco, 65, 70, 75.
- Bertrand du Guesclin, 115.
- Bertran de Born, 104 e n., 106, 110, 120.
- Bertuzzi, Giordano, 334.
- Besicken, Johann (tipografo), 52-53.
- Bessi, Rossella, 200 n., 202 n., 214-215.
- Beufues de Antone, 18 n.
- Bevilaqua, Simone (tipografo), 18, 35-37, 40, 43, 45, 53, 55.
- Bianca, Concetta, 8 n., 64-65, 70.
- Bighignol, 20 e n., 54.

- *Li horrendi e magnanimi fatti del... duca Alfonso*, 20, 54.
- Bigi, Emilio, VIII, XI-XII, 13 n., 65, 91 n., 92, 116, 168 e n., 169, 172-173 e nn., 178-179 nn., 183 e n., 184, 193, 218-219 n., 221, 232 n., 235 n., 242-243, 249, 261, 263-264, 295, 297, 300, 308-309, 313-318 e nn., 319, 321, 323.
- Bindoni, Alessandro (tipografo), 30, 51-52.
- Bindoni, Benedetto (tipografo), 50.
- Bindoni, Francesco di Alessandro (tipografo), 37, 78 n., 273, 289.
- Binni, Walter, 297 n., 302-303 nn., 306 n., 321.
- Biondo, Flavio, 26-27.
- *Italia illustrata*, 26.
- *Roma instaurata*, 26-27.
- *Roma triumphans*, 26.
- Blasucci, Luigi, VIII, XIII, 92 e n., 96 e n., 97 n., 118 e n., 120, 133 e n., 137, 143 e n., 144 n., 146 e n., 160, 164, 193, 218, 258, 267, 313 n., 321.
- Boccaccio, Giovanni, XII, 22, 25-26, 30, 33, 45, 48-50, 60, 62, 116, 128, 131, 133, 190, 199, 202-203 e n., 205, 207-208, 210 n., 213, 215, 247-250, 258-259, 260 e n., 261-262 e n., 263-266, 274, 305.
- *Ameto*, 48.
- *Corbaccio*, 27, 48, 62, 209, 214.
- *Decameron*, 27-28 e n., 30-31, 48, 62, 204-205, 207, 210, 250, 260-261, 274.
- *De montibus, silvis...*, 26, 45.
- *De mulieribus claris*, 60.
- *Elegia di madonna Fiammetta*, 27, 48, 62, 224, 250, 265.
- *Esposizioni sopra la Commedia*, 131.
- *Filocolo*, 22, 49, 62, 87, 133, 250, 259, 260 e n., 261, 262 e n., 263-266.
- *Filostrato*, 49, 62, 224, 250.
- *Genealogie deorum gentilium*, 30, 45, 60.
- *Ninfale fiesolano*, 49, 62.
- *Rime*, 190.
- *Teseida*, 22, 50, 62, 250.
- Bocchi, Achille, 278.
- *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, 278.
- Boezio, Severino, 31.
- Bohort / Re Borso*, 61.
- Boiardo, Matteo Maria, VIII, 1-4, 17, 20, 33-34, 46, 50, 55-56, 58-59, 79, 116, 118 e n., 120, 132, 167, 172-173 n., 179 n., 189-190, 203, 221 e n., 223, 225 e n., 233-235, 242-243, 252-254, 255 e n., 300, 305 n., 313-314.
- *Amorum libri tres*, 132-133, 220, 227 n., 233-234, 242.
- *Bucolicum carmen*, 46.
- *Cantus Aristei*, 227 n.
- *Chorus Driadum*, 227 n.
- *Inamoramento de Orlando / Orlando innamorato*, X, 1, 4, 17-18 e n., 19 n., 22, 55, 116, 118 n., 120, 165, 171-172, 173 e n., 179, 184, 187, 190-191, 207, 220, 222, 225 n., 234-235 n., 242, 252-253 e n., 254-255, 301, 311, 313.

- *Orphei tragoedia*, 227 n., 243.
 - *Rodundelus*, 227 n.
 - *Sonetti e canzone*, 17, 50.
 - *Timone*, 17, 50.
 Bologna, Corrado, 8 n., 10 e n., 22 n., 31 n., 65.
 Bolza, Giovanni Battista, 166, 297 n., 298-299 e n., 300 n., 306, 319, 321.
 Bolzoni, Lina, 33 n., 65, 138, 273 e n., 290-291, 322.
 Bonaccorsi, Francesco (tipografo), 53.
 Bonaccorsi, Jacopo di Carlo e Pietro Onofrio (tipografo), 54.
 Bonacossi, Antonio, 26 n.
 Bonazzi, Nicola, 174 n., 193.
 Bonelli, Manfredo (tipografo), 18, 45, 48, 50, 52-53, 57.
 Bonfiglioli, Renzo, 55 n.
 Bongo, Pietro, 277 n.
 - *Numerorum mysteria*, 277 n.
 Bonincontri, Lorenzo, 38.
 Bonini, Bonino (tipografo), 45, 57.
 Bono Giamboni, 190.
 Bonomone, Giuseppe, 273.
 - *Allegoria universale a tutta l'opera*, 273.
 Bordin, Michele, 73.
 Borges, Jorge Luis, 143.
 Borgia, Lucrezia, 21 n.
 Borsellino, Nino, 165, 181 n., 193.
 Borso d'Este, 19 e n., 24 n., 28 e n., 31, 60, 63, 262.
 Bouchet, Florence, 113 n., 120.
 Boutière, Jean, 109 n., 120.
 Bracciolini, Poggio, 22, 47, 201.
 - *Facetiae*, 47, 201.
Bradimonte, 17, 55.
 Bragantini-Maillard, Nathalie, 122.
 Branca, Vittore, 214, 318 n.
 Brancati, Francesco, 133 e n., 137-138, 146 e n., 161.
 Branchina, Ottavia, 204-205 nn., 214.
 Brasavola, Antonio Musa, 38 n.
 Brasseur, Annette, 122.
 Bresciani, Edda, 331-333 nn., 334.
 Brioschi, Franco, 197.
 Britannico, Jacopo (tipografo), 36, 42, 53.
 Brown-Grant, Rosalind, 102 n., 120.
 Brucurelli, Cassio (Cassio da Narni), 56, 204.
 - *La morte del Danese*, 19 n., 20, 56, 204.
 Bruni, Francesco, 197.
 Bruni, Leonardo, 26.
 Bruni, Roberto L., 50 n., 65.
 Bruno, Giordano, 131.
 - *Spaccio della bestia trionfante*, 131.
 Brusantino, Vincenzo, 274, 290, 291.
 Bruscagli, Riccardo, 79 n., 90 n., 93, 146 n., 161, 179 n., 193, 195, 228 n., 243.
 Bruschi, Bartolomeo de' (tipografo), 45.
 Bruschi, Lorenzo de' (tipografo), 45.
 Bucchi, Gabriele, 5, 65, 69, 94, 123, 174 n., 193, 219 n., 231 n., 236 n., 242-243, 268.
Buovo de Antona, 17, 19 n., 24, 55, 61.
 Buridant, Claude, 97 n., 120.
 Bussu, Marianna, 25 n., 65.

- Butcher, John, 47 n., 65, 309 n., 321.
- Butrici, Massimo (tipografo), 48, 55.
- C**
- Cabani, Maria Cristina, VIII, XI, XIII, 32 n., 65, 79-80 nn., 86 n., 88 n., 93, 96-97 nn., 120, 133 e n., 136, 138, 141-143, 146-147 e nn., 161, 163-164 e n., 173 n., 177 n., 193, 200 n., 214, 218 e nn., 220 e n., 228-229 e n., 236 e n., 238-240 e nn., 243, 255 n., 267, 315, 321.
- Cabanilles, Jeronimo de, 25.
- Calcagnini, Celio, 8 e n., 9, 14 n., 28-29, 31, 38 n., 68, 75.
- Calcagnini, Teofilo, 28.
- Calderari, Gionas, 23 n., 65.
- Calderini, Domizio, 45.
- Caleffini, Ugo, 13 n.
- *Diario*, 13 n.
- Calmeta, Vincenzo, 52.
- *Compendio de cose nove...*, 52.
- Calvino, Italo, 165, 180 n., 181 n., 193, 239.
- Calvo, F. Minicio (tipografo), 50.
- Camerarius, Joachim, 279.
- *Symbola et emblemata*, 279.
- Camerini, Eugenio, 296, 298-299 e nn., 300-301 e nn., 319.
- Cammelli, Antonio (detto il Pistoia), 63 n.
- Campeggiani, Ida, 33 n., 65, 93, 272 n., 291.
- Canali, Gabriele, 25.
- Caneparo, Federica, XI-XII, 281, 282, 285, 301, 304.
- Canova, Andrea, 24-25 nn., 65-66, 71, 120, 194, 196.
- Canzoniere Costabili*, 226 n., 227 n., 242.
- Capcasa, Giovanni di Codecà (tipografo), 51.
- Capcasa, Matteo di Codecà (tipografo), 18, 40, 42, 47, 57.
- Capello, Marziano, 59.
- Capra, Galeazzo Flavio, 32, 33 n., 50, 67.
- *Delle eccellenza e dignità delle donne*, 32, 50.
- Caputo, Vincenzo, 268, 293.
- Caracciolo, Daniela, 273 n., 291, 322.
- Carbone, Ludovico, 26, 41, 60.
- Carducci, Giosuè, 132, 298 e n.
- Caretti, Lanfranco, XII-XIII, 219 n., 242, 295-296, 300, 301 n., 309 e n., 311 e n., 312 n., 317 n., 318-319.
- Carlo I d'Angiò, 109.
- Carlo VI di Francia, 115.
- Carlo VII di Francia, 103.
- Carlo VIII di Francia, 106.
- Carminati, Clizia, 334.
- Carnerio, Agostino (tipografo), 39, 50.
- Caro, Annibale, 132.
- *Eneide*, 132.
- Carocci, Anna, 165 n., 169-170, 195.
- Caroti, Stefano, 68.
- Carotozzolo, Vincenzo, 244.
- Carrai, Stefano, 200 n., 237 n., 243.
- Carruthers, Mary J., 33 n., 66.
- Carta catalana (mappa), 23, 63.

- Carta del Cantino (mappa), 23, 63.
 Caruso, Carlo, 16 n., 66, 236 n., 244.
 Casadei, Alberto, 79, 93, 138, 170, 173 n., 194, 220 n., 244.
 Casari, Federico, 298 n., 321.
 Casella, Giacinto, 176, 296, 299-301 e nn., 319.
 Cassarino, Mirella, 214.
 Cassiani, Chiara, 74, 93, 173 n., 194-195.
 Cassio da Narni, vd. Brucurelli, Cassio
 Castelliono, Giovanni de (tipografo), 54.
 Castellozzi, Massimo, 78, 93, 300 n., 321.
 Castiglione, Baldassarre, 10, 32 e n., 50, 65, 72, 241, 251.
 - *Cortegiano*, 10, 50.
 Castrignanò, Vito Luigi, 70.
 Catalano, Michele, 8, 9 n., 10, 13 n., 27, 66, 309 e n., 321.
 Cataudella, Michele, 203 n., 214.
 Cattani, Cesare, 326-330 n., 331 n.
 Catullo, Gaio Valerio, 16, 29, 31, 35, 222-223.
 Cavalieri, Bartolomeo de' (ambasciatore), 18 n.
 Cavallaro, Cristina, 71.
 Cavallini, Marzia, 187 n., 194.
 Cazau-Kowalski, Christelle, 119.
 Cazzola, Franco, 11 n., 66.
 Ceccarelli, Patrizia, 17 n., 66.
 Cecco d'Ascoli, 132.
 - *L'Acerba*, 132.
 Celerio, Bernardino de Luere (tipografo), 45.
 Cerques, Abraham, 310.
 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, 96-98 e nn., 100 e n., 110-111 n., 114 n., 120, 122.
 Cerrai, Marzia, 273, 291.
 Cerulli, Enrico, 310 e nn., 321.
 Cesare di Parma, (tipografo), 45.
 Cesarotti, Melchiorre, 132.
 Ceserani, Remo, XI-XIII, 178 n., 194, 219 n., 232, 242, 295, 297, 300, 309-311 e nn., 312 n., 317 n., 318-319, 321-322.
Chanson de la croisade albigeoise, 105 e n., 120.
 Cherchi, Paolo, XI-XII, 277 n., 291.
 Chiappini, Alessandra, 26 n., 66.
 Chiarini, Gioachino, 200 e n., 214.
 Chiarini, Marco, 275 n., 291.
 Chines, Loredana, 67.
 Christ, Larry S., 120.
 Ciavolella, Massimo, 269.
 Cicerone, Marco Tullio, 12, 27-28, 31, 41, 254.
 - *Catilinariae*, 31.
 - *De amicitia*, 27.
 - *De inventione*, 27.
 - *Epistulae familiares*, 27.
 - *Opera omnia*, 28.
 Cieco da Ferrara, Francesco, 54, 116, 118, 163-164, 165 e n., 170, 172, 174-179, 181, 184, 187 n., 189, 232 n., 314 n., 318 n.
Mambriano, X, 7-8, 20, 30-31, 54, 116, 163-164, 165-168 e nn., 171-175, 176 e n., 181, 183 n., 184, 186-187 e n., 189-191, 192, 314 n., 318 n.
 Cimegotto, Cesare, 167, 194.

- Claudio, Claudio, 27, 29-30, 35, 254-255.
 - *De raptu Proserpine*, 27, 35, 255.
 - *Gigantomachia*, 30.
 - *Opera*, 29, 35.
Cleriadus et Meliadice, 102.
 Cofano, Domenico, 292.
 Cojan-Negulescu, Maria, 111, 121.
 Coletti, Vittorio, 162.
 Collenuccio, Pandolfo, 14 n., 29, 63 n., 130.
 - *Specchio d'Esopo*, 130.
 Colocci, Angelo, 8 e n.
 Colonna, Francesco, 10, 45.
 - *Hypnerotomachia Poliphili*, 10, 45.
 Colonne, Guido delle, 26.
 - *Historia destructionis Troiae*, 26.
 Coluccia, Rosario, 129 n., 138, 162.
 Colussi, Davide, 164 n., 194.
 Comboni, Andrea, 21 n., 66, 71, 221 n., 224 n., 244.
 Confalonieri, Corrado, 79 nn., 93, 249 n., 260 n., 267.
 Constans, Léopold, 124.
 Conte, Floriana, 178 n., 194.
 Conte, Gian Biagio, 219 e n., 236, 244.
 Conti, Giusto de', 223, 227 n.
 - *Udite, monti alpestri*, 227 n.
 Conti, Pierfrancesco de', 58, 203.
 - *Continuazione Inamoramento de Orlando*, 58.
 - *Sexto libro dell'Innamoramento d'Orlando*, 203.
 Continini, Gianfranco, 306 n., 322.
 Conversini, Giovanni, 201.
 Coppello, Veronica, 14 n., 66, 174 n., 194.
 Corallo, Stefano (tipografo), 42.
 Cordo, Bartolomeo, 20, 56.
 - *La obsidione di Padua*, 20, 56.
 Cornazzano, Antonio, 23 e n., 30, 33, 50, 62.
 - *De excellentium virorum principibus ab origine mundi per aetates*, 23, 62.
 - *De la integrità de la militare arte*, 23, 62.
 - *Dell'arte militare*, 23, 50.
 - *De re militari*, 30, 51.
 Cortesi, Paolo, 33, 46.
 - *De cardinalatu*, 33, 46.
 Cosmico, Niccolò Lelio, 63.
 Costantino di Castelnuovo di Garfagnana, 326, 329, 333.
 Cremonini, Patrizia, 8 n., 66.
 Cresci, Francesca, 109 n., 121.
 Crinito, Pietro, 46.
 - *Commentarii de honesta disciplina*, 46.
 Crivello, Gasparo (tipografo), 50.
 Croce, Benedetto, 295, 303 e n., 306 e nn., 308, 318, 322.
 Crotti, Bartolomeo, 46.
 - *Epigrammata et elegiae*, 46.
 Curti, Elisa, 201 n., 214, 226 n., 234 n., 244.
- ## D
- D'Achille, Paolo, 162.
 D'Alfonso, Rossella, 133 e n., 138.
 D'Annunzio, Gabriele, 131-132.
 D'Ascia, Luca, 29 n., 64.
 Dal Bianco, Stefano, 92-93.
 Dalfin d'Alvergne, 109.

- Dalla Palma, Giuseppe, 171 n., 180 n., 194, 204 n., 214.
- Dalorto, Angelino, 310 n.
- Damiani, Martina, 133 e n., 138.
- Damiano de Mediolano (tipografo), 43.
- Danza, Paolo (libraio), 20, 57.
- Danzi, Massimo, 8 n.
- Da Ponte, Lorenzo, 132.
- Davies, Martin, 69.
- Debenedetti, Santorre, 64, 192, 241-242, 306 n., 309 e n., 315 n., 319, 322.
- De Blasi, Francesca, 70.
- De Blasi, Margherita, 293.
- De Blasi, Nicola, 162.
- Degli Agostini, Nicolò, 18, 20, 56, 118, 165, 172-173 e n.
- *El fin de tutti i libri de lo innamoramento de Orlando (Ultimo e fine...)*, 56.
 - *Libro quarto de lo Inamoramento de Orlando*, 56, 173 n.
 - *Libro quinto de lo Inamoramento de Orlando*, 56.
 - *Li successi bellici seguiti nella Italia*, 20, 56.
- degl'Innocenti, Luca, 20 n., 27 n., 66, 164 n., 194.
- De la Massa, Bertoldo (balestriere), 332-333.
- Del Balzo Antonia, 25 e n.
- Delbouille, Maurice, 122.
- Delcorno, Carlo, 202 e n., 214, 231 n., 244.
- Delcorno Branca, Daniela, IX-X, 1, 5, 18 n., 21 nn., 24 nn., 26 n., 61 n., 66, 96-97 n., 116-117, 118 n., 121, 164 n., 194, 207 n., 214, 255, 268.
- Del Gesso, Lanfranco (capitano), 329.
- Della Casa, Alessandro, 70.
- Della Casa, Giovanni, 131.
- *Rime*, 131.
- Della Corte, Federico, X.
- Della Piazza, Domenico (tipografo), 51.
- De Luere, Simon (tipografo), 43.
- Depoli, Giulia, XI.
- Del Vento, Christian, 75.
- Del Vescovo Lorenzo (capitano), 329.
- Demonet, Marie-Luce, 279, 291.
- De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum*, 15.
- De Nichilo, Mauro, 74.
- De Polo, Vincenzo (tipografo), 34.
- De Roberto, Elisa, 147.
- De Rugeris, Ugo (tipografo), 38, 44, 46, 57.
- De Stefani, Carlo, 329 n., 334.
- D'Eugenio, Daniela, 274 n., 291.
- Diamanti, Donatella, 93, 138, 215.
- Diaz, Maria, 298 n., 315-316 nn., 322.
- Di Dino, Francesco (tipografo), 55, 57.
- Di Domenico, Luca (tipografo), 49, 57-58.
- Di Francia, Letterio, 192, 194.
- Di Girolamo, Costanzo, 139, 162, 167, 197.
- Dilemmi, Giorgio, 22 n., 67.
- Dilthey, Wilhelm, 143.
- Diolaiti, Luca, XI.
- Dionisotti, Carlo, 31 n., 61.

Di Pietro, Filippo (tipografo), 41, 49.

Di Pietro, Gabriele (tipografo), 42.

Di Ricco, Alessandra, 224 n., 244.

Distaso, Grazia, 74.

Distruzione tavola rotonda, vd.
Mort Artu

Doglio, Maria Luisa, 33 n., 67.

Dolce, Lodovico, XII, 78 n., 128, 165, 248-251, 271, 273-274, 283 e n., 286, 289-290.

- *Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto*, 273, 289.

- *Breve esposizione*, 249.

Dondi, Cristina, 74.

Donnarumma, Raffaele, 207 n., 214.

Donnini, Andrea, 22 n., 63 n., 67, 236 n., 242.

Dorigatti, Marco, 17 n., 18 e n., 32 n., 67, 116, 173 n., 178-179 nn., 194-195, 241.

Doroszlai, Alexandre, 23 n., 67.

Dossi, Dosso (pittore), 178 n.

Dottori, Carlo de', 131.

- *Aristodemo*, 131.

Drusian del lion, 17.

Durling, Robert, 91-93.

Ebbinghaus, Hermann, 142.

Eleonora d'Aragona, 25 n.

Elio Donato, 27.

Enrico di Colonia (tipografo), 38.

Enrico Plantageneto detto il Giovane, 99.

Equicola, Mario, 28, 32 e n., 51, 288.

- *De mulieribus*, 32, 51.

- *De natura de amore*, 32, 51, 288.

E

Erasmus da Rotterdam, 16, 46.

- *Adagiorum chiliades / Adagia*, 16 e n., 17 n., 28 e n., 46, 274.

- *Erasmi Proverbia*, 28 e n.

Ercole I d'Este, 10 n., 13 n., 14 e n., 18-19 e nn., 23-24 e n., 26, 30 n., 58 e n., 62, 65, 74, 202-203, 213, 216, 262 e n., 267, 269.

Ermini, Filippo, 296, 298 n., 306 n., 319, 322.

Estoire de st. Graal / Queste del Saint Graal / San Gradale, 4, 26, 62, 101.

Eugenico, Nicolò, 273.

Eustache Deschamps, 114-115 e n., 117, 121.

Everson, Jane E., 91, 93, 164 n., 165 n., 175 n., 194.

Evrard de Conty, 113.

F

Fadini, Matteo, 17 n., 54 n., 67.

Faelli, Benedetto (tipografo), 34, 39-41, 43-44, 46.

Falconetto, 17, 25.

Falini, Irene, 69.

Fantappiè, Irene, 63.

Fantini, Enrico, 20 n., 67.

Faoro, Andrea, 8 n., 67.

Farfengo, Battista (tipografo), 38, 55.

Fasseur, Valérie, 120.

Fatini, Giuseppe, 223 n., 236 n., 296, 306 n., 309 e n., 319-320.

Fausto da Longiano, Sebastiano, 78, 128.

Favaretto, Matteo, 30 n., 67.

- Fedi, Roberto, 269.
 Fenzi, Enrico, 21 n., 67.
 Ferrando, Tommaso (tipografo), 37.
 Ferrari, Barbara, 108 n., 120-121.
 Ferrari, Mirella, 72.
 Ferrazzi, Giuseppe Jacopo, 273 n., 291.
 Ferretti, Francesco, 88 n., 93, 219 e n., 224 n., 226 n., 240 n., 244, 263 n., 268.
 Ferretti Cuomo, Luisa, 149, 161.
 Ferroni, Giulio, 205 n., 214.
 Ficino, Marsilio 15 e n.
Fierabraccia, 25.
 Figliuolo, Bruno, 47 n., 67, 73.
 Figorilli, Maria Cristina, 70.
 Filelfo, Francesco, 30, 46, 51.
 - *Satyrae*, 30, 46.
 Filenio Gallo, 227, 242.
 - *A Lilia*, 227, 242.
 Filippo Mantovano, 14.
 - *Formicone*, 14.
Fioretto de cose nove..., 52.
 Firmico Materno, Giulio, 38.
 Flavio, Giuseppe, 25-26.
 - *Antiquitates iudaicae*, 26.
 Fontana, Benedetto (tipografo), 39.
 Fontes Baratto, Anna, 207 n., 214.
 Fornaciari, Raffaello, 304.
 Fornari, Simone, XII, 176 n., 248 e n., 267, 273, 283 n., 290, 306.
 - *La spositione di m. Simon Fornari sopra l'Orlando Furioso*, 248 n., 267.
 Forner, Fabio, 68.
 Forni, Giorgio, 240 n., 241 n., 244.
 Fortini, Franco, 146 e n.
 Fortini, Laura, 9, 10 e n., 68.
 Fortunio, Giovan Francesco, 32-33, 51.
 - *Regole grammaticali della volgar lingua*, 32, 51.
 Foscolo, Ugo, 131.
 Franceschetti, Antonio, 204 nn., 214.
 Franceschi, Francesco de', 247-248, 249 e n., 259, 267, 272-273 e n., 290.
 Franceschini, Adriano, 26 n., 27 n., 68.
 Francesco I (re di Francia), 16 n.
 Francesco da Barberino, 190.
 Francesco da Buti, 136.
 Francesco da Fiesso, 27.
 Francesco Novello da Carrara, 210-211.
 Frasso, Giuseppe, 12 n., 25 n., 68.
 Freeman, Martin Joseph, 122.
 Fregoso, Antonio Fileremo, 10, 51.
 - *Cerva bianca*, 10, 51.
 Frenzel, Herbert, 301 n., 322.
 Freud, Sigmund, 143, 277.
 Fridenperger, Paolo (tipografo), 37-38.
 Fry, William 'Jack', 336 n.
 Frye, Northorp, 164 e n., 195.
 Fumagalli, Edoardo, 13 n., 68, 78 n., 87 n., 93.
 Fumagalli, Elena, 275, 291.
- G**
- Gabriele, Mino, 279, 292.
 Gace de la Buigne, 114.
 Gaisser, Julia Haig, 227 n., 244.
Galiazo, 62.
 Gallo, Stazio (tipografo), 38.
Galvano, 24 n.

- Garavelli, Enrico, 215.
 Gardoni, Giuseppe, 12 n., 25 n., 27 n., 68.
 Garin, Eugenio, 312 e nn., 319, 322.
 Gaston Fébus, 109-110, 113, 115 n.
 Gatto, Vittorio, 334.
 Gaucher, Elisabeth, 102 n., 121.
 Gell-Mann, Murray, 142.
 Gemenne, Louis, 124.
 Genovese, Gianluca, 296 e n., 297 nn., 298-299 e nn., 302 e n., 322.
 Gerbert de Metz, 107.
 Gervasi, Paolo, 85, 93.
 Getto, Giovanni, 189 n., 195.
 Gherardi, Giovanni, 131.
 - *Paradiso degli Alberti*, 131.
 Ghignoli, Antonella, 8 n., 14 n., 28 nn., 30 nn., 68.
 Ghirlandi, Andrea (tipografo), 52.
 Ghiroldi, Stefano, 331 n., 334.
 Giacomo da Lignano (tipografo), 35.
 Giamblico di Calcide, 15 e n., 35.
 Gianfrancesco Gonzaga, 25.
 Gigli Cervi, Isabelle, 31 n., 68.
 Giglioli, Girolamo, 203.
 Giolito de' Ferrari, Gabriele, 78, 248, 273-274, 296 n.
 Giovanni I d'Aragona, 115.
 Giovanni da Reno (tipografo), 36, 43.
 Giovenale, Decimo Giunio, 12, 22, 36.
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 128, 273.
 Girardengo, Niccolò (tipografo), 44.
 Girardi, Enzo Noè, 193.
 Girart d'Amiens, 109 e n., 121.
 Giroto, Carlo Alberto, 273, 290, 322.
 Giuliano de' Medici, 236, 237 n.
 Giulio Cesare, Gaio, 178.
 Giunti, Filippo il Vecchio (tipografo), 30, 35-37, 39, 42-44, 46-47, 49-51, 53.
 Godioli, Alberto, 221 n., 230 n., 244.
 Goffredo di Monmouth, 99, 101 n.
 Gomez Gane, Yorick, 81, 93, 172 n., 195.
 Gondi, Antonio (mercante-banchiere), 18 n.
 Gorni, Guglielmo, 117 e n., 121.
 Gottardo da Ponte (tipografo), 54, 56.
 Gouiran, Gérard, 104, 120.
 Grabher, Carlo, 309 n., 322.
 Graheli, Shanti, 16 n., 68.
 Graziani, Girolamo, 141-142, 153, 157-159.
 - *Il Conquisto di Granata*, 141-142, 153, 157-158.
 Greggio, Marco, X, 153.
 Gregori, Giovanni de' (tipografo), 39.
 Gregori, Gregorio de' (tipografo), 43-44, 48, 50.
 Gregorio da Spoleto, 15.
 Grendler, Paul, 288, 291.
 Griffo, Francesco (tipografo), 48.
 Griffolini, Francesco, 14, 38.
 Griggio, Claudio, 22 n., 68, 70.
 Grignani, Maria Antonietta, 242.
 Gritti, Valentina, IX, 14 n., 16 n., 19 n., 23 n., 32 n., 33 n., 65, 68-69, 78 n., 141 n., 163-164 nn., 166 n., 178 n., 195, 272 n., 291, 296 n., 319 n., 322.

- Guardati, Tommaso (Masuccio Salernitano) XI, 130, 199, 201 e n., 202-203 e n., 204, 206, 208-211, 213.
- *Novellino*, XI, 130, 199, 201, 203, 205, 209, 213.
- Guarini, Battista, 12, 14 n., 15, 27, 59.
- *Carmina*, 27.
- Guarini, G. Battista, 8 n.
- Guarini, Guarino (Veronese), 22, 35, 59.
- Guassardo, Giada, XI, 21 n., 69, 220 n., 221 n., 241 n., 244.
- Guenée, Bernard, 116 n., 121.
- Guerino, Antonio (tipografo), 36.
- Guernelli, Daniele, 25 n., 69.
- Guerra, Domenico, 273, 289.
- Guerra, Giovanni Battista, 289.
- Guerre d'Italia / Libro overo cronicha di tutte le guerre de Italia incomenzando dal Mille quattrocento novantaquattro fino al Mille cinquecento diciotto*, 20, 57.
- Guerzoni, Guido, 332 n., 334.
- Guglielmo di Fontaneto (tipografo), 36, 54, 57.
- Guglielmotti, Alberto, 304 n.
- Gui de Warewic*, 104.
- Guido del Duca, 118.
- Guidon Selvaggio*, 170, 315.
- Guillaume Coquillart, 105 e n., 122.
- Guiron / Guiron le cortois*, 3-4 n., 24 e n., 61, 102 e n.
- Güntert, Georges, 244.
- Gussago, Antonio (tipografo), 49.
- Gutifré de Buion / Histoire d'Eracle / Viazo de Carlo in Oriente*, 24, 61.
- Guy de Cavaillon, 105.
- Guy de Warwick et Hérolt d'Ardenne en prose*, 104 e n., 122.
- ## H
- Hainsworth, Peter, 195.
- Hanheymer, Johannes Nicolaus (tipografo), 46.
- Harari, Yuval Noah, 103 e n., 122.
- Hardy, Sophie, 122.
- Harf-Lancner, Laurence, 119.
- Harris, Neil, 14 n., 15 e n., 16-18 nn., 54 n., 69.
- Haywood, Eric G., 134 e n., 138.
- Hempfer, Klaus H., 128 n., 138, 248, 268, 273 n., 291, 296 n., 322.
- Henrard, Nadine, 124-125.
- Henry, Albert, 108, 119.
- Hériché, Sandrine, 120.
- Histoire d'Eracle*, vd. *Gutifré de Buion*
- Historia di Bradiamonte*, 170.
- Historia di Merlino*, 17, 25, 57, 61.
- Hohenstein, Jodocus (tipografo), 38.
- Honnacker, Hans, 138, 268.
- Huizinga, Johan, 103 e n., 122.
- Hume, David, 143.
- Huot, Sylvia, 111 n., 122.
- ## I
- Igino, 27.
- Ilicino, vd. Lapini, Bernardo.
- Imbs, Paul, 122.
- Inamoramento de Carlo*, 17.

Infelise, Mario, 15 n., 65, 69.
 Innamorati, Giuliano, 297, 309 n., 320.
 Innocenti, Piero, 71.
 Iolito vd. Giolito
 Ippolito d'Este, 9-10, 20, 32-33.
 Isabella d'Este, 16 n., 21 e n., 24-25 e n., 223 n.
 Israëls, Machtelt, 94.
 Iurilli, Antonio, 74.
 Ivy, Robert H., 121.
 Izzo, Annalisa, 93-94, 123, 161, 193-196, 204 e n., 206 e n., 210 e n., 215-216, 219 n., 242-244, 248, 267, 306 n., 322.

J

Jacomello, Santo (balestriere), 332 e n., 333.
 Jacques Bretel, 105 e n., 109 e n., 122.
 Javitch, Daniel, VIII, XIII, 3, 5, 78-80, 82, 85 n., 86 n., 87 e n., 88 n., 92 e n., 93-94, 248 e n. 249 n., 251 e n., 252 e n., 253 n., 255 n., 256 n., 258 n., 259 n., 268, 273 n., 292, 296 n., 323.
 Jeay, Madeleine, 114 n., 122.
 Jean Bodel, 107 e n., 109, 122.
 Jean de Bueil, 103 n., 122.
 Jean Froissart, 112 e n., 113 e n., 122.
 Jean Renart, 106 e n., 107, 122.
 Jehan d'Avennes, 102.
 Jenson, Nicolaus (tipografo), 40.
 Johnson-Haddad, Miranda, 133 e n., 138.
Joseph, 61.

Jossa, Stefano, 17 n., 21 n., 23 nn., 33 n., 58 n., 69-71, 80 e n., 94, 133 e n., 139, 145 e n., 161, 179 n., 196, 218 e n., 244, 306 n.
 Jung, Karl Gustav, 143, 277.
 Juri, Amelia, 243.

K

Knudson, Charles A., 120.
 Koch, Peter, 147.
 Kopaczyk, Joanna, 97 n., 122.
 Kravina, Chiara, 22 n., 68, 70.
 Kristeva, Julia, 164 e n.

L

Lagomarsini, Claudio, 124.
 Laguardia, David, 120.
 Lalomia, Gaetano, 208 n., 214.
 Lamberti, Luca, 309 n., 320.
Lanzilot du lac, 18 n.
Lancelot en prose, 3, 24 e nn., 61, 101 e n., 102, 110, 123.
Lancillotto, 61 e n.
 Landino, Cristoforo, 31, 39, 41, 45, 47, 138.
 Langiano, Anna, 273, 292.
 Lannutti, Maria Sofia, 109 n., 115 n., 119.
 Lapini, Bernardo di Pietro (detto l'Illicino), 51, 63.
 Laroche, Béatrice, 214.
 Lassabatère, Thierry, 116 n., 123.
 Latrone, Marco Porcio, 41.
 Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano, 26.
 Lavezola, Alberto, XII, 128, 247-267.

- *Osservazioni del sig. Alberto Lavezuola sopra il Furioso*, XII, 128, 247-248, 249 e n., 250-251 e n., 252-261, 263-267.
- *Rime*, 250 n., 267.
- Lavogario, Nicola (notaio), 26.
- Lecomte, Sophie, 122.
- Lecoy, Félix, 122.
- Ledda, Giuseppe, 174 n., 196.
- Lefèvre, Sylvie, 106 n., 123.
- Le mille e una notte*, 208-209, 214-216.
- Leonardi, Lino, 124.
- Leonardo da Vinci, 8 e n.
- Leonello d'Este, 272 n.
- Leonello da Carpi, 332 n.
- Leopardi, Giacomo, 131-132.
- Lepsky, Giulio, 292.
- Levi, Ezio, 114 e n., 123.
- Liber Asmontis et Agolantis*, 61.
- Liber Troiani / Troiano*, 26-27 n., 53.
- Liberti, Andrea, 293.
- Libri, Bartolomeo de' (di Francesco di Neri; tipografo), 21 n., 48-49, 52-53, 55.
- Libro overo cronicha di tutte le guerre de Italia incomenzando dal Mille quattroceto novantaquattro fino al Mille cinquecento diciotto*, vd. *Guerre d'Italia*
- Licinio, Gaio Calvo, 37.
- Lisio, Giuseppe, 298 n., 323.
- Locatello, Boneto (tipografo), 35, 39-40, 43-45.
- Looney, Dennis, 223 n., 242.
- Lorenzo de' Medici, 10, 18 n., 52, 63, 172, 203, 233, 236, 242.
- *Ballatette*, 52.
- *Canzoni a ballo*, 10.
- Lorio, Lorenzo (tipografo), 51.
- Lotter, Melchiorre (tipografo), 29, 38.
- Louis d'Anjou, 115.
- Lucano, Marco Anneo, 12, 22, 26-27, 29, 36.
- *Pharsalia*, 26, 36.
- Lucchesi, Valerio, 195.
- Luciano di Samosata, 19 n., 23, 37, 59.
- *De veris narrationibus, De asino aureo, Philosophorum vitae, Dialoghi* (trad. lat.), 37.
- *I dilettevoli dialogi: le vere narrationi: le facete epistole* (volgarizzamento), 23, 37.
- *Storia vera* (volgarizzamento), 19 n., 59.
- *Vera historia*, 59.
- Lucioli, Francesco, 273 n., 292.
- Lucrezio, Tito Caro, 37, 59.
- *De rerum natura*, 37, 59.
- Ludovico di Bagno, 32.
- Ludovico Gonzaga, 24 n.
- Lugnani Scarano, Emanuella, 93.
- Luigi XI di Francia, 103.
- Luigi XII di Francia, 105.
- Luzio, Alessandro, 21 n., 25 n., 70.

M

- Mac Carthy, Ita, 175 n., 196.
- Machiavelli, Niccolò, 30-31, 51.
- *Arte della guerra*, 30-31, 51.
- *Discorsi*, 30-31.
- Madiis, Francesco de' (cartolaio), 41.
- Maffei, Sonia, 279, 292.
- Maggiore, Marco, 70.

- Magnano, Battistino (brigante), 326, 329, 331.
- Malatesta, Laura (Parisina Malatesta), 210-211.
- Malato, Enrico, 201, 202 n., 213-215.
- Maldina, Niccolò, 20 n., 70.
- Maliferis, Pietro Mauferde (tipografo), 54.
- Malinverni, Massimo, 221 n., 231 n., 232 n., 243, 245.
- Mallamaci, Stefania Giovanna, 15 n., 70.
- Malpigli, Annibale (tipografo), 44, 51.
- Mancinelli, Antonio, 39, 45.
- Manfredi, Lelio, 25.
- Manilio, Marco, 38 e n., 59, 313.
- *Astronomica / Astronomicon libri*, 38, 59, 313.
- Mantegazza, Pietro Martire (tipografo), 51.
- Manuzio, Aldo (tipografo), 9, 15 e n., 16, 29-30, 35-39, 41-42, 44-48, 50.
- Maraglino, Vanna, 74.
- Maranini, Anna, 38 n., 70.
- Marcolini, Francesco, 274, 289.
- Marenduzzo, Antonio, 296, 307, 317 n., 320.
- Mariani, Anna-Julia, 133 e n., 134 e n., 139.
- Marino, Giovan Battista, 131-132.
- *Adone*, 131-132.
- *La sampogna*, 131.
- *La galeria*, 131.
- *La strage degli innocenti*, 131.
- Marocelli, Luchino (notaio), 26.
- Marone, Andrea, 9.
- Marsh, David, 201 n., 215.
- Martelli, Mario, 200 n., 205 e n., 215, 312 n., 323.
- Marti, Mario, 297, 302 n., 320.
- Martina, Piero Andrea, 106 n., 123.
- Martin-Chabot, Eugène, 121.
- Martini, Elisa, 166 n., 170, 176 n., 196.
- Martini, Gregorio (frate), 28 n.
- Martino de Amsterdam (tipografo), 53.
- Martorell, Joanot
- *Tirant lo Blanch*, 25 e n.
- Marullo, Michele, 10, 20, 46.
- *Epigrammata*, 10.
- *Hymni et epigrammata*, 46.
- Marziale, Marco Valerio, 27.
- Masi, Giorgio, 203, 215.
- Masoero, Mariarosa, 200 n., 215.
- Masuccio Salernitano, vd.
Guardati, Tommaso.
- Matarrese, Tina, 19-20 nn., 70, 74, 116, 134 e n., 139, 145-146 e nn., 161, 173 n., 192, 196, 219-220 nn., 236, 242, 245.
- Maxillo, Gregorio, 29, 38.
- Mazali, Alberto (tipografo), 35.
- Mazali, Francesco (tipografo), 50.
- Mazzacurati, Giancarlo, 31 n., 70, 206-207 n., 215.
- Mazzocchi, Giacomo (tipografo), 38.
- Mazzocco dal Bondeno, Giovanni (tipografo), 12, 16-17 n., 20, 28, 46, 54, 164 e n.
- Mazzoni, Francesco, XIII, 72, 164 n., 196, 268, 323.
- Meda, Girolamo (tipografo), 55.

- Meda, Valerio (tipografo), 55.
 Mencaroni Zoppetti, Maria, 274, 292.
 Meneghetti, Maria Luisa, 119 n., 123.
 Menetti, Elisabetta, 67, 214.
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 96 e n., 116-117, 123, 225 e n., 245.
 Merlino, 24, 61.
 Merula, Giorgio, 40.
 Mezzetti, Corinna, 8 n., 70.
 Micha, Alexandre, 123.
 Micocci, Claudia, 255, 268
 Migliorini, Bruno, 315 n., 316 n., 323.
 Mignault, Claude, 279.
 - *Syntagmata de symbolis*, 279.
 Miliaduse, 62.
 Minutelli, Marzia, 226 n., 229 n., 245.
 Minuziano, Alessandro (tipografo), 28, 51, 57.
 Misinti, Bernardino de' (tipografo), 52.
 Misrahi, Jean, 120.
 Molza, Francesco Maria, 221.
 Momigliano, Attilio, 165, 180-181 nn., 196, 307 n., 323.
 Montagnani, Cristina, 18 n., 74, 85, 94, 164 n., 173 n., 192, 196, 242, 245.
 Montanari, Anna Maria, 17-18 nn., 70.
 Montanari, Gian Carlo, 331 n., 334.
 Monti, Carla Maria, 68.
 Monti, Vincenzo, 132.
 Morali, Ottavio, 297-298, 320.
 Morato, Nicola, X, 4, 24 n., 70, 99 n., 100 n., 107 n., 123.
 Moreno, Paola, 125.
 Moretti, Erica, 326 n., 334.
 Morgiani, Lorenzo (tipografo), 55, 57.
Mort Artu / Distruzione tavola rotonda, 4, 62.
 Mottolese, Matteo, 63, 73.
 Moul, Victoria, 215.
 Mounin, George, 279, 292.
 Mühlethaler, Jean-Claude, 115 n., 123.
 Müller, Johann (Regiomontano; tipografo), 38.
 Muñoz Muñoz, María de las Nieves, 25 n., 70.
 Muscetta, Carlo, 309 n., 320.
 Musitelli, Pierre, 75.
 Muzzarelli, Maria Giuseppina, 11 n., 71.
 Nardi, Piero, 296, 302, 307 e n., 320.

N
 Nardi, Simone (tipografo), 46.
 Nardini, Leonardo, 297 n., 320.
 Navagero, Andrea, 10, 20, 46.
 - *Carmina*, 10.
 - *Orationes et carmina*, 46.
 Navarra, Giovanni (detto lo Spagnolo, capitano), 331.
 Navoni, Marco, 72.
 Nencioni, Giovanni, 303 n.
 Nesi, Giuliano, 334.
 Niccolò III d'Este, 210, 262.
 Nicolini da Sabbio, Giovan Antonio (tipografo), 30, 48, 51.

- Nigro, Salvatore Silvano, 202 n., 215.
 Nocita, Teresa, 138.
 Nonio Marcello, 27.
 Nuovo, Angela, 8 n., 12-13 nn., 15 n., 16-17 nn., 28 n., 71.
 - *Metamorphoseon libri / Metamorfosi*, 14 n., 39-40, 59, 311.
 - *Opera*, 39.
 - *Remedia amoris*, 39, 59.
 - *Tristia*, 39-40, 59.

O

- Odoardo, Prospero (tipografo), 35.
 Omero, 30, 38.
 - *Iliade*, 14, 38, 178.
 - *Odissea*, 30, 38.
 Orazio, Quinto Flacco, 12-13, 16, 22, 27, 31, 33, 39, 79, 89, 177.
 - *Ars poetica*, 27.
 - *Epistulae*, 27.
 - *Carmina*, 27, 254.
 - *Opera*, 38.
 - *Satirae*, 3, 16.
 Ordine, Nuccio, 245.
 Orfeo Mantovano, 232 n.
 Orlandini, Stefano, 273, 290, 300, 320.
 Orvieto, Paolo, 242.
 Ossola, Carlo, VIII, XIII, 133 e n., 139, 144-145 e n., 161, 258 n., 268, 313 n., 323.
 Österreich, Wulf, 147.
 Ovidio, Publio Nasone, VIII, 2, 12-14 n., 16, 22, 27-28, 31, 33, 39-40, 59 e n., 79, 168, 173, 223 n., 226, 247, 249, 263, 305, 311-312.
 - *Ars amandi*, 39, 59.
 - *Epistulae ex Ponto*, 39, 59.
 - *Fasti*, 39-40, 59.
 - *Heroides*, 2, 39, 59, 224, 226, 263.
 - *Medicamina faciei feminae*, 39.

P

- Paccagnella, Ivano, 139, 161.
 Pachel, Leohnard (tipografo), 43, 58.
 Pacini, Pietro (tipografo), 18, 49, 54, 57.
 Padoan, Giorgio, 214.
 Paganini, Alessandro (tipografo), 48.
 Paganini, Giacomo (tipografo), 42.
 Pagès, Amédée, 115 n., 123.
 Pagliaroli, Stefano, 15 n., 71.
Palamedés, 207, 252.
 Palumbo, Matteo, 215.
 Palermo, Massimo, 147.
 Palomba, Pamela, 293.
 Pampaloni, Leonzio, 312 n., 323.
 Panarella, Valentina, 293.
 Panetti, Battista, 26.
 Panizza, Giorgio, 71.
 Panizza, Letizia, 23 n., 71.
 Panizzi, Antonio, 165-166, 297-298, 320.
 Pannartz, Arnold (tipografo), 43.
 Pantani, Italo, 21 n., 25 n., 71, 223 nn., 245.
 Paoli, Michel, 292.
 Paparelli, Gioacchino, 297, 309 n., 320.
 Papini, Pietro, 8 n., 71, 296, 299 e n., 300, 303-306 e nn., 310 n., 314, 317 n., 318-320.

- Pardi, Giuseppe, 13 n., 71.
Parisi e Vienna, 17.
 Parisio, Giovan Paolo (detto Aulo Giano Parrasio), 35.
 Parma, Michela, 201 n., 215.
 Paruta, Gio. Giacomo, 283.
 Pasini, Maffeo, 78, 273, 289.
 Pasquali, Peregrino di (tipografo), 49-50.
 Pastoureau, Michel, 98 e n., 123.
Pecorone, 212.
 Peire Vidal, 109 e n., 123.
 Pellegrini, Paolo, 25 n., 71.
 Pensi, Cristoforo (tipografo), 18, 35, 39, 41, 43-44, 49-50, 53-55, 57-58.
 Penzio, Giacomo (tipografo), 43, 57.
Perceforest, 113.
Perceval, 24, 61, 101.
 Perna, Ciro, 138.
 Perrone Compagni, Vittoria, 68.
Persiano, 17.
 Persio, Aulo Flacco, 12, 36.
 Peruzzi, Marcella, 8 n., 64-65, 70.
 Petrarca, Francesco, VIII, XI, 3, 7, 16, 22-23 n., 25, 26-27, 30-31, 33-34, 51, 61-63, 79, 89 n., 96, 128, 177-178, 187 n., 218, 219 e n., 220, 225, 231, 238, 241, 243, 255, 258 e n., 259, 262, 288, 305, 311, 315-316.
 - *Cose volgari di Petrarca*, 16, 51.
 - *De gestis Caesaris*, 61.
 - *De insigni obedientia et fide uxoria* (*Seniles* XVII, 3), 202.
 - *De viris illustribus / Compendium*, 61.
 - *Rerum vulgarium fragmenta*, 4, 51, 187 n., 217, 225, 228-229 n., 232, 234-235 n., 237-238, 243, 259, 305 e n.
 - *Seniles*, 3.
 - *Triumphs*, 26, 51, 63, 89 n., 177, 219, 255.
 Petrella, Giancarlo, 8 n., 55 n., 72.
 Petri, Giovanni (tipografo), 55, 57.
 Petrocchi, Giorgio, 129 n., 139, 201 e n., 215, 297, 302 n., 309 n., 320.
 Petrone, Miriam, 231 n., 245.
 Pezzini, Serena, 273 n., 290, 322.
 Philippe Mousket, 99, 123.
 Piasi, Pietro de' (tipografo), 18, 47, 51, 55.
 Piasi, Tommaso de' (tipografo), 49.
 Picciola, Giuseppe, 296, 302 e n., 320.
 Piccinelli, Filippo, 278.
 - *Mundus symbolicus*, 278.
 Piccolomini, Enea Silvio (Pio II), 30, 46, 201.
 - *Cosmographia Pape Pii / De Europa et De Asia*, 46.
 - *Historia boemica*, 46.
 - *Historia de duobus amantibus*, 201.
 Pich, Federica, 219 n., 226 n., 245.
 Pico della Mirandola, Giovan Francesco, 61 n.
 Pico della Mirandola, Giovanni, 10, 38 n.
 Picone, Michelangelo, 64, 69, 72, 208 n., 215.
 Pieri, Giuliana, 71, 196.
 Pierini, Marco, 291.
 Pierotti, Gian Luca, 142-143, 161.

- Pietrobono, Luigi, 296, 320.
- Pigna, Giovan Battista, 172 n., 267, 273.
- *Vita di Ariosto*, 248 n., 267, 289.
- Pincio, Filippo (detto Mantovano; tipografo), 34, 39, 41, 43-45.
- Pinelli, Gian Vincenzo, 8 e n.
- Pinzi, Donnino (tipografo), 29, 39, 49.
- Pioletti, Antonio, 216.
- Pirandello, Luigi, 132.
- Planck, Stephan (tipografo), 43.
- Platone, 278.
- Plauto, Tito Maccio, 14 e n., 27, 29, 31, 40, 59.
- *Amphitruo*, 14 n., 27.
- *Comoediae*, 40, 43, 59-60.
- *Menechini*, 63 n.
- Plebani, Tiziana, 68.
- Plinio, Gaio Secondo (il Vecchio), 27, 40, 59.
- *Naturalis historia*, 27, 40, 59.
- Plinio, Gaio Cecilio Secondo (il Giovane), 41, 60.
- *Epistulae*, 41, 60.
- Plumley, Yolanda, 115 n., 124.
- Plutarco di Cheronea, 22, 26.
- *De liberis educandis*, 22, 26.
- Poirion, Daniel, 120, 125.
- Poliziano, vd. Ambrogini, Angelo
- Polo, Girolamo, 273, 290.
- Polo, Marco, 60.
- *Milione*, 60.
- Pompeo Festo, Sesto, 27.
- Pomponio Leto, Giulio, 39.
- Pomponio Mela, 27, 60.
- *De chorographia*, 60.
- Pontano, Giovanni, Gioviano, 2, 10, 30, 47, 65, 67, 74, 241, 313.
- *Eridanus*, 10.
- *Opera (Amorum libri, Eridanus)*, 47.
- *Opera (Dialoghi)*, 47.
- *Opera (Urania, Epigrammi)*, 47.
- *Urania*, 47, 313.
- Ponthus et Sidoine*, 102.
- Porcacchi, Domenico, 283, 290.
- Porfirio, 15, 39.
- Possanza, Mark D., 223 n., 242.
- Postumo da Correggio, Niccolò, 9, 18 n., 21 e n., 25 n., 52, 63, 67, 70, 73-74, 133, 221, 223, 225, 229, 231 e n., 242, 262.
- *Fabula de Psiche e Cupidinis*, 21.
- *Rime*, 133.
- Praloran, Marco, VIII, XIII, 4-5, 65, 90-92, 94, 123, 192, 196, 218 e n., 242, 245, 268.
- Preti, Monica, 273 n., 292.
- Prima continuazione del Perceval di Chrétien de Troyes*, 101 e n., 121.
- Prisciani, Giacomo (funzionario estense), 10 n.
- Prisciano di Cesarea, 15.
- Procaccioli, Paolo, 31 n., 63, 72-73, 137.
- Proclo, Licio Diadoco, 15.
- Proietti, Domenico, 162.
- Properzio, Sesto, 16, 32, 35, 168.
- Prosperi, Adriano, 334.
- Pseudo Acrone, 39.
- Pseudo Turpino, 61.
- *Historia Karoli Magni*, 61.
- Pucci Donati, Francesca, 11 n., 72.
- Puccini, Davide, XI-XIII, 297, 300, 309, 314-315 e nn., 319 n., 320, 323.

- Pulci, Luigi, VIII, 18 n., 33, 57, 130, 190, 203, 231-232 n., 235, 313 n., 314.
 - *Morgante*, 17-18 e nn., 22, 57, 130, 184, 190-191, 313 n.
 - *Morgante maggiore*, 18, 57.
 - *Novella del picchio senese*, 203.
- Q**
- Quaglio, Antonio Enzo, 21 n., 26 n., 72.
 Quarengi, Pietro di Giovanni (tipografo), 36, 42, 47, 51.
 Quéruel, Danielle, 120.
Queste del Saint Graal, vd. *Estoire del st. Graal*
 Queux de Saint-Hilaire, Marquisde, 121.
 Quintiliano, Marco Fabio, 31.
 Quondam, Amedeo, 8 n., 32 n., 72, 74, 195.
- R**
- Ragazzoni, Teodoro (tipografo), 37, 41.
 Rajna, Pio, VIII, XIII, 22 n., 24 n., 72, 78 e n., 94, 133 e n., 139, 163-164 n., 165 e n., 166-168 e n., 169-170, 172 e n., 175-176 nn., 194, 196, 200 e n., 207-208 e n., 209, 216, 252 e n., 268, 300-301, 303-305 e n., 310-311 e n., 314, 323.
 Ramat, Raffaello, 297, 302 n., 307 e n., 320.
 Rambaldi, Benvenuto da Imola, 26.
 Ramusio, Giovan Battista, 155 n.
 - *Navigazioni et viaggi*, 155 n.
 Raniolo, Giuseppe, 296, 302, 307-308 e nn., 320, 323.
 Raugei, Anna Maria, 8 n., 72.
 Ravani, Vittore (tipografo), 29 n.
 Raynaud, Gaston, 121.
 Reaney, Gilbert, 115 n., 124.
Re Artuse, 24 n.
Re Borso, vd. *Bohort*
Re Charlo, 24 n.
 Reeve, Micheal D., 59 n., 72.
 Regio, Raffaele, 14 n., 39-40.
 - *Vita Ovidii*, 39.
 Reiffenberg, Baronde, 123.
 René d'Anjou, 101-102 n., 124.
 Renier, Rodolfo, 21 n., 25 n., 70.
 Ribémont, Bernard, 111 n., 124.
 Ricci, Antonio, 273, 292.
 Ricciardi, Antonio, XII, 271-273, 275-284 e nn., 286-288 e n., 291-292.
 - *Commentaria Symbolica*, XII, 272, 275-277 n., 279 n., 288-289, 291-292.
 Richardson, Brian, 12 n., 16 n., 21 n., 25 nn., 72-73.
 Rico, Francisco, 69.
 Ricucci, Marina, 23 n., 73.
 Rinaldi, Rinaldo, 73.
Rinaldo da Montalbano, vd. *Bertholacio*
 Rinaldo de Novimagio (tipografo), 36, 40.
 Ripa, Cesare, 288.
 Rivoletti, Christian, 133 e n., 137, 139, 161, 239 n., 240 n., 245, 275 n., 292, 297 n., 306 n., 323.

- Rizzarelli, Giovanna, XI-XII, 250 n., 253 n., 259 n., 265 n., 268, 273 n., 290, 292, 322.
 Rizzo, Annalisa, 174 n., 196.
 Rizzo Nervo, Francesca, 216.
 Roach, William, 121.
 Robutto, Giorgio, 21 n.
 Rocociolo, Domenico (tipografo), 53.
 Rodà, Barbara, 78, 93, 300 n., 321.
 Rodaway, Paul, 189 n., 196.
 Roman, Joseph, 125.
Roman de Guillaume d'Orange, 107-108 n., 124.
Roman de Guiron, 102 e n., 124.
Roman de la Rose, 102.
Roman de Thèbes, 99 e n., 124.
 Romanini, Fabio, X, 143 n., 149 n., 155 n., 161.
 Romizi, Augusto, 10 n., 73, 78, 94, 133 e n., 139, 300, 303-304, 323.
 Roncaccia, Alberto, 218 e n., 241 n., 245.
 Roncaglia, Aurelio, 114 e n., 118 n., 124.
 Rosa, Salvator, 131.
 - *Satire*, 131.
 Rossi, Antonio, 21 n., 73, 223 n., 239 n., 243, 245.
 Rossi, Luciano, 216.
 Rossi, Massimiliano, 273, 291, 322.
 Rossi, Massimo, 23 n., 73.
 Rossi, Paolo, 279, 292.
 Rosso, Bernardino (tipografo), 41.
 Rosso, Giovanni (tipografo), 41.
 Rosso da Valenza, Francesco, 297.
 Rosso da Valenza, Lorenzo (tipografo), 12-13 e n., 20, 28, 56.
 Rotta, 27.
 Roubaud, Jacques, 100 e n., 124.
 Roussineau, Gilles, 124.
 Rua, Giuseppe, 165 n., 167, 192.
 Rubeo, Giovanni (tipografo), 41, 43.
 Rubini, Luisa, 64, 69, 72.
 Ruozzi, Gino, 174 n., 193.
 Ruscelli, Girolamo, XII, 78 n., 176, 248-249.
 - *Apologia contro i biasimatori della continovazione d'Orlando furioso del Filogenio*, 273, 289.
 - *Annotationi, gli auuertimenti, et le dichiarazioni*, 248.
 - *Raccolto di molti luoghi tolti e felicemente imitati in più autori da Ariosto nel Furioso*, 78 n.
 Rusconi, Giorgio (tipografo), 18, 52-53, 56-58, 318 n.
 Russo, Emilio, 8 e n., 63, 65, 68, 73, 193, 213, 221 n., 242-243.
- ## S
- Sabatini, Francesco, 148 e n., 149, 161.
 Sacchetti, Franco, 132.
 - *Trecentonovelle*, 132.
 Saccone, Edoardo, 165, 179 n., 181 n., 187 n., 196.
 Sadoletto, Jacopo, 28, 32 e n.
 Saletti, Beatrice, 11 n., 73.
 Sallustio, Gaio Crispo, 25, 31, 41, 60.
 - *De bello iugurtino*, 31.
 - *Opera*, 41.
 Salwa, Piotr, 209 n., 215.
 Salza, Abdelkader, 309 e n., 323.
 Sanfilippo, Carla Maria, 12 n., 73.

- Sangirardi, Giuseppe, 164 n., 172 n., 173 n., 174 n., 184 n., 196, 204 n., 205-206 e n., 216, 218, 241 n., 245, 250 n., 268, 302 n., 306 n., 323.
- San Gradale*, vd. *Estoire del st. Graal*
- San Jacopo a Ripoli (tipografia), 42, 44, 57.
- Sannazaro, Jacopo, 10, 227 n., 251 e n.
- *Arcadia*, 227 n.
- *Elegiarum et epigrammatum libri*, 10.
- Sansone, Giuseppe E., 105 n., 124.
- Santagata, Marco, 74, 243.
- Sanudo, Marino, 54 n.
- Sapegno, Natalino, 296, 302, 307-308 e n., 320.
- Sardi, Alessandro, 8 n.
- Sartor, Marco, 21 n., 73.
- Sasso, Panfilo, 221, 225-226, 229, 231-232 n., 234, 243.
- Sauer, Hans, 97 e n., 122.
- Savarese, Gennaro, 178 n., 196.
- Sberlati, Francesco, 128 e n., 139, 180 n., 197, 249 n., 251-252 nn., 255 n., 268, 273 n., 292.
- Sborselli, Gaetano, 296, 302, 321.
- Scagliosi, Carla, 291.
- Scarano, Emanuella, 138, 215.
- Scavuzzo, Carmelo, 197.
- Scheler, August, 125.
- Schmidt, Paul Gehrard, 68.
- Schurener, Johann (tipografo), 46.
- Schutz, Alexander Herman, 109 n., 120.
- Scinzenzeler, Giovanni Angelo (tipografo), 51, 53, 55, 57-58.
- Scinzenzeler, Ulrich (tipografo), 40, 49, 53.
- Scipione, Publio Cornelio (l'Africano), 178.
- Scotti, Angela, 23.
- Scotto, Ottaviano (tipografo), 42.
- Secchi Tarugi, Luisa, 138.
- Segre, Cesare, VIII, XI-XIII, 9 e n., 10, 13 n., 23 n., 29 n., 32 n., 64, 73-74, 97 n., 116, 124, 129 n., 130 e n., 133 e n., 139, 144 e n., 145 n., 152 e n., 161-164 e n., 165-170, 180 n., 192, 197, 220 n., 238 n., 241-242, 245-246, 258 n., 268-269, 295, 297, 300, 308 n., 309 e n., 310-311 n., 312-313 e nn., 316 n., 317 e n., 318-319, 321-323, 335.
- Selli, Baldassarre (tipografo), 54.
- Seneca, Lucio Anneo, 27, 42.
- *Epistulae ad Lucilium*, 27.
- *Tragoediae*, 42.
- Sercambi, Giovanni, 208 e n., 213.
- *Novelliere*, 213.
- Serra, Luciano, 310 n., 323.
- Servio, Mario Onorato, 13 n., 22, 45, 60.
- Sessa, Giovan Battista (tipografo), 17-18, 37, 40, 49-50, 53-54, 57.
- Sessa, Melchiorre (tipografo), 36, 50, 52, 57.
- Severi, Andrea, 21 n., 30 n., 67, 74.
- Sforza, Giovanni, 331 n., 334.
- Shakespeare, William, 137.
- Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio, 13 e n., 28, 42.
- *Punica*, 42.
- Sinesio di Cirene, 15.
- Siveri, Domenico (cartolaio), 12, 17.

- Skinner, Marilyn B., 244.
 Soldani, Arnaldo, 97 n., 124.
 Soletti, Elisabetta, 229 n., 246.
 Soncino, Girolamo (tipografo), 46, 50.
Sonetti e canzoni di diversi antichi autori, 17, 53.
 Sordello da Goito, 134-135.
 Spada, Celestino, 296, 320.
 Spaggiari, Angelo, 329 n., 335.
Spagna ferrarese, 19 e n.
Spagna in rima, 17, 19 e n., 28 n., 57, 179.
 Spampinato Beretta, Margherita, 208 n., 209 n., 216.
 Spila, Cristiano, 223 n., 246.
 Squarzafico, Girolamo, 22, 48-49, 51.
 - *Vita di Boccaccio*, 22, 48.
 Stabile, Aldo, 293.
 Stagi, Andrea, 17 n., 58.
 - *Amazonida / Amazonido*, 17 e n., 58.
 Stagnino, Bernardino (tipografo), 39.
 Stampa, Gaspara, 131.
 - *Rime*, 131.
 Stanesco, Michel, 96-98 e nn., 99, 106 e n., 124.
 Stanga, Giacomo, IX-X.
 Stazio, Publio Papinio, 12, 22, 27, 35, 42, 80, 299, 305, 311.
 - *Achilleis*, 42.
 - *Opera*, 42.
 - *Silvae*, 35, 42.
 - *Thebais*, 42, 80, 299, 311.
 Stella, Angelo, 15 n., 31 n., 74, 166 n., 197, 315-316 nn., 323, 330-331 nn., 332 nn., 333 n., 335.
 Stigliani, Tommaso, 141-142, 153-156, 158.
 - *Il Mondo Nuovo*, 141-142, 153-156, 159.
 Stimato, Gerarda, 192, 241.
 Stocco, Francesco (capitano), 331.
 Stoppelli, Pasquale, 137.
 Stoppino, Eleonora, 17 n., 18 nn., 70, 80, 94.
 Strabone di Amasea, 27, 60.
 - *Geografia*, 60.
 Strologo, Franca, 70.
 Stroppa, Sabrina, 79, 94.
 Strozzi, Ercole, 9, 22, 28, 47.
 - *Carmina*, 47.
 Strozzi, Tito Vespasiano, 47 n., 61.
 - *Borsias*, 61.
 - *Herotica*, 61.
 - *Origo Estensium*, 61.
 Stussi, Alfredo, 187 n., 197.
 Suard, François, 108 e n., 120-121, 125.
 Suardis, Lazaro de (tipografo), 39, 42-43, 45.
 Svetonio, Gaio Tranquillo, 29, 43, 60.
 - *Vitae XII Caesarum / De vita Caesarum*, 43, 60.
 - *Vita Terentii*, 43.
 Sweynheym, Conrad (tipografo), 43.
 Szkilnik, Michelle, 122.

T

- Tacuino de Tridino, Giovanni (tipografo), 35-36, 38, 40-42, 45-46, 48.
 Tasso, Torquato, 8 e n., 132, 141-142, 153-159, 194, 250, 274-275, 288.

- *Aminta*, 164 n.
 - *Gerusalemme conquistata*, 131.
 - *Gerusalemme liberata*, 131, 153-157, 288.
 - *Ghirlinzone*, 131.
 - *Lettere*, 131.
 - *Re Torrismondo*, 131.
 - *Rime*, 131.
 - Tassoni, Alessandro, 131.
 - *La secchia rapita*, 131.
 - Tateo, Francesco, 59 n., 74.
 - Tavani, Giuseppe, 114 e n., 125.
 - Tavola ritonda*, 24.
 - Tavola vecchia*, 167.
 - Tebaldeo, Antonio, 20, 53, 63 e n., 221.
 - *Opere*, 53.
 - Tenenti, Alberto, 64.
 - Terenzio, Publio Afro, 12, 14 e n., 16, 27, 30-31, 43, 60.
 - Terracini, Benvenuto, 96 e n., 119 e n., 125.
 - Terrusi, Leonardo, 203 n., 216.
 - Thiry-Stassin, Martine, 125.
 - Tibullo, Albio, 16, 31, 35, 229 n.
 - Tifernate, Filippo, 26.
 - Tinti, Paolo, 12-13 nn., 74.
 - Tissoni Benvenuti, Antonia, 8 n., 14 n., 18-21 e nn., 24 n., 40-41 e nn., 47 n., 58-63 nn., 74, 192, 203 e n., 216, 225 n., 227 n., 236 n., 242-243, 246, 262 e n., 269.
 - Tito Livio, 29, 31.
 - *Decade*, 29.
 - Tolomeo, Claudio, 27, 29, 60.
 - *Cosmographia*, 30.
 - *Geographia*, 60.
 - *Pictura tabularum*, 29.
 - Tomasi, Franco, 5, 8 e n., 65, 69, 75, 94, 123, 219, 236 n., 242-243, 268.
 - Tommaseo, Niccolò, 132.
 - Tommasi, Ornella, 31 n., 75.
 - Tommaso d'Aquino, 27, 143.
 - *De perfectione vitae*, 27.
 - *Summa Theologiae*, 27.
 - Tommaso di Saluzzo, 114.
 - Tommaso da Vicenza, 59.
 - Tondi Secchi Tarugi, Luisa, 193.
 - Tonello, Elisabetta, X, 75, 149, 161.
 - Tortorice, John, 326 n., 334.
 - Toscanella, Orazio, 248, 267.
 - *Bellezze del Furioso di m. Lodouico Ariosto*, 248 n., 267.
 - Trachsler, Richard, 121, 124.
 - Trebor (anagramma per Robert), 115.
 - Trissino, Gian Giorgio, 133.
 - *Sofonisba*, 133.
 - Tristan en prose*, 2-4, 24, 26, 62.
 - Trovato, Paolo, 16 n., 73, 75, 149 e n., 161, 164 n., 166 n., 194, 197, 273 n., 292.
 - Tubini, Antonio (tipografo), 52.
 - Tuppo, Francesco del (tipografo), 50.
 - Tura, Adolfo, 65, 75.
 - Turchi, Laura, 329 n., 334.
 - Turchi, Zarabino, 26.
 - Turolla, Enzo, 97 n., 125.
 - Tyssens, Madeleine, 124-125.
- ## U
- Uggieri il Danese*, 17, 58.
 - Ugo de Alvernia*, 62.
 - Ugo d'Este, (Ugo Aldobrandino), 210-211.
 - Ugoletto, Angelo (tipografo), 35.

- Ulivi, Pietro, 78.
 Urbaniak, Martyna, 273-274 nn., 293.
 Valcieco, Riccardo, 58.
 Valdaller, Cristoforo (tipografo), 41, 60.
 Valdezocco, Bartolomeo de (tipografo), 48.
 Valerio, Vladimiro, 23 n., 75.
 Valerio Flacco, Gaio Balbo Setino, 44.
 - *Argonautica*, 44.
 Valerio Massimo, 12, 27, 44, 60.
 - *Facta et dicta memorabilia*, 44, 60.
- V**
- Valerio, Sebastiano, 292.
 Valgrisi, Vincenzo, 78, 248 e n., 267, 273, 289, 296 n.
 Valla, Giorgio, 28 n.
 Valla, Lorenzo, 14, 38, 43.
 Valle, Rocco da (tipografo), 58.
 Valvassori, Clemente, 271, 273-274, 280-281, 283-284, 286, 290.
 Valvassori, Giovan Andrea (detto il Guadagnino), 273, 293, 290, 296 n.
 Van Coolput-Storms, Colette, 111 n., 125.
 Vannozzo, Francesco di, 190.
 Varisco, 273-274 e n.
 Varotti, Carlo, 67, 73.
 Varvaro, Alberto, 112 n., 122, 125.
 Vasoli, Cesare, 15 n., 28 n., 68, 75.
 Vazzana, Steno, 133 e n., 139.
 Vecce, Carlo, 8 e n., 75.
 Vecchi Galli, Paola, 21 nn., 71, 75, 194, 196.
 Vegezio, Publio Renato, 60.
 - *De re militari*, 60.
- Vegi, Leonardo di (tipografo), 54.
 Vela, Claudio, 31 n., 71, 75, 236 n., 246.
 Vellutello, Alessandro, 30-31, 136.
 Veneziale, Marco, 28 n., 75.
 Veneziano, Francesco (tipografo), 58.
 Venturi, Gianni, 64, 67, 178.
 Vergerio, Pier Paolo, 22.
Viaggio di Carlo Magno, 179.
 Vianello, Daniele, 70.
 Viani, Bernardino (tipografo), 46-47.
Viazo de Carlo in Oriente, vd. *Gutifré de Buion*
 Vico, Giambattista, 143, 278.
Vie de Bayart, 106 e n., 125.
 Villa, Alessandra, 73.
 Villa, Paolo, 27 n.
 Villon, François, 113-114 e n., 117.
 Villoresi, Marco, 27 n., 75.
 Vincenzi, Jacopo (notaio), 26.
 Vindelino da Spira (Wendelein von Speyer; tipografo), 35, 40.
 Virgilio, Publio Marone, VIII, X, 2, 12-13, 16, 22, 25, 27, 31, 33, 45, 60, 77-78, 89-90 e n., 91, 134-135, 145, 168-170, 173, 178 e n., 226, 248-249, 305, 312.
 - *Eneide/Aeneis*, X, 2, 78-82 e n., 86-88 e nn., 89 e nn., 90-92, 177-178 e n., 236, 249, 311-312.
 - *Georgica*, 89, 169.
 - *Opera*, 45, 60.
 Visconti, Gasparo, 20, 53.
 - *Ritmi*, 53.
 Visconti, Valentina, 115.
 Visser Travagli, Anna Maria, 19 n., 75.
 Vitali, Bernardino (tipografo), 45-46.
 Vossius, Gerhard Johann, 241 n.

W

Wace, 99, 101 n.
Waldman, Louis A., 94.
Watriquet de Couvin, 111 e n., 125.
Weaver, Elissa B., 213 n., 216, 263, 269.
Wickham, Chris, 331 n., 335.
Wilhelm, Raymund, 147.

Z

Zalapy, Emilia, 299 n.
Zamboni, Virginio, 296, 302 e n., 320.
Zampese, Cristina, XII, 65, 75, 92, 116 e n., 125, 193, 217, 242.
Zanato, Tiziano, 21 n., 66, 221 n., 223 n., 242, 244, 246.
Zancani, Diego, 50 n., 65, 195.

Zanette, Emilio, 31 n., 75, 296, 306 n., 321.
Zani, Agostino (tipografo), 45, 49.
Zani, Bartolomeo (tipografo), 36, 39-45, 48, 51, 57.
Zaroto, Antonio (tipografo), 53.
Zatti, Sergio, 219 n., 232, 242, 297, 309, 311 n., 319.
Zeno, Apostolo, 18 n.
Zeno, Enrico de santo Ursio (tipografo), 36.
Zerbinati, Giovanni Maria, 11, 71.
Zink, Michel, 106-107 e n., 122, 125.
Zoppino, Niccolò d'Aristotele de Rossi (detto lo Zoppino; tipografo), 23, 34, 37, 52, 55-56, 173, 273, 289.

PREMESSA

APPUNTI PER UN NUOVO COMMENTO AL *FURIOSO*

DANIELA DELCORNO BRANCA

«UN MIRABILE IMPASTO DI INFINITI RICORDI». LA BIBLIOTECA IMMAGINATA DI ARIOSTO

VALENTINA GRITTI

TESSERE VIRGILIANE NELLA STRUTTURA DELL'*ORLANDO FURIOSO*

GIACOMO STANGA

ARMI E AMORI PRIMA DEL *FURIOSO*. TRADIZIONE GALLOROMANZA E TRASFORMAZIONI DI UNA *DEVISE*

NICOLA MORATO

«QUANDO IL TEMPO TOGLIE, IO INNESTO NUOVO». LA PRESENZA DI DANTE IN ARIOSTO

ELISABETTA TONELLO

LA VOCE DI DANTE IN ARIOSTO: QUALCHE NOTA TESTUALE E QUANTITATIVA

MARCO GREGGIO, FABIO ROMANINI

SULLE TRACCE DEL *MAMBRIANO*. APPUNTI SULLA PRESENZA DEL CIECO DA FERRARANELL'*ORLANDO FURIOSO*

FEDERICO DELLA CORTE

ARIOSTO LETTORE DI NOVELLE? L'*ORLANDO FURIOSO* E GLI SVILUPPI DELLA NARRATIVA BREVE
NEL QUATTROCENTO

GIULIA DEPOLI

IL *FURIOSO* E LA LIRICA DEL SUO TEMPO: ECHI, INTERTESTI, OMAGGI

GIADA GUASSARDO

«A IMITATIONE DEL BOCCACCIO». ALBERTO LAVEZOLA COMMENTATORE DELL'*ORLANDO FURIOSO*

GIOVANNA RIZZARELLI

L'*ORLANDO FURIOSO* NEI *COMMENTARIA SYMBOLICA* DI ANTONIO RICCIARDI

FEDERICA CANEPARO, PAOLO CHERCHI

CONSIDERAZIONI CRITICHE SUI COMMENTI AL *FURIOSO* TRA OTTO E NOVECENTO

LUCA DIOLAITI

LUDOVICO ARIOSTO IN UN INEDITO LIBRO DI CONTI DI GARFAGNINO

GINO CASAGRANDE