

La biblioteca di Ariosto

Catalogo della mostra

Biblioteca nazionale centrale di Firenze
(25 settembre 2025-10 gennaio 2026)

a cura di *Luca Degl'Innocenti*,
Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli

libreriauniversitaria.it
edizioni

La biblioteca di Ariosto

25 settembre 2025-10 gennaio 2026

Biblioteca nazionale centrale di Firenze – Sala Dante



Università
degli Studi
di Ferrara



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DILEF
DIPARTIMENTO
DI LETTERE
E FILOSOFIA



LA MOSTRA

Enti promotori

Ministero della Cultura
Dipartimento per le attività culturali
Direzione Generale biblioteche e istituti culturali
Biblioteca nazionale centrale di Firenze

A cura di

Luca Degl'Innocenti
Valentina Gritti
Giovanna Rizzarelli

Ministero dell'Università e della Ricerca
Università degli studi di Ferrara – Ariosto 500
Università degli studi di Firenze
Università degli studi di Milano-Bicocca

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

Direzione

Elisabetta Sciarra

Coordinamento eventi, manifestazioni culturali, comunicazione

Simona Mammana

Sito web e social

Alessandra Brunelli
Chiara Storti

Restauro e allestimento

Silvia Angela Medagliani
Alessandro Sidoti
Veronika Focacci Wick
Elisa Zonta

Didattica mostra

Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi
Settore Servizi al pubblico

Campagna fotografica

GAP srl

Grafica

Silicio

Si ringrazia il personale della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, in particolare

Settore Amministrativo
Settore Consultazione e Musica
Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi
Settore Servizi al pubblico

IL CATALOGO

Editore

libreriauniversitaria.it Edizioni

A cura di

Luca Degl'Innocenti
Valentina Gritti
Giovanna Rizzarelli

Premessa

Elisabetta Sciarra

Saggi di

Nicole Botti
Davide Colussi
Luca Degl'Innocenti
Valentina Gritti
Marika Incandela
Simona Mammana
Giovanna Rizzarelli

Autori delle schede

[NB] Nicole Botti
[FC] Federica Caneparo
[AC] Anna Carocci
[DC] Davide Colussi
[LDI] Luca Degl'Innocenti
[RDR] Riccardo De Rosa
[VG] Valentina Gritti
[MI] Marika Incandela
[AP] Annalisa Perrotta
[GR] Giovanna Rizzarelli

Descrizioni bibliografiche e note d'esemplare (ad eccezione degli incipit ed explicit) a cura del Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi della Biblioteca nazionale centrale di Firenze

Michaelangiola Marchiaro
Claudio Pelucani
David Speranzi
Francesca Tropea

Referenze fotografiche

Ministero della Cultura - Biblioteca nazionale centrale di Firenze

Proprietà letteraria riservata
© libreriauniversitaria.it Edizioni
Webster, divisione di TXT SpA

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo:
redazione@libreriauniversitaria.it

ISBN: 978-88-3359-805-5
Prima edizione: settembre 2025

Il nostro indirizzo internet è:
<https://edizioni.libreriauniversitaria.it/>

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster, divisione di TXT SpA
Via V.S. Breda, 26
35010 - Limena PD

Tel.: +39 049 76651
Fax: +39 049 7665200

redazione@libreriauniversitaria.it

Questa opera è stata pubblicata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa" dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca ed è finanziata dall'Unione Europea – Progetto PRIN 2022 "Ariosto's library. For a new commentary on 1532 Orlando furioso" – Finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza - Missione 4 "Istruzione e Ricerca", componente C2 "Dalla Ricerca all'Impresa", investimento 1.1 "Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)" (Decreto direttoriale n. 104 del 02/02/2022) - CUP: H53D23007040006 - Codice progetto: 2022-NAZ-0184.

I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli dell'Autore e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione europea o della Commissione europea. Né l'Unione europea né la Commissione europea possono essere ritenute responsabili per essi.

Sommario

Premessa (<i>Elisabetta Sciarra</i>)	8
Presentazione	9
Avvertenza	10

PARTE I. Ariosto lettore

Le letture di Ariosto (<i>Valentina Gritti</i>)	12
I.1 Publius Ovidius Naso, <i>Eroidi</i>	14
I.2 Publius Ovidius Naso, <i>Metamorfosi</i>	16
I.3 Publius Vergilius Maro, <i>Vergilius</i>	18
I.4 Marcus Annaeus Lucanus, <i>Pharsalia</i>	20
I.5 Giovanni Gioviano Pontano, <i>Opera</i>	22
I.6 Lucianus, <i>Vera historia</i>	24
I.7 Albius Tibullus, <i>Elegiae</i>	26
I.8 Erasmus Roterodamus, <i>Adagia</i>	28
I.9 Dante Alighieri, <i>Divina Commedia</i>	30
I.10 Francesco Petrarca, <i>Canzoniere</i>	32
I.11 Pietro Bembo, <i>Asolani</i>	34
I.12 Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i>	37
I.13 Giovanni Boccaccio, <i>Filocolo</i>	40
I.14 Pietro Bembo, <i>Prose della volgar lingua</i>	43
I.15 Giovanni Francesco Fortunio, <i>Regole grammaticali della volgar lingua</i>	45
I.16 Baldassarre Castiglione, <i>Il libro del Cortegiano</i>	47
I.17 Antonio Cornazzano, <i>Dell'arte militare</i>	49
I.18 Niccolò Machiavelli, <i>Arte della guerra</i>	51
I.19 <i>Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte</i>	54
I.20 Joanot Martorell, <i>Tirante il Bianco</i>	56
I.21 Galeazzo Flavio Capella, <i>Della eccellenza et dignità delle donne</i>	58
I.22 Francesco Rosselli, <i>Italia</i>	60

PARTE II. Le letture cavalleresche di Ariosto

I <i>Morganti</i> di Ariosto (<i>Luca Degl'Innocenti</i>)	64
II.1 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1507	67
II.2 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1518	70
II.3 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1521	72
II.4 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1532	74
II.5 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1539	76
II.6 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1545	78
II.7 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1550	81
II.8 Luigi Pulci, <i>Morgante</i> - 1574	83
II.9 Luca Pulci, Luigi Pulci, <i>Ciriffo Calvaneo</i> - 1509	85
II.10 Luca Pulci, Luigi Pulci, <i>Ciriffo Calvaneo</i> - 1514	87
II.11 Luca Pulci, Luigi Pulci, <i>Ciriffo Calvaneo</i> - 1518	89
II.12 Luca Pulci, Luigi Pulci, <i>Ciriffo Calvaneo</i> - 1522	91
II.13 Luca Pulci, <i>Driadeo</i> - 1481	92
I libri cavallereschi (<i>Nicole Botti</i>)	94
II.14 <i>Ugieri il Danese</i> - 1480	96
II.15 Andrea da Barberino, <i>Guerrin Meschino</i> - 1477	98
II.16 Andrea da Barberino, <i>Reali di Francia</i> - 1537	100
II.17 <i>Trabisonda</i> - 1554	102
II.18 Matteo Maria Boiardo, <i>Orlando innamorato</i> - 1525	104
II.19 Matteo Maria Boiardo, <i>Orlando innamorato</i> - 1535	106
II.20 Matteo Maria Boiardo, <i>Orlando innamorato</i> - 1539	108
II.21 Matteo Maria Boiardo, <i>Orlando innamorato</i> - 1548-1549	110
II.22 Matteo Maria Boiardo, <i>Orlando innamorato</i> - 1554	113
II.23 Francesco Cieco da Ferrara, <i>Mambriano</i> - 1509	116
II.24 Francesco Cieco da Ferrara, <i>Mambriano</i> - 1549	118
II.25 Cassio da Narni, <i>Morte del Danese</i> - 1521	120
II.26 Pietro Aretino, <i>Angelica</i> - [1536-38]	122
II.27 <i>Altobello</i> - 1481	124
II.28 <i>Altobello</i> - 1547	126
II.29 <i>Innamoramento di Carlo Magno</i> - 1519	128
II.30 <i>Innamoramento di Carlo Magno</i> - 1533	131
II.31 <i>Bradamonte</i> - [1545?]	133
II.32 <i>Bradamonte</i> - 1551	135
II.33 <i>Bradamonte</i> - [15..]	136
II.34 <i>Regina Ancroia</i> - 1510	138
II.35 <i>Rovenza dal Martello</i> - 1671	140
Boiardo e Ariosto illustrati (<i>Giovanna Rizzarelli</i>)	142

PARTE III. I lettori di Ariosto

III.1	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - MAZZOCCHI 1516.....	146
III.2	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - ZOPPINO 1530.....	148
III.3	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - ROSSI 1532.....	151
III.4	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - ZOPPINO 1536.....	153

Il *Furioso* commentato (Marika Incandela)..... 155

III.5	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - BINDONI 1535.....	157
III.6	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - GIOLITO 1545.....	160
III.7	Simone Fornari, <i>La spositione sopra l'Orlando Furioso</i> - TORRENTINO 1549 ..	163
III.8	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - GIOLITO 1553.....	166
III.9	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - VALGRISI 1556 e 1560.....	169
III.10	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - VALVASSORI 1566.....	172
III.11	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - VARISCO 1568.....	175
III.12	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - DE FRANCESCHI 1584.....	178
III.13	Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i> - MISSEIRINO 1596.....	181

Tasso lettore di Ariosto (Davide Colussi)..... 183

III.14	Torquato Tasso, <i>Rinaldo</i> - 1562.....	185
III.15	Torquato Tasso, <i>Aminta</i> - 1583.....	187
III.16	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> - 1584.....	189
III.17	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i> - 1590.....	191
III.18	Torquato Tasso, <i>Discorsi</i> - 1587.....	193
III.19	Accademia della Crusca, <i>Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto</i> - 1584 Torquato Tasso, <i>Apologia in difesa della Gerusalemme liberata</i> - 1585 Lionardo Salviati, <i>Dello Infarinato accademico della Crusca.</i> <i>Risposta all'apologia di Torquato Tasso intorno all'Orlando furioso,</i> <i>e alla Gierusalèm liberata</i> - 1585.....	195

Libri, possessori, acquisti eccellenti. Su alcune rarità cavalleresche nelle collezioni della Biblioteca nazionale centrale di Firenze e il caso Guglielmo Libri (*Simona Mammana*) 198

BIBLIOGRAFIA 203

Premessa

di *Elisabetta Sciarra*

(Direttrice della Biblioteca nazionale centrale di Firenze)

Nel quadro delle attività di valorizzazione del proprio patrimonio bibliografico, la Biblioteca nazionale centrale di Firenze in collaborazione con le Università di Firenze, di Ferrara e di Milano Bicocca, con *La biblioteca di Ariosto* vuole offrire uno sguardo approfondito sulla tradizione epico-cavalleresca italiana, con particolare attenzione alla trasmissione materiale e testuale delle sue principali espressioni letterarie. Attraverso una selezione ragionata di edizioni, l'esposizione propone una riflessione sulle forme di circolazione dei classici antichi e moderni e dei testi cavallereschi in Italia, mettendo in luce la complessa filiera di produzione, ricezione e conservazione in particolare del libro epico.

La *Biblioteca di Ariosto* è, da una parte, la biblioteca virtuale che Ariosto ebbe presente, ma è anche la biblioteca reale dei suoi lettori e dei lettori di letteratura cavalleresca in Italia tra Cinquecento e Settecento. Tra i libri esposti, tutti provenienti dalle raccolte della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, si scorrono tracce di lettori contemporanei, appassionati e collezionisti, tracce di biblioteche disperse. L'occasione di questa esposizione è stata proficua per la Biblioteca per riprendere le molte e ben note edizioni ariostee e rintracciarne le provenienze, che saranno progressivamente inserite nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale e in Archivio dei pos-

essori. Dal 2024, infatti, la Biblioteca nazionale ha aderito al progetto Archivio dei possessori, inserendo schede di qualità, tanto relative a possessori e collezioni moderne – tra tutte la collezione di libri d'artista di Lorian Bertini – tanto relative a possessori e provenienze antiche. La mostra di Ariosto è l'occasione per affinare un metodo di lavoro già consolidato, che punta alla valorizzazione delle raccolte attraverso il catalogo, la digitalizzazione, la mappatura e lo studio delle provenienze, nonché la pubblicazione di saggi più o meno ampi che esplicitino il risultato di lavori silenziosi e sistematici, e che lasciano traccia duratura nei cataloghi. Scorrendo le informazioni relative agli esemplari si ritrovano le tracce delle grandi collezioni della Biblioteca nazionale e della sua storia; ma anche piccole storie sommerse, vicende di esemplari particolari e tracce di collezioni apparentemente del tutto aliene; persino un libro proveniente dalle collezioni della Biblioteca Marciana di Venezia. Tra i volumi, alcuni recano le tracce di provenienza di Guglielmo Libri; le vicende della sua biblioteca per quanto riguarda le raccolte della Biblioteca nazionale centrale di Firenze sono qui presentate e saranno oggetto di studi ulteriori e più ampi.

In tal modo, la Biblioteca rinnova il proprio impegno nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio bibliografico nazionale, e si conferma come luogo vivo di ricerca, studio e divulgazione, in cui si incrociano gli interessi e i programmi di ricerca delle Università, insieme a una vocazione alla valorizzazione e disseminazione dei risultati verso pubblici più ampi e diversificati.

Presentazione

La mostra *La biblioteca di Ariosto* intende esporre i numerosi libri a stampa rinascimentali della Biblioteca nazionale centrale di Firenze che idealmente avrebbero potuto figurare sugli scaffali del poeta ferrarese durante la composizione dell'*Orlando furioso* e su quelli dei suoi lettori cinquecenteschi, fino a Tasso. A promuoverla è il gruppo di italianisti e filologi impegnati nell'omonimo Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) che nel 2024-2025 sta approfondendo la ricostruzione di alcune aree della cultura ariostesca in vista del nuovo commento dell'*Orlando furioso* che verrà pubblicato nell'ambito della Edizione Nazionale delle opere di Ludovico Ariosto in occasione del doppio cinquecentenario (redazione finale del poema e morte dell'autore) nel 2032-2033.

Le tre unità di ricerca del progetto (delle Università di Ferrara, di Firenze e di Milano Bicocca) hanno concordemente individuato nella BncF la sede ideale per allestire una esposizione che presenti al largo pubblico le opere più significative nelle tre aree di ricerca rispettivamente esplorate. Oltre ad annoverare rari esemplari delle prime edizioni dell'*Orlando furioso*, infatti, le collezioni della biblioteca conservano numerosi incunaboli e cinquecentine delle opere più significative per la cultura ferrarese del tardo-Quattro e primo-Cinquecento, dei poemi cavallereschi di più vasto successo nell'Italia del periodo (anonimi e d'autore, inclusi quelli dei fiorentini fratelli Pulci) e, infine, dei prodotti più notevoli della ricezione del *Furioso*: i commenti da un lato, la *Gerusalemme* di Tasso dall'altro.

Avvertenza

Nelle schede le citazioni dal *Furioso* – siglato *OF* – sono tratte dall'edizione curata da Emilio Bigi: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi; a cura di Cristina Zampese; indici di Piero Floriani, Milano, BUR Rizzoli, 2012; quelle dalla *Gerusalemme liberata* – siglata *Lib.* – da Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

Autori delle schede

[NB] Nicole Botti
[FC] Federica Caneparo
[AC] Anna Carocci
[DC] Davide Colussi
[LDI] Luca Degl'Innocenti
[RDR] Riccardo De Rosa
[VG] Valentina Gritti
[MI] Marika Incandela
[AP] Annalisa Perrotta
[GR] Giovanna Rizzarelli

La mostra e il suo catalogo sono il frutto delle ricerche svolte nell'ambito del progetto PRIN 2022 *La biblioteca di Ariosto. Verso un nuovo commento all'Orlando furioso del 1532*, che vede la collaborazione delle Università Milano Bicocca (responsabile scientifico Davide Colussi; e PI del progetto); dell'Università di Firenze (responsabile scientifico Luca Degl'Innocenti) e dell'Università di Ferrara (responsabile scientifico Valentina Gritti).

Un vivo ringraziamento va alla dottoressa Elisabetta Sciarra, direttrice della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, alla dottoressa Simona Mammana, coordinatrice degli eventi e manifestazioni culturali della BncF e al dottor David Speranzi responsabile del Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi della BncF, per il supporto e l'indispensabile collaborazione senza i quali non sarebbe stato possibile realizzare la mostra.

Uno speciale ringraziamento va al dottor Francesco Zedda e a tutta la redazione di Libreriauniversitaria.it Edizioni che con minuziosa cura e con costante cortesia hanno seguito l'allestimento del catalogo.

Parte I. Ariosto lettore

Le letture di Ariosto

di *Valentina Gritti*

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. L'esercizio mnemonico nel poeta nasce dalla consultazione continua dei non molti libri posseduti, che costituiscono la fonte principale del suo stile poetico e della coloritura toscana del *Furioso*; ad essi si aggiunge la fruizione occasionale di volumi dai quali trae modelli narrativi e argomentativi o i temi e le figure assorbiti nelle ottave o nei versi. La biblioteca del poeta è dispersa, ma se si guarda alle sue fonti, che comprendono un numero davvero cospicuo di opere, spesso poco note, le sue letture sono vastissime (Segre 1955 [1966]).

Tra XV e XVI secolo in base alle capacità economiche i letterati si possono distinguere in nobili che hanno entrate costanti e possono comprare manoscritti e libri a stampa e in intellettuali che, per scarsità di denaro, usufruiscono delle biblioteche dei loro signori o di amici: lo stipendiato estense Ariosto rientra nel secondo gruppo. Il poeta vive in un periodo in cui l'industria tipografica è diventata così sviluppata e diffusa, soprattutto nel Nord Italia, da avere ormai surclassato l'attività delle botteghe dei copisti di professione. Il fiorentino commercio librario, nel vivo ambiente culturale ferrarese e dei centri limitrofi (senza dimenticare i continui contatti con la società romana, frequentata in occasione di viaggi diplomatici) gli con-

sente di leggere molte novità che trova nelle biblioteche degli Este e dei Gonzaga, o degli amici (Gritti 2023).

Negli anni giovanili Ariosto già frui-va di stampe di classici latini e greci (utili per la sua formazione sotto il magistero di Gregorio da Spoleto), che poteva consultare, anche manoscritti, tanto nella biblioteca della Cattedrale, dov'era arciprete un omonimo parente, quanto in quella estense dove erano raccolti Cicerone, Plauto e Terenzio, gli storici latini, Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio, Orazio. Gli Este mettevano a disposizione dei loro cortigiani anche una gran quantità di romanzi cortesi e di libri cavallereschi, ma pure classici commentati (per es. Virgilio annotato da Servio) e opere di rara circolazione (il *De re uxoria* di Francesco Barbaro, il volgarizzamento della *Vera Historia* di Luciano [scheda I.6], il *Teseida* commentato da Pier Andrea de Bassi, la versione in prosa dell'*Integrità dell'arte militare* e il *Dell'arte militare* in terza rima di Cornazzano [scheda I.17]; Tisoni Benvenuti 2023). I signori di Ferrara possedevano anche una ricca collezione di mappe che Ariosto ha utilizzato per descrivere gli itinerari dei personaggi del *Furioso* nell'orbe terracqueo: vari portolani, la Carta del Cantino, l'*Universalis Cosmographia* di Claudio Tolomeo e forse anche la carta d'Italia di Francesco Rosselli, sicuramente avuta sotto gli occhi dal poeta durante la stesura delle *Satire* (scheda I.22). Gli scambi con i Gonzaga e la frequentazione di Isabella d'Este a Mantova gli hanno invece messo a disposizione rari romanzi spagnoli

come l'*Amadis de Gaula* e il *Tirant lo Blanc* (anche nel volgarizzamento di Lelio Manfredi, diffuso manoscritto ben prima della *princeps* del 1538 [scheda I.20]).

La fitta rete di relazioni che Ariosto intesse nel corso della sua vita gli consente di leggere libri di suo interesse in qualsiasi luogo o presso conoscenti più o meno stretti. La frequentazione di Alberto Pio da Carpi (che quando soggiornava a Ferrara riuniva intorno a sé intellettuali del calibro di Celio Calcagnini, Mario Equicola, Jacopo Sadoletto e occasionalmente Pietro Bembo) gli consente di entrare in contatto con Aldo Manuzio, già precettore del giovane carpigiano. Presso l'officina aldina, il poeta acquista in un formato "tascabile" (in 8°), conveniente per i viaggi, i maggiori classici, sia latini (Virgilio, gli elegiaci con Catullo, Ovidio, Lucano [schede I.3, I.7, I.1, I.4]) sia volgari (le *Cose volgari* di Petrarca e le *Terze rime* di Dante [schede I.9-10]), compulsati per la scrittura del poema, ma forse anche l'edizione in folio degli *Adagia* di Erasmo del 1508 (scheda I.8) o l'*Urania* di Giovanni Pontano (scheda I.5), diffusa a Ferrara anche manoscritta. Altri libri di grande fortuna divulgati nei circoli letterari della città estense e passati per le mani di Ariosto sono gli *Asolani* del Bembo (scheda I.11), composti durante i soggiorni ferraresi del 1497-1498 e del 1502-1503, e il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (scheda I.16), che tra il 1518 e il 1521 circolava in diverse redazioni manoscritte. Per l'amicizia che lo legava a Celio Calcagnini Ariosto ha potuto fruire anche della sua

ricca biblioteca ferrarese, dove era raccolta una notevole varietà di opere classiche, umanistiche (le *Genealogie deorum gentium* di Boccaccio, più copie degli *Adagia* erasmiani e le rarissime *Intercenales* di Leon Battista Alberti) e volgari (per es. il *Guerrin meschino* [scheda II.15] e il trattato *Dell'arte della guerra* di Machiavelli [scheda I.18]; Ghignoli 2016).

In sostanza, Ariosto preferiva consultare occasionalmente opere d'argomento culturale, filosofico o tematico come, per esempio, quelle dedicate alla *Querelles des femmes* (per le ottave proemiali del c. XXXVII), come il *De mulieribus* dell'Equicola (pubblicato a Ferrara nel 1501) o il *Della eccellenza e dignità delle donne* pubblicato a Roma da Galeazzo Flavio Capella (scheda I.21), mentre preferiva possedere libri che poteva leggere con assiduità e attenzione, come le *Regole grammaticali della volgar lingua* del Fortunio (scheda I.15) e le *Prose della volgar lingua* di Bembo (scheda I.14), usati per correggere in senso toscano la lingua del *Furioso*.

Lettore fin dalla giovane età di edizioni a stampa (libri commentati, di pregio o popolari), Ariosto ha saputo cogliere appieno la grande potenzialità dell'editoria di primo Cinquecento e l'ha messa in pratica realizzando le due edizioni del *Furioso* del 1516 e del 1532, che si sono distinte nel panorama culturale dell'epoca non solo per la raffinatezza letteraria del testo, ma anche per il pregio artistico delle stesse stampe con elaborati paratesti figurativi realizzati per volontà dell'autore (schede III.1 e III.3).

I.1

Publius Ovidius Naso, *Eroidi*

Venezia, Aldo Manuzio, 1502

8°; [202] cc.

EDIT16 CNCE 36132

- c. 2a1r: PVBLII OVIDII NASONIS | HEROIDV M
EPI= | STOLAE. || AVLI SABINI. *Epistolae*
tres. || P.O.N. ELEGIARVM. *Libri tres.* | DE
ARTE AMANDI. *Libri tres.* | DE REMEDIO
AMORIS. *Libri duo.* | IN IBIN. *Liber unus.* | AD
LIVIAM EPISTOLA DE MORTE | DRVSI. |
DE NVCE. | DE MEDICAMINE FACIEI. |
[marca: ancora con delfino; a lati «AL DVS»]
c. 2C10r: VENETIIS IN AEDIBUS ALDI | RO-
MANI, MENSE DE= | CEMBRI .M.DII. ||
Cautum in hoc ut in caeteris. | [registro]

BncF, RARI Nencini Aldine 1.1.5

Sul frontespizio, segno di possesso dilavato; sul colophon, la nota *Pavolo di*, di mano cinquecentesca; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874.

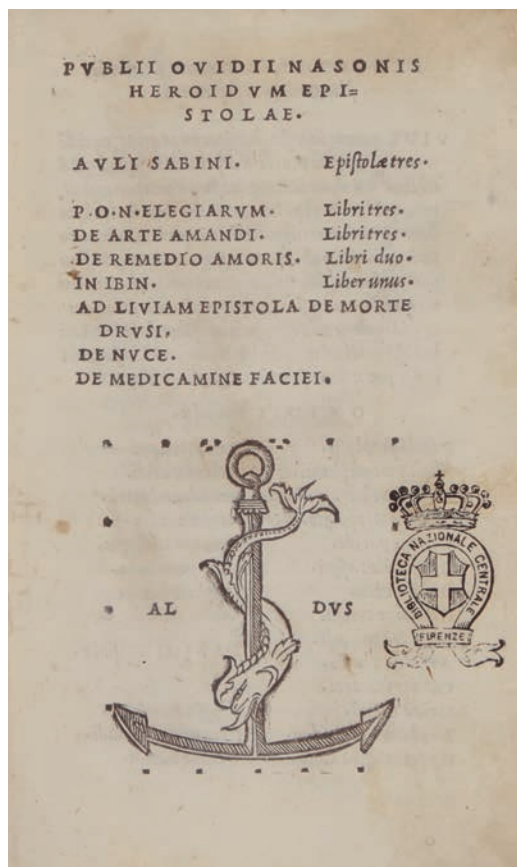
Legatura del sec. XIX in cuoio, con decorazioni in oro, guardie e controguardie di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro, il titolo *Ovidii Opera* e il numero di volume *II*; tagli dipinti di blu.

Tra l'ottobre del 1502 e il febbraio dell'anno successivo, Aldo Manuzio stampa la produzione di Ovidio, uscita in tre tomi, con un prezzo più alto del *Tibullus* qui esposto (scheda I.7), ma comunque accessibile (4 lire e 10 soldi). Il secondo tomo del progetto aldino è dedicato alle *Eroidi*, una raccolta di epistole amorose in versi, una novità che Ovidio rivendica (fig. I.1). Il materiale è attinto dalla tradizione epico-tragica greca, da Callimaco, dalla poesia ellenistica, latina (Catullo, Virgilio) e dall'elegia, da cui mutua motivi come sofferenza, recriminazioni e accuse di tradimento. La prima serie (1-15) vede celebri eroine mitologiche

(e Saffo) lamentarsi con i loro amanti o mariti assenti, mentre la seconda (16-21) presenta coppie di amanti. Queste epistole, la cui datazione varia (prima serie con gli *Amores*, seconda pre-esilio), costituiscono monologhi, incentrati sul lamento della donna abbandonata, un motivo topico già in Catullo. La struttura epistolare limita lo sviluppo drammatico, privilegiando l'andamento monologico e l'influsso retorico delle *suasoriae*.

La strategia ovidiana consiste nella riscrittura elegiaca dei modelli epico-tragici, utilizzando il codice elegiaco come

I.1



filto: per questo è ampio lo spazio dedicato al *pathos*, in netto contrasto al *lusus* che Ovidio mostra invece nell'*Ars amatoria*. Questa modellizzazione elegiaca deforma il materiale narrativo originale, reinterpretandolo sistematicamente. Ad esempio, la Fedra ovidiana perde la dignità tragica euripidea per assomigliare a una dama disinvolta; Didone seleziona elementi virgiliani per la sua persuasione, enfatizzando una gravidanza che rovescia l'originale; Deianira descrive Iole in termini che contraddicono Sofocle. Tali divergenze segnalano una nuova codificazione letteraria, dove l'universo ovidiano è fondato sulla compresenza e integrazione di codici distinti. Le *Eroidi* sono intrinsecamente poesie del lamento, espressione della infelice condizione femminile. Le eroine soffrono non solo come amanti tradite, ma in quanto donne, condannate all'abbandono, all'umiliazione e alla propria debolezza. Il genere elegiaco ritorna qui alle sue origini di poesia del dolore, come afferma Saffo (15, 7: «flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen»).

Proprio per questo, la rappresentazione del dolore e la topica gestualità che lo accompagna nel *Furioso* rivelano un profondo debito verso i modelli classici, comprese le *Eroidi*. Un esempio emblematico è l'Olimpia abbandonata (canto X): Ariosto la plasma come una controfigura dell'Arianna ovidiana (e catulliana), rievocando le identiche manifestazioni di disperazione e furore. La scena del tragico risveglio di Olimpia, dopo l'abbandono di Bireno, risuona con un'eco quasi testuale del lamento ovidiano:

Si straccia i crini, e il petto si percuote
[...]
Corre di nuovo in su l'estrema sabbia,
e ruota il capo e sparge all'aria il crine;
e sembra forsennata, e ch'addosso abbia
non un demonio sol, ma le decine
(OF X 22, 3; 34, 1-4).

Aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concitata Baccha deo
(Ov. *Her.* X 47-48) [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Conte 1974 (2012); Minutelli 1991; Romizi 1896; Sarnelli 2018.

I.2

Publius Ovidius Naso, *Metamorfosi*

Venezia, Alessandro Bindoni, Lucantonio Giunta, 1508

2°; [4], CXLI, [1] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 34055

c. π1r: Ouidio methamorphose- | os vulgare hystoriado.

c. s5r: Fine delo Ouidio Metamorphoseos | uulgare.

Stampato in Venetia per Alexan | dro di Bandoni
ad instantia del nobile mis | ser Lucantonio zon-
ta fiorentino del. M. | CCCCC.VIII adi .xiiii. del
mese de Ago | sto.

c. s5v: [registro] | [marca: giglio fiorentino; ai lati «L»
e «A»]

BncF, RARI 22.B.4.25/b

Sul frontespizio, timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLO-RENTINAE BIBLIOTH*; l'ex libris a stampa *Francisci Caesaris Augusti munificentia* applicato sul contropiatto anteriore consente di inserire il volume tra le donazioni che Francesco Stefano I di Lorena fece in favore della biblioteca Magliabechiana con l'acquisto delle raccolte Gaddi e Biscioni: l'esemplare in questione risulta in particolare descritto nell'elenco relativo all'acquisizione della libreria gaddiana.

Legatura in cartone; sul dorso in pelle, impresso in oro, i titoli *Bruni Aquila volante. Ovidio Metamorfosi. Frezzi Quadrivregio*, con riferimento alle altre edizioni riunite a quella qui descritta. Sul taglio laterale, il titolo manoscritto a penna, in capitali, *Aquil Volan*.

Nelle *Metamorfosi*, poema di quindici libri ispirato a modelli ellenistici come gli *Aitia* di Callimaco, Ovidio sfrutta il metro dell'*epos*, l'esametro, per raggruppare circa 250 storie indipendenti unite dal tema della metamorfosi. L'opera copre un arco cronologico che va dalle origini del mondo fino ai tempi dell'autore e alla celebrazione di Augusto, configurandosi come una cronaca universale. Sebbene la metamorfosi sia il tema unificante, uno degli argomenti principali è l'amore,

perché le divinità spesso agiscono mosse da passioni umane. Ovidio impiega una narrazione flessibile, con storie collegate per contiguità geografica, analogie tematiche, contrasto, rapporti genealogici o di metamorfosi. La narrazione è continua e spesso utilizza la tecnica del racconto a incastro, con personaggi che narrano a loro volta altre vicende, un tratto che già i commentatori cinquecenteschi del *Furioso* usavano per legittimare la struttura del poema ariostesco. L'opera è un compendio di testi e generi letterari, consapevole delle proprie ascendenze e caratterizzata da un'ironia distaccata sulla verosimiglianza dei miti narrati. Ovidio descrive le metamorfosi soffermandosi sulle fasi intermedie, evidenziando il paradosso tra la nuova forma e la psicologia originaria. Come è ben noto, il poema ovidiano ha avuto una larghissima fortuna durante il Medioevo e l'Umanesimo e gli studi e i commenti al *Furioso* ne attestano un'assidua frequentazione da parte di Ariosto sia accompagnato dal commento di Raffaele Regio (ca. 1440-Venezia 1520), giunto alle stampe tramite un'edizione pirata del 1492, sia nell'edizione aldina, senza commento, di cui costituiva il primo dei tre tomi ovidiani, stampato nell'ottobre del 1502.

In mostra (fig. I.2) è presentata una stampa dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (1377), volgarizzamento delle *Metamorfosi* per opera di Giovanni di Bonsignori (XIV sec.). Dopo una larga fortuna manoscritta e la *princeps* veneziana (1497), questa traduzione godette di numerose ristampe, anche in virtù delle stupende xilografie. Tra queste illustrazioni, si è scelto di esporre quella del carro di Medea perché nel secondo dei *Cinque canti*,



I.2

le *Metamorfosi* (VII 350-352: «Quod nisi pennatis serpentibus isset in auras, / non exempta foret poenae, fugit alta superque / Pelion umbrosum...»; VII 398: «hinc Titaniacis ablata draconibus intrat») fungono da modello per la descrizione del carro trainato da draghi alati che consentì a Medea di allontanarsi da Corinto dopo aver ucciso Creonte e Glauce, recentemente maritata con Giasone:

Ma dove può ella andar, ch'ogni cittade
che tra il mar, l'Alpi e l'Apenino siede,
del padre de l'amante è in podestade,
né sicuro per lei luogo ci vede?
Passar l'Alpi non può, ch'ivi le strade
chiude la gente, chi a caval, chi a piede:
non ha il destrier che fe' alle Muse il fonte,
né 'l carro in che Medea fuggì Creonte
(CC, II 73) [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Cabani 2008; Cabani 2016; Conte 1974 (2012); Gritti 2021; Huber-Rebenich 1992; Romizi 1896.

I.3

Publius Vergilius Maro, *Vergilius*

Venezia, Aldo Manuzio, 1501

8°; [228] cc.

EDIT16 CNCE 55823

c. a1r: VERGILIVS.

c. Y4r: VENETHIS EX AEDIBUS AL | DI ROMA-
NI MENSE | APRILI .M.DI.

c. Y4v: [bianca]

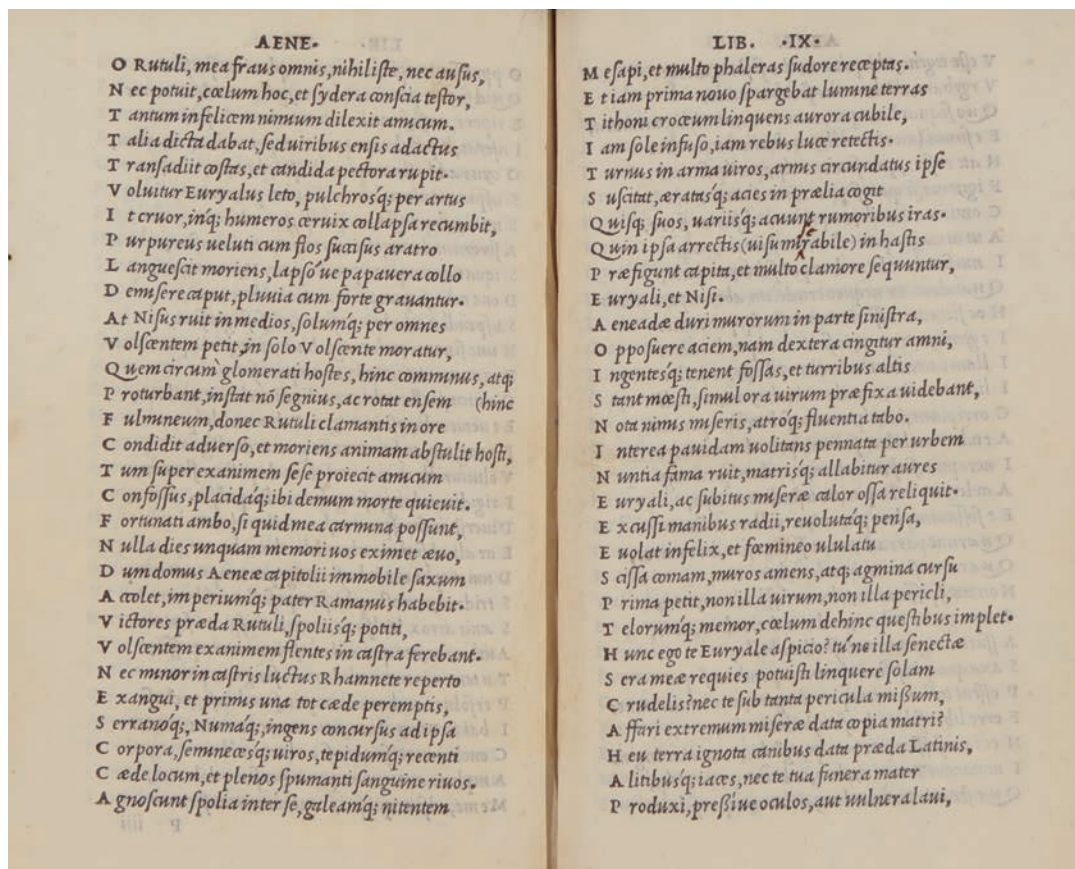
BncF, RARI Nencini Aldine 1.1.3

Argumenta e interventi marginali di più mani, in buona parte dilavati; all'interno del piatto anteriore *ex libris* cartaceo con le iniziali *IHI*; sempre all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874.

Legatura in marocchino blu con decorazioni in oro, controguardie e guardie di carta gialla; sul dorso, impresso in oro, il nome dell'autore, *Vergilius*; tagli dorati.

L'*Eneide*, il poema epico in dodici libri concepito per emulare Omero e magnificare l'imperatore Augusto, connettendo la sua discendenza a Enea, è il capolavoro di Publio Virgilio Marone (70 a.C.-19), autore anche delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*. Il poema virgiliano narra il percorso dell'eroe troiano dalla caduta della città sino alla vittoria nel Lazio e alla genesi di una nuova stir-

I.3



pe. Strutturalmente, si divide in una sezione di viaggio ('odissiaca', I-VI) e una di conflitto ('iliadica', VII-XII), innovando i modelli omerici. Il viaggio di Enea è un'esplorazione verso l'ignoto, e la guerra è funzionale alla fondazione di una nuova città, Roma: infatti, il testo è permeato di anticipazioni profetiche sulla gloria futura dell'Urbe, così come il *Furioso* glorifica gli Este e Ferrara. Nonostante quella di Virgilio sia un'epica apertamente encomiastica centrata sul trionfo di Enea e quindi di Augusto, il poeta esplora con sensibilità le motivazioni dei vinti (come Didone e Turno), aggiungendo una profonda dimensione tragica e soggettiva.

Tra i classici che il progetto editoriale di Aldo Manuzio contribuisce a diffondere a un prezzo relativamente contenuto c'è, ovviamente, anche il *Vergilius*, che raccoglie le tre opere del poeta latino. Tuttavia, poiché era fondamento dello studio scolastico e poi di quello letterario, Ariosto all'epoca dell'uscita aldina aveva già familiarizzato con

Virgilio, come attestano i *Carmina*, una raccolta di liriche giovanili in latino. Non solo, gli era ampiamente noto il commento di Servio Mario Onorato (fl. IV sec.), diffuso a stampa dal XV secolo assieme ad altri quattro commentatori dell'opera virgiliana: Donato, Landino, Mancinelli e Domizio Calderini. L'influenza dell'*Eneide* sul *Furioso* coinvolge tutti i piani dell'opera, dal sintagma alla struttura, come viene presto sottolineato dai commentatori cinquecenteschi del poema e dai suoi difensori, i quali tendono a canonizzarlo quale classico moderno proprio in virtù degli stretti legami con il capolavoro virgiliano. In mostra si propongono due pagine con la sortita notturna di Eurialo e Niso (libro IX) che funge da modello principale per quella di Cloridano e Medoro nel *Furioso* (XVIII, 165-192). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Bigi 1982 (2012); Conte 1974 (2012); Javitch 2012; Segre 1976a; Stanga 2023.

I.4

Marcus Annaeus Lucanus, *Pharsalia*

Venezia, Aldo Manuzio, 1502

8°; [140] cc.

EDIT16 CNCE 36129

c. a1r: LVCANVS.

c. a2r: M. ANNEI LVCANI CIVILIS BELLI | LIBER PRIMVS.

c. s4r: VENETIIS APVD ALDVM MENSE | APRILI .M.DII.

c. s4v: [bianca]

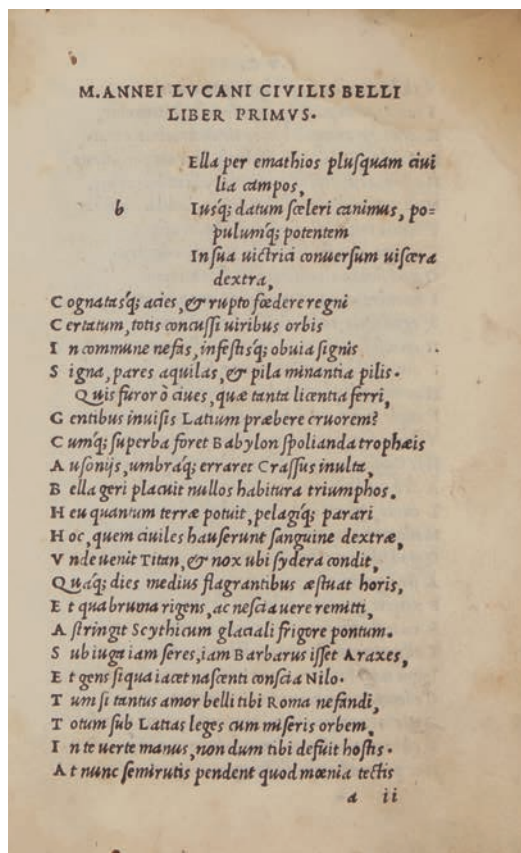
BncF, RARI Nencini Aldine 1.1.23

Sulle guardie e sui fogli liminari varie prove di penna di più mani; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874.

Legatura di restauro, con recupero del cuoio originale impresso a secco; sul dorso, impresso in oro, il nome dell'autore, *Lucanus*.

La *Pharsalia* di Lucano, poema epico che narra la guerra civile tra Cesare e Pompeo, segna un netto distacco dall'epica virgiliana. Lucano abbandona l'apparato mitologico, concentrandosi sulla storia recente per denunciare la fine della libertà romana e l'avvento della tirannide. Il poema è una sorta di anti-*Eneide*, perché manca di un protagonista principale definito e rovescia i valori augustei, presentando Cesare come un 'eroe nero' dominato dal *furor*, mentre Pompeo come una figura tragica, un Enea sottomesso al destino. Il linguaggio è permeato da una forte ideologia politica e moralistica e la visione complessiva della *Pharsalia* è di profondo pessimismo, riflettendo la crisi degli ideali e del genere epico stesso.

Sebbene nella biblioteca di corte degli Este a Ferrara fosse presente una copia della *Pharsalia* commentata da Benvenuto



I.4

da Imola (ora presso la Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. II 192), è assai probabile che Ariosto leggesse il poema lucaneo in un libro a stampa più recente, forse un esemplare dell'edizione aldina, come quello qui esposto, risalente all'aprile del 1502 (fig. I.4). Il segno maggiore lasciato dalla lettura della *Pharsalia* sul poeta appare più che nel *Furioso* nei *Cinque Canti* (il tentativo, poi abortito, di proseguire il poema dopo la prima edizione del 1516), dove emerge l'influenza di autori meno presenti nella *princeps*. L'epica di Lucano, caratterizzata da toni cupi e drammatici, ha chiaramente influenzato le tematiche

centrali dei *Cinque Canti*. Il motivo è anche storico, dato che lo scisma religioso dell'Impero ai tempi di Ariosto prende la forma di una guerra civile, tema centrale della *Pharsalia* che con i *Cinque Canti* condivide un interesse profondo per la lotta per il potere, spesso manifestata attraverso intrighi di corte e la cieca irrazionalità di chi governa. Le due ottave proemiali del canto terzo recuperano, infatti, il tetro esordio della *Pharsalia*, in particolare I 81-89 e 120-126:

D'ogni desir che tolga nostra mente
dal dritto corso et a traverso mande,
non credo che si trovi il più possente
né il più commun di quel de l'esser grande:

brama ognun d'esser primo, e molta gente
haver dietro et a lato, a chi commande;
né mai li par che tanto gli altri avanzi
che non disegni anchor salir più inanzi.

Se questa voglia in buona mente cade
(ch'in buona mente ha forza ancho il desire),
l'huom studia che virtù gli apra le strade,
che sia guida e compagna al suo salire:
ma se cade in ria mente (ché son rade
che dir buone possiam senza mentire),
indi aspettar calunnie, insidie e morte,
et ogni mal si può di piggior sorte.
(CC, III, 1-2) [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Campeggiani 2017, pp. 280-281; Conte 1974 (2012); Romizi 1896.

I.5

Giovanni Gioviano Pontano, *Opera*

Venezia, Aldo Manuzio, 1505

8°; [242] cc.

EDIT16 CNCE 36164

- c. a1r: PONTANI OPERA. | *Vrania, siue de Stellis libri quinq[ue].* | *Meteororum liber unus.* | *De Hortis hesperidum libri duo.* | *Lepidina siue postorales pompæ septem.* Item *Meliseus. Mæon Acon.* | *Hendecasyllaborum libri duo.* | *Tumulorum liber unus.* | *Neniæ duodecim.* | *Epigrammata duodecim.* | *Quæ uero in toto opere habeantur in Indice, | qui in calce est, licet uidere.* | [marca editoriale con anfora e delfino]
- c. 2g10r: *Venetiis in ædibus Aldi Ro. mense augusto M.D.V*
- c. 2g10v: [marca editoriale con ancora e delfino; ai lati «AL DVS»]

BncF, RARI Nencini Aldine 1.1.30

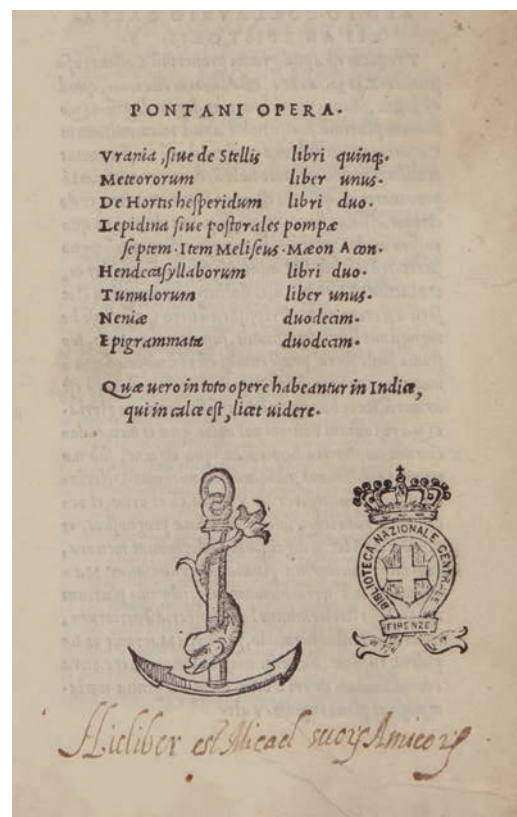
Sul frontespizio (c. A1), a penna, la nota di possesso *Hic liber est Micael suorum amicorum*, di mano cinquecentesca; all'interno del piatto anteriore l'ex libris di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*.

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su cartone; dorso e punte in pergamena; sul dorso, impressi in oro su un tassello rosso, il titolo *Pontani Opera* e il numero 1.

Giovanni Pontano (1426-1503) fu poeta, umanista e uomo politico alla corte aragonese di Napoli. Tra la sua vasta produzione spicca l'*Urania* (1476), un poema in cinque libri, ricco di miti fantasiosi, originali o ricreati con ingegno, incentrato sulle costellazioni celesti e sui loro influssi. Sebbene la sua stesura sia stata lunga e complessa, l'ideazione dell'*Urania* risale probabilmente agli anni giovanili. Quest'opera attinge a fonti colte come l'*Astronomica* di Manilio, le *Metamorfosi* di Ovidio, le *Argonautiche* di Valerio Flacco e gli *Astro-*

nomica di Arato di Soli, pur includendo elementi popolari come la leggenda di Cola Pesce. Il tema centrale è l'influsso astrale sulla vita umana, rielaborando la visione aristotelica integrata con le osservazioni di Pico della Mirandola nelle sue *Disputationes in astrologiam divinatricem*, in cui negava il potere assoluto delle stelle. Pontano esplora il difficile equilibrio tra determinismo e libertà individuale, spesso esaltando la dignità umana nella lotta contro la fortuna, piuttosto che una misurabile influenza astrale.

I.5



Pontano inviò autografi molti scritti ad Aldo Manuzio, fin dal dicembre 1502, che furono pubblicati singolarmente. La stampa esposta in mostra appartiene al progetto editoriale aldino successivo alla morte di Pontano. Due anni dopo la sua scomparsa, infatti, Manuzio realizzò la prima ampia raccolta di scritti dell'umanista partenopeo, sotto il titolo *Pontani opera*. Le opere manoscritte di Pontano circolarono anche a Ferrara, grazie ai legami intessuti con Tito Vespasiano Strozzi durante i suoi soggiorni, incluso uno in età avanzata negli anni '80 del Quattrocento. La produzione letteraria astronomica, di cui l'*Urania* è un esempio significativo, era molto apprezzata

nel Quattrocento e influenzò anche Ludovico Ariosto, attento lettore delle opere umanistiche contemporanee.

Il primo distico dell'ottava 44 dell'undicesimo canto del *Furioso* raffigura il temibile Proteo, emblema del potere terrifico degli dei marini: «Fuor de la grotta il vecchio Proteo, quando / ode tanto rumor, sopra il mare esce». Lo spunto di questa descrizione deriva proprio dall'*Urania* di Pontano, soprattutto da IV, 269: «extimeatque imo Nereus stupefactus in antro». [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Figliuolo 2015; Tissoni Benvenuti 2003.

I.6

Lucianus, *Vera historia*

Venezia, Simone Bevilacqua, 25 VIII 1494

4°; [112] cc.

ISTC il00329000; IGI 5842; Cat. incunaboli BncF 1729

c. a1r: Luciani de ueris narrationibus | Luciani de asino auro | Luciani philosophor[um] uite | Luciani Scipio | Luciani tyranus | Luciani schaphidium | Luciani palinurus | Luciani Charon | Luciani Diogenes | Luciani Terpsion | Luciani hercules | Luciani nirtus Dea | Luciani in amorem | Luciani Timon

c. p6v: Impressum Venetiis per Simonem beuilaquam papiensem | anno domini .M.cccc.xciii. die .xxv. augusti. | a.b.c.d.e.f.g.h.i.k.l.m.n.o.p. Omnes sunt quater | ni praeter. b. &c. h. qui sunt bini.

c. p7r: Errores huius libri. [segue *errata* fino a p8r]

c. p8v: [bianca]

BncF, RARI Magliabechiano L.7.50 (a)

Due copie di due edizioni differenti, riunite sotto la stessa legatura; la copia lucianea ha postille di mano del sec. XV fine – XVI inizi; sul frontespizio (c. a2r) la nota dilavata *Collegii Soletani Senensis* (1645-1783); secondo Scapecchi 2017, 313, appartenuto ad Anton Francesco Adami osm.

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su cartone; dorso in pelle e punte in pergamena; sul dorso, impressi in oro, il titolo *Luciani Opuscula*, i numeri *VIII* e *115*; su un cartellino, manoscritti, i dati tipografici *Venet. 1494*.

Lo scrittore greco tardo antico Luciano di Samosata viene riscoperto piuttosto presto durante l'Umanesimo ed ha una grande fortuna presso i più importanti scrittori latini e volgari dell'epoca (si pensi per esempio a Leon Battista Alberti, che lo tiene a modello nelle *Intercentales*, o a Pontano, per non menzionare il rifacimento volgare del *Timone* di Boiardo). La maggior parte della sua opera è nota all'epoca grazie alle traduzioni latine di Cristoforo Persona,

di Giovanni Aurispa, di Poggio Bracciolini, di Lelio Tifernate, di Rinuccio Aretino e altri (*Dialoghi*, *De praecedentia Alexandri Hannibalis et Scipionis*, *De asino aureo*, *Vera historia*, *Philosophorum vitae*, ecc.), ben presto raccolte insieme proprio a partire dall'edizione veneziana del 1494 qui esposta (altre ancora con testi a volte diversi si avranno a Milano nel 1497, e di nuovo a Venezia nel 1500, a testimonianza di una frequentazione assidua anche presso gli umanisti più tardi). Impensabile quindi che Ariosto non lo conosca. Il poeta, infatti, ha occasione di leggerlo sia in latino sia in volgare: consulta in particolare la *Storia vera* tradotta in latino dal Tifernate e il volgarizzamento estense della biblioteca di corte (ora BAV, Chigiano L. VI. 215), ma in tarda età legge anche *Le vere narrazioni* nell'edizione Zoppino del 1525. Le avventure lunari della *Storia vera* si riversano, infatti, nel viaggio di Astolfo sulla luna (XXXIV 48-92) e quelle nel ventre della balena dapprima nell'inghiottimento di Ruggiero e Astolfo nella balena nel IV dei *Cinque Canti* e poi nel combattimento di Orlando contro l'orca nel *Furioso* del 1532 (XI 34-45). In quest'ultimo caso l'entrata nella gola del mostro con la barca e l'espedito di tenerne aperta la bocca con uno strumento (l'ancora) rinviano rispettivamente all'inizio e alla fine dell'avventura lucianea nella balena: l'inghiottimento della nave e la fuga attraverso la bocca del mostro tenuta aperta con grossi pali. Nella conclusione della lotta con l'orca (XI 40-45) Ariosto si stacca però da Luciano: siccome il mostro per il dolore delle ferite si alza verso il cielo e poi si rituffa in mare,

Orlando esce a nuoto dalla sua bocca, raggiunge lo scoglio e tira a sé l'orca con il canapo cui è legata l'ancora:

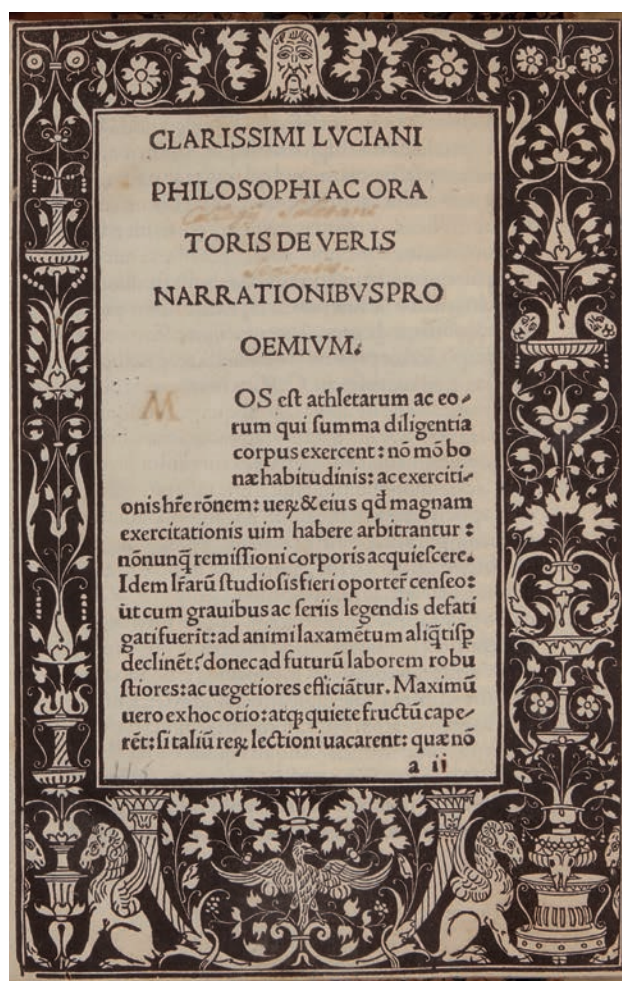
Orlando *al lito trasse il pesce orrendo,*
col qual non bisognò più affaticarsi;
che pel travaglio e per l'avuta pena,
prima morì, che fosse in su l'arena.
(OF XI 45, 5-8)

Nel ricco apparato iconografico dell'edizione a stampa del Luciano volgare si trova l'immagine dell'autore che trae in salvo la nave dalla bocca della balena, ti-

rata a riva con una corda (nella *princeps* del 1525 è a c. Clv, all'inizio del secondo libro delle *Vere narrazioni*), come accade ad Orlando con l'orca. Non è pertanto fuori luogo pensare che oltre ad aver letto la traduzione latina e il volgarizzamento manoscritto, Ariosto rimanga influenzato anche dalla xilografia dell'edizione Zoppino. [VG]

BIBLIOGRAFIA

Acocella 2007; Acocella 2016; Acocella 2018; Geri 2011; Gritti 2018; Rajna 1900 (1975).



I.6

I.7

Albius Tibullus, Elegiae

Add: *Gaius Valerius Catullus, Carmina.*

Sextus Propertius, Elegiae

Reggio Emilia, Alberto Mazzali e Prospero Odoardo, 1481

2°; [106] cc.

ISTC it00367000; IGI 9661; Cat. incunaboli BncF 2844

c. a1r: [bianca]

c. a1v: Tibulli Vita

c. p5v: Propertii Aurelii naute poetae finis. | Clarissimor[um] poetar[um] Tibulli: Catulli: et Prop[er]t[i]i: | [cum] eor[um] uita op[er]a Regii lepidi accuratissime imp[re]ssa: Au | ctorib[us] Prosp[er]o odoardo et Alberto mazali regien- | sib[us]: Anno Sa. 1481 i9 Kl .octo. D.H. est.d.po.

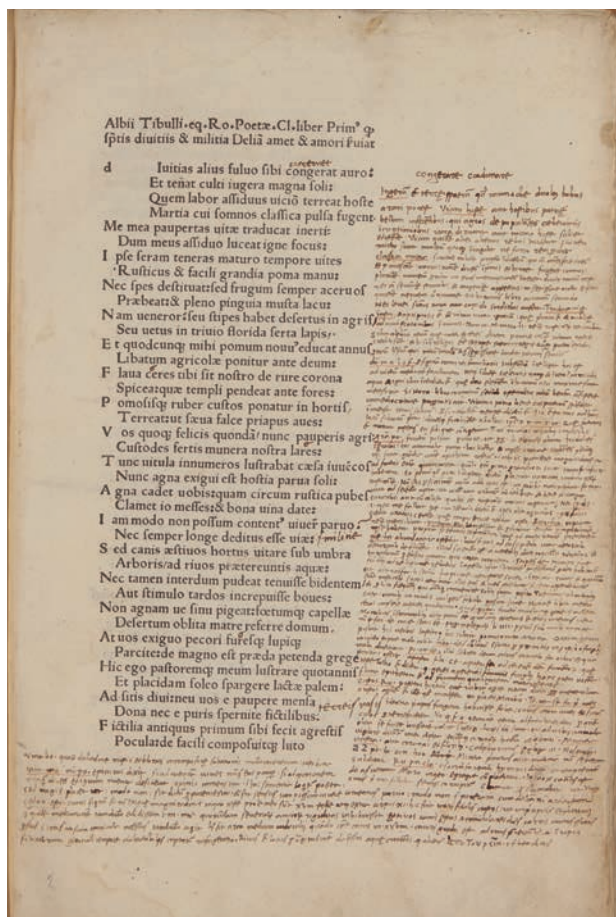
BncF, RARI Magliabechiano B.3.1

A c. [a1]r il titolo *Tibullus e p.* e la nota di possesso *Baptistae Pandulphini et amicorum n° 200*; di sua mano, ampia postillatura marginale; note, anche in greco, di altre mani coeve, e. g. c. K3r, c. i1r (questa senz'altro di un allievo di Poliziano); esemplare con postille manoscritte e iniziali aggiunte a penna; tra la guardia iniziale e la prima c. è legata una descrizione del sec. XVIII fine.

Legatura del sec. XIX in carta decorata su cartone; dorso e punte in cuoio; sul dorso in pelle, impressi in nero, i nomi degli autori *Catullus, Tibullus, Propertius*, e i dati tipografici *Regii Lepidi 1481*.

L'incunabolo raccoglie poesie di Catullo e dei due principali esponenti dell'elegia latina, fiorita nella seconda metà del I secolo a.C., Tibullo e Propertio. Poiché gli elegiaci ereditano da Catullo, oltre alla narrazione di una tormentata relazione amorosa, anche il senso di una rivolta morale, il gusto per l'*otium*, ossia una vita estranea all'impegno civile e politico, tesa a coltivare gli affetti privati e a farne oggetto dell'attività poetica, le loro poesie soprattutto dal primo Umanesimo circolano in

raccolte unitarie assieme a quest'ultimo e così vengono spesso letti anche dai lirici in volgare a partire da Petrarca in poi. Già nelle prime liriche latine di Ariosto, si avverte un «gioco compositivo di erudito» (Segre 1955 [1966], p. 45), che ne dimostra l'abilità nel rimaneggiare il repertorio classico. Nonostante la biblioteca di Ariosto sia dispersa e non particolarmente ricca, le letture di pochi autori rappresentarono una profonda e continua influenza. Il figlio Virginio testimoniava che al padre «piaceva Virgilio; Tibullo nel suo dire; ma grandemente commendava Orazio e Catullo; ma non molto Propertio» (Barrotti 1792, I, p. 225). È interessante notare come Ariosto avesse un accesso relativamente agevole a queste opere: all'interno dell'officina aldina, pur nota per i prezzi dei libri superiori alla media, i poeti latini erano invece accessibili. Ad esempio il *Catullus* con le elegie di Tibullo e Propertio costava appena una lira, essendo edito in formato ottavo. I classici aldini, latini e volgari, erano particolarmente apprezzati dai lettori per la loro *mise en page*: i margini generosi e la mancanza di commenti stampati rendevano i libri ideali per lo studio e la riflessione, permettendo ai lettori di annotare liberamente le pagine, ma anche di godere di una lettura privata e non interrotta da elementi paratestuali. La formazione giovanile del poeta avvenne però su libri a stampa di diverso formato, spesso muniti di commenti (è il caso di Virgilio usualmente accompagnato da quello di Servio o di Ovidio epico, commentato da Raffaele Regio). A testimonianza di questo periodo di formazione si espone un incunabolo della poesia catulliana ed elegiaca, circondato da un siste-



ma di glosse manoscritte che rammenta la struttura dei libri *ad usum studii* in cui il commento usualmente circondava il testo poetico.

L'influenza di Catullo e degli elegiaci latini sull'*Orlando furioso* è stata significativa, sebbene spesso mediata: molte sono le coincidenze testuali, cioè di forma e di stile, con i poeti latini. In modo complementare a Petrarca, Catullo e gli elegiaci contribuirono a plasmare nel *Furioso* l'esplorazione delle interiorità dei personaggi, infondendo nel poema sensibilità lirica e ricchezza psicologica. L'influenza però si estende anche ai temi, come mostrano le celebri ottave della similitudine tra la *verginella* e la rosa (*OFI*, 42-43), ispirata, nel consueto gioco ariostesco di contaminazioni, dal *carmen* LXII di Catullo (vv. 39-47). **[RDR]**

BIBLIOGRAFIA

Barotti 1792; Carena 2008; Conte 1974 (2012); Ferretti 2008; Graheli 2017; Gritti 2021; Romizi 1896; Segre 1955 (1966).

I.8

Erasmus Roterodamus, *Adagia*

Venezia, eredi Pietro Ravani & C., 1554

4°; [128], 978, [2] p.

EDIT16 CNCE 59005

c. a1r: ADAGIORVM | CHILIADES DES. ERASMI | ROTERODAMI QVATVOR CVM DIMIDIA | Ex postrema authoris recognitione. In hac editione, prioribus tribus Indicibus subiunctus est quartus nouus, quo cuncta loca authorum in hoc opere sparsim citata, & ab ipso Erasmo vel explicata, vel restituta, lectori ob oculos quam clarissime sunt posita. | *Ea autem cura nunc recens excusa sunt, ut longe sint emendatiora quam unquam prodierint.* | [marca editoriale con sirena coronata bicaudata] | VENETIIS | EX SIRENIS OFFICINA.

BncF, Magliabechiano 1.6.131

Sul frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

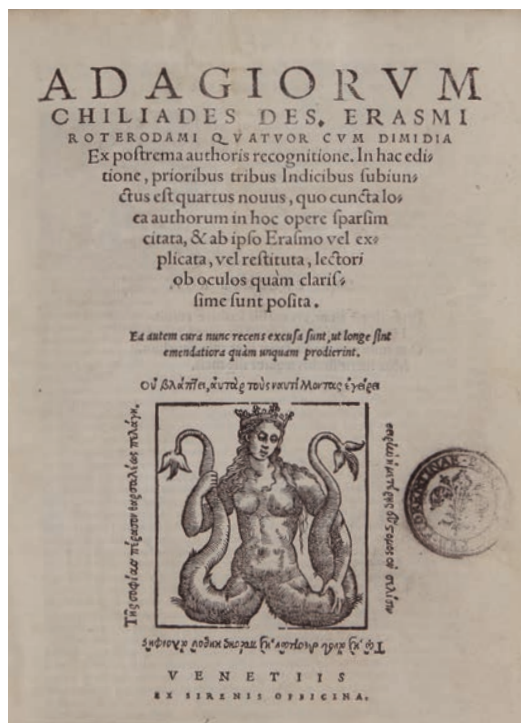
Legatura di restauro, in cuoio su cartone.

una novità editoriale di notevole impatto culturale sia in Italia (ne usufruirono anche scrittori successivi ad Ariosto, come per es. Annibal Caro) sia all'estero. Nel corso della sua vita, Erasmo continuò a lavorare all'opera attraverso circa venti edizioni successive, ampliando notevolmente il numero degli adagi fino a raggiungere i 4151 dell'edizione definitiva. Il volume esposto è infatti una riedizione italiana dell'ultima uscita nel 1533 a Basilea che testimonia la notevolissima diffusione della raccolta paremiografica.

Ludovico Ariosto conosceva l'opera erasmiana già dalla prima edizione del poema, probabilmente nella stessa stampa aldina in folio del 1508 (EDIT16 CNCE 18199), grazie alla presenza di Aldo Ma-

I.8

A Parigi, nel 1500, Erasmo (ca. 1469-1536) poco più che trentenne pubblicò gli *Adagiorum collectanea*, che nascevano dall'idea di raccogliere e commentare detti, proverbi, massime e modi di dire, sia popolari sia letterari, risalenti all'antichità (818 *adagia* nella *princeps*). Negli anni successivi quest'opera evolverà negli *Adagiorum chiliades*, editi per la prima volta dal Manuzio nel 1508, con un ricco paratesto sulla storia e l'importanza culturale della paremiografia antica e una quantità di adagi molto maggiore, accompagnati ciascuno da un *interpretamentum* così dettagliato da configurarsi come una vera e propria enciclopedia della letteratura greco-latina. Gli *Adagiorum chiliades* rappresentarono fin dall'edizione aldina



nuzio a Ferrara tra il 1509 e il 1511 (periodo in cui vi si rifugiò per sfuggire agli eventi bellici che colpivano Venezia e in cui potrebbe avere venduto direttamente copie degli *Adagia*). Di certo anche la pubblicazione di un'edizione pirata ferrarese nel 1514 da parte di Giovanni Mazzocco dal Bondeno (editore del primo *Furioso*), avrà sicuramente favorito la fortuna locale della raccolta erasmiana e la lettura diretta dell'opera da parte del poeta. Inoltre, pure l'inventario della biblioteca ferrarese di Celio Calcagnini, sodale dell'autore del *Furioso*, registra la presenza di più esemplari degli *Erasmi Proverbia* (nn. 174, 744 e 777), uno dei quali è stato identificato con l'edizione conservata presso la Biblioteca Ariostea (M 1.11.6), recante l'indicazione di provenienza dal convento

dei Domenicani, a cui Calcagnini aveva lasciato parte della biblioteca personale. Gli altri esemplari posseduti da Calcagnini sono edizioni successive alla *princeps*; Ariosto avrebbe quindi potuto leggere grazie all'umanista proverbi commentati da Erasmo dopo il 1508: un esempio viene dal canto XXXVII del *Furioso*, dove si legge «comè in proverbio, ognun corre a far legna / all'arbore che 'l vento in terra getta» (OF XXXVII, 106, 3-4), un distico che ricorda da vicino: «Ruente quivis ligna colligit arbore» (*Adagia* III, 1, 86). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Ghignoli 2016; Gritti 2023; Jossa 2020; Romizi 1896.

I.9

Dante Alighieri, *Divina Commedia*

Venezia, Aldo Manuzio, 1502

8°; [244] cc.

EDIT16 CNCE 1144

c. a2r: LE TERZE RIME | DI DANTE.

c. H4r: VENETIIS IN AEDIB. ALDI. | ACCVRA-
TISSIME. | MEN. AVG. | M.DII. | *Cautum est
ne quis hunc impune imprimat, | uendat ue librum
nobis inuitis.*

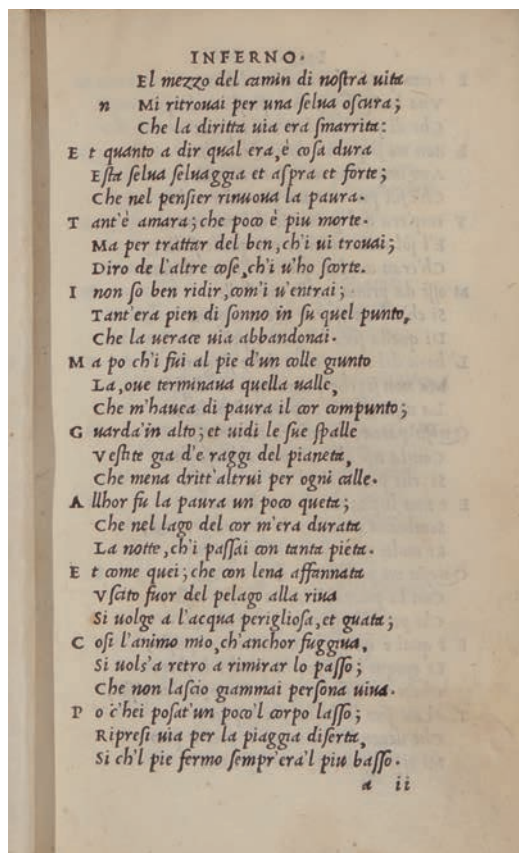
c. H4v: [marca editoriale con ancora e delfino; ai lati
«AL DVS»]

BncF, RARI Nencini Aldine 1.1.18

All'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*; all'interno del piatto posteriore la nota *fl. 25*.

Legatura in marocchino rosso con decorazioni in oro, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Hippolyte Duru (sul verso della prima guardia anteriore impresso *Duru 1858*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Dante. Le terze rime. Vinegia, Aldus, 1502*; tagli dorati.

Nel marzo del 1502, la rinomata stamperia di Aldo Manuzio a Venezia pubblicò un'edizione fondamentale della *Commedia* dantesca, intitolata *Le Terze rime di Dante*. Questo evento segnò un punto di svolta nella storia della tradizione testuale del poema e nell'approccio editoriale manuziano. A differenza delle precedenti edizioni a stampa, come la *princeps* del 1472 (Foligno, Giovanni Numeister), che non si distinguevano per l'autorevolezza dei manoscritti utilizzati, l'Aldina si proponeva come un'opera di riferimento per la sua qualità testuale. L'impulso alla realizzazione di un'edizione critica del testo dantesco venne da Pietro Bembo, illustre umanista e curatore dell'opera. Egli si avvale



I.9

di alcuni manoscritti, ma in particolare di un codice di eccezionale valore, il Vat. lat. 3199, appartenuto alla ricca collezione di suo padre Bernardo e un tempo donato da Boccaccio a Petrarca (tra il 1351 e il 1353). Da questo codice, Bembo trasse una copia, l'attuale Vat. lat. 3197, apportando revisioni ortografiche e correzioni congetturali. Questa elaborazione diede vita al testo che sarebbe divenuto il fondamento della cosiddetta *vulgata* boccacciana e che fu trasferito nell'edizione aldina. L'autorevolezza di Bembo come curatore garantì

all'edizione una vasta influenza per tutto il Cinquecento, nonostante le ampie critiche che suscitò. L'edizione si distingueva per sobrietà grafica ed essenzialità testuale. Manuzio, che già dal 1501 aveva iniziato a proporre testi in piccolo formato come Virgilio, Orazio e le rime del Petrarca, applicò lo stesso principio alla *Commedia*, affidandosi di nuovo al celebre carattere aldino, opera del punzonista bolognese Francesco Griffio. La novità della proposta editoriale di Aldo e Bembo risiedeva nel loro intento di avvicinare Dante ai classici latini e greci, liberando il testo da ogni commento, lasciando inoltre la possibilità al lettore di aggiungere a mano le proprie note. L'acquisizione, da parte di Ariosto, di

un'edizione aldina della *Commedia* poco tempo dopo la sua pubblicazione ebbe un forte impatto anche sulla lingua impiegata nel *Furioso*. Come le *Cose volgari* di Petrarca, le *Terze Rime* di Dante diventano per lui una “grammatica silenziosa” per poter rintracciare quel lessico e quelle forme lecite da adottare nel suo poema (per es. *calcagni*, m. pl., di *OF C XVIII*, 189, 6 in rima, come in *Inf. XIX* 29, o l'aggettivo *silvestra* di *OF C XII* 14, 1 sempre in rima, come in *Inf. XIII* 100). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Blasucci 1969; Gritti 2018; Gritti 2022; Ossola 1976; Segre 1966; Trovato 1991 (2009).

I.10

Francesco Petrarca, *Canzoniere*

Venezia, Aldo Manuzio, 1501

8°; [192] cc.

EDIT16 CNCE 36111

c. a1r: LE COSE VOLGARI | DI MESSER |
FRANCESCO PETRARCHA.

c. z3v: *Impresso in Vinegia nelle case d'Aldo Romano, | nel
anno .MDI. del mese di Luglio, et tolto con | sommis-
sima diligenza dallo scritto di mano me | desima del
Poeta, hauuto da M. Piero Bembo | Con la concessione
della Illustrissima si | gnoria nostra, che per . x. anni |
nessuno possa stampare il | Petrarcha sotto le | pene, che
in lei | si conten | gono. | **

BncF, RARI Nencini Aldine 3.3.35

Antiporta e iniziali miniate; cartulazione a penna in cifre arabe di mano cinquecentesca; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874.

Legatura del sec. XVIII in marocchino citron su cartone, con decorazioni oro; sul dorso, cartellino con titolo scritto a penna, *Petrar. Rime*; tagli dorati.

Nel luglio del 1501, la stamperia veneziana di Aldo Manuzio pubblicò un'elegante edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi* di Petrarca, intitolata *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*. Quest'opera segnò una svolta significativa agli albori dell'età della stampa: fu la prima volta che un testo in volgare impiegava il celebre carattere corsivo disegnato appositamente da Francesco Griffo, già utilizzato da Manuzio per le opere di Virgilio. Il volume, innovativo anche nel suo formato piccolo e maneggevole, si avvale della prestigiosa collaborazione di Pietro Bembo, indicato come curatore. La prefazione del libro dichiarava enfaticamente che l'edizione era stata «tolta con sommissima diligenza dallo scritto

di mano medesima del Poeta», convalidando la sua autorevolezza. Tuttavia, nonostante queste affermazioni, emerse presto una forte perplessità tra gli specialisti riguardo alla fedeltà all'originale dell'edizione. Inoltre, già nel 1517, nel suo commento petrarchesco Antonio da Canal criticava l'Aldina per l'abbondanza di segni diacritici (come l'apostrofo) e di interpunzione (virgola, punto, punto e virgola, due punti e punto interrogativo): seppur innovativi, alteravano le abitudini di lettura dell'epoca. Ad esempio, «e 'l mio vivere è morte» (RVF 270, 43) nei manoscritti e nelle edizioni più antiche era scritto «el mio vivere e morte».

Nonostante quanto dichiarato da Bembo, la sua edizione non si basava direttamente sull'autografo di Petrarca (Vat. lat. 3195), che il cardinale avrebbe visto solo nel 1544, ma su un manoscritto curato dallo stesso Bembo (Vat. lat. 3197) e derivato da un codice vicino al 3195. La *editio princeps* del Petrarca in volgare, sebbene non fosse un'esatta riproduzione dell'autografo, introdusse quindi un testo critico e una serie di innovazioni tipografiche e testuali che ne fecero un punto di riferimento fondamentale per la fortuna petrarchesca e per l'editoria italiana. L'Aldina era suddivisa in due parti (con la cesura tra il sonetto 263 e la canzone 264), ma a partire dall'edizione del 1514, la divisione tra la sezione *Sonetti et canzoni di messer Francesco Petrarca in vita di madonna Laura* e quella *in morte di madonna Laura* fu spostata, fissando la separazione tra il sonetto 266 (*Signor mio caro*) e il 267 (*Oimè il bel viso*), perché è il primo componimento dedicato esplicitamente alla morte di Laura.

Studi recenti hanno confermato come Ariosto avesse acquistato, poco dopo l'uscita, una copia dell'Aldina petrarchesca, che presentava un formato comodo (in 8°) e un costo abbastanza abbordabile, pari a 1 lira e 10 soldi. Oltre ai notissimi contatti intertestuali, l'influenza della cinquecentina petrarchesca si è fatta sentire anche sulla costruzione linguistica del *Furioso* fin dalla prima edizione (1516). Come nelle *terze rime* di Dante, Ariosto trova nel Petrarca aldino quali forme è lecito adottare: per es. *medolla*,

f. sing., in *OF* C XLII 28, 7 «osso e medolla», è ripreso da Petrarca (*RVF*, CXC-VIII 5 «non ò medolla in osso») e anche *oliva* 'ulivo' di *OF* VI 51, 4 in rima con *riva* è petrarchismo (*RVF*, CXCIV «non lauro o palma ma tranquilla oliva»: *riva*). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Belloni 2003; Cabani 1990; Giarin 2004; Gritti 2018; Gritti 2022; Trovato 1991 (2009).

I.10



I.11

Pietro Bembo, *Asolani*

Venezia, Aldo Manuzio, 1505

4°; [98] cc.

EDIT16 CNCE 4986

c. a1r: GLIASOLANI DI MESSER | PIETRO BEMBO.

c. m8r: Impressi in Venetia nelle Case d'Aldo Romano nel an= | no .MDV. del mese di Marzo; Con la concessione | della Illustrissima Signoria nostra; che per .X. | anni ne luoghi al Venetiano Domino sotto= = | posti nessuno altro gli possa impri | mere, o impressi uendere, | sotto le pene, che | in lei si con | tengo = | no. | .

c. m8v: [marca tipografica: ancora con delfino; ai lati: AL|DUS]

Var. A; dedica a Lucrezia Borgia alle cc. a1v-a2r

BncF, RARI Nencini Aldine 1.5.59

Sul recto dell'ultima guardia posteriore, nota a matita che registra la vendita dell'esemplare presso Payne and Foss (una copia di quest'edizione, legata in *red morocco* è registrato nel loro catalogo di vendita del 1840, ma non può essere identificata con la presente); sul recto della seconda guardia, a penna, la nota di possesso *Gio. Nencini 1863*; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874.

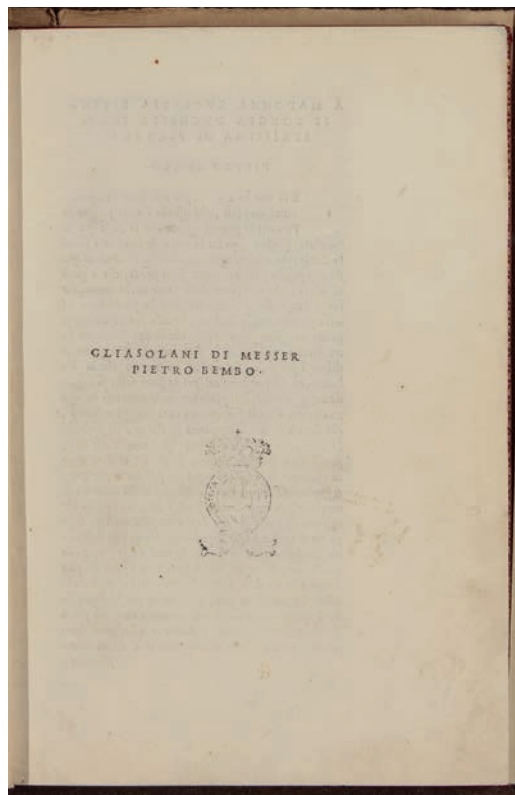
Legatura in marocchino rosso con decorazioni in oro, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Hippolyte Duru (sul verso della prima guardia anteriore impresso *Duru 1847*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Bembo. Gli Asolani. Venetia 1505*; tagli dorati.

Il binomio Bembo-Ariosto solitamente attiva l'associazione con le *Prose della volgar lingua* e con la revisione linguistica che portò alla redazione del *Furioso* del 1532. Tuttavia, il rapporto tra i due intellettuali è più articolato e ci autorizza a pensare che tra gli scaffali della biblioteca di Ariosto non mancasse anche un'altra opera ben nota del Bembo legato alla corte degli Este, ovvero gli *Asolani* (fig. I.11b). Il dialogo sull'amore la cui com-

plessa storia redazionale segna il passaggio da Venezia a Ferrara del suo autore, e lo accompagna poi per tutta la vita, non poteva essere ignorato da Ariosto sia per il suo rapporto con la corte ferrarese, sia per l'argomento trattato.

Il legame della *princeps* degli *Asolani* con la corte estense è dimostrato dalla dedicatoria alla neoduchessa Lucrezia Borgia presente nell'esemplare esposto (alle cc. a1v-a2r; fig. I.11b). La nuncupatoria datata 1 agosto 1504, assente in un terzo degli esemplari, venne inserita infatti a stampa ormai avviata, mentre Bembo attendeva l'autorizzazione alla pubblicazione da parte dell'affascinante dedicatoria. Con la dedica a Lucre-

I.11a

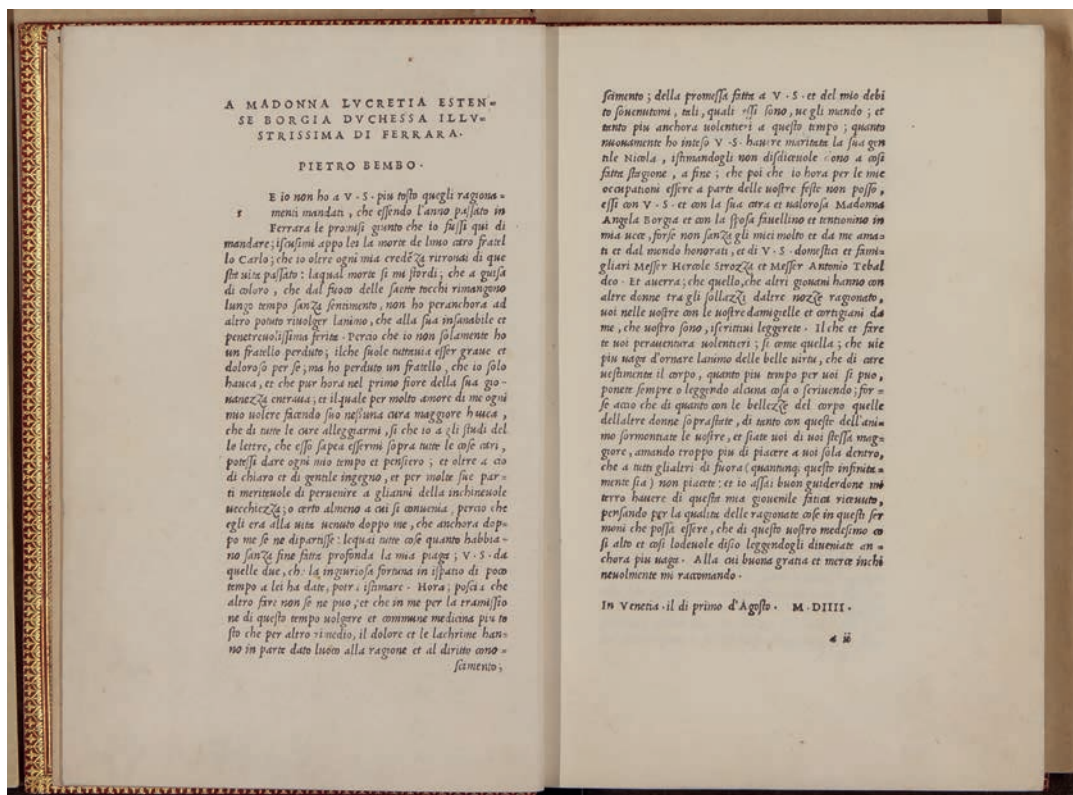


zia la stampa aldina del 1505, seguita a una circolazione manoscritta del dialogo ben attestata, fotografa il tramonto di un amore giovanile e l'avvento della nuova passione amorosa del Bembo. La lettera alla duchessa ha dunque toni adeguati alla raffinata interlocutrice: si apre con l'immagine dolorosa della morte del fratello Carlo e con la descrizione vivida della ferita lasciata dalla perdita per creare una sintonia con la nuova destinataria, anch'essa colpita da due recenti lutti e si chiude con un perfetto parallelismo tra i festeggiamenti per le nozze di una damigella di Lucrezia e la 'cornice' degli *Asolani*. Naturalmente l'obiettivo è sottolineare l'utilità del dialogo d'amore

per una lettrice del rango della duchessa di Ferrara.

In estrema sintesi, si tratta di un dialogo narrativo ambientato ad Asolo, secondo il modello delle *Tusculanae disputationes* di Cicerone, presso la corte della Regina di Cipro, Caterina Cornaro, dove si celebrano le nozze di una delle sue damigelle. Dopo pranzo, secondo il modello boccacciano, per tre giornate, tre giovani (Perottino, Gismondo e Lavinello) parlano di che cosa sia amore con tre giovani donne (Berenice, Lisa e Sabinetta). Il dialogo si sviluppa in tre libri: nel primo, Perottino offre la sua versione di quanto sia temibile l'amore; nel secondo, Gismondo prova a difendere la bontà

I.11b



dell'amore; infine, nel terzo, grazie all'intervento di un saggio romito, Lavinello può giungere alla corretta definizione di che cosa sia l'amore.

L'amore e la sua fenomenologia, di cui si dibatte alla corte della regina di Cipro, rappresentano un tema centrale anche per il poema ariostesco. Come è stato dimostrato, Ariosto è un arguto lettore degli *Asolani* e non si limita a trarne frutto per delineare le caratteristiche dell'amore, ma lo cita letteralmente in un passaggio ben noto del *Furioso* del 1516. In realtà, guardando le schede di commento dell'edizione curata da Tina Matarrese e Marco Praloran, i debiti di Ariosto nei confronti degli *Asolani* sono riscontrabili in più canti (VI, XXII, XXIII, XXX). Tra questi sembra particolarmente degno di nota un passo già evidenziato da Claudio Vela in merito al canto XXII della redazione A (poi canto XXIV di C), che mostra un Ariosto lettore creativo del dialogo di Bembo. Si tratta del proemio del canto che offre una riflessione proprio sugli effetti nefasti dell'amore: «che non è in somma Amor se non insania, / a giudizio de' savi universale; / e se ben come Orlando ognun non smania, / suo furor

mostra a qualche altro segnale: / e quale è di pazzia segno più espresso / che, per cercar altrui, perder se stesso?» (*OF* A, XXII 1, 3-8). Qui, infatti, Ariosto sembra ricordarsi di quanto si dice nel primo libro degli *Asolani*, quando Perottino lamenta parlando di sé stesso le medesime conseguenze legate alla passione amorosa, e dichiara «E 'n tanto mi riscuoto et veggio espresso / Che per cercar altrui perdo me stesso» (*Asolani* I, XXXIII; Dilemmi 1991a, p. 120). La citazione qui appare esplicita, ma Ariosto la edulcora con il passare del tempo, tanto che il verso in C suona: «che, per altri voler, perder se stesso» (*OF* XXIV 1, 8). Il parallelismo che accomunava i versi nelle due opere si trasforma qui in un chiasmo e allontana, anche se di poco, l'evidente rimando agli *Asolani* che i lettori di Ariosto avrebbero certamente riconosciuto. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Berra 1996; Bolzoni 2010; Clough 1969; Clough 1972; Comelli 2019; Dilemmi 1991a; Dilemmi 1991b; Fahy 1972; Favaro 2011; Matarrese-Praloran 2016; Segre 2000; Tisconi Benvenuti 2016; Vela 2018.

I.12

Giovanni Boccaccio, *Decameron*

Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554

4°; 2 pt. [12], 487, [1]; [84] p.; ill.

EDIT16 CNCE 6333

- c. *1r: IL DECAMERONE | DI M. GIOVAN BOCCACCIO, | ALLA SVA INTERA PERFETTIONE | RIDOTTO, ET CON DICHIARATIONI | ET AVVERTIMENTI ILLVSTRATO, | PER GIROLAMO RVSCCELLI. || Hora in questa seconda editione dal medesi- | mo per tutto migliorato. || CON VN VOCABOLARIO GENE- | rale nel fine del libro, & con gli | Epiteti dell'Autore. || [marca tipografica Serpente attorcigliato a bastone a forma di tau sostenuto da mani uscenti da nuvole. Scritta: «VIN CENT»; 44 x 60 mm] || Con gratia & priuilegio. || In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, alla bottega | d'Erasmus. M. D. LIIII.

BncF, Magliabechiano 3.1.28

Sul frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

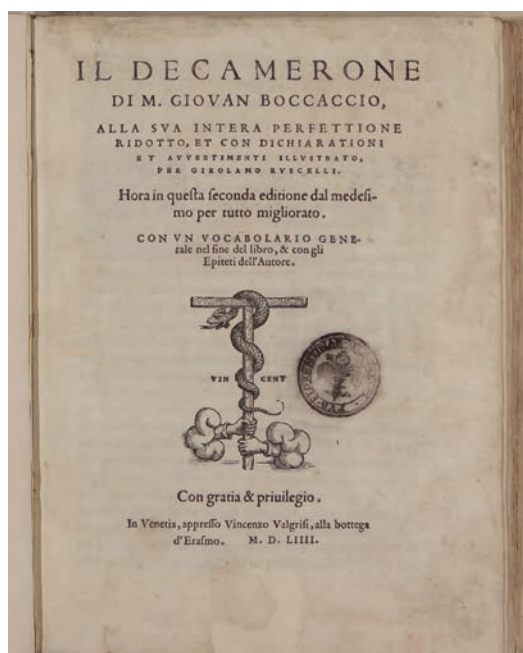
Legatura di restauro in pergamena floscia.

Nell'immaginaria biblioteca di Ariosto è facile pensare che uno spazio di rilievo fosse occupato dalle edizioni aldine delle Tre Corone, compulsate e annotate dal poeta ferrarese e impiegate per nutrire il proprio poema. Il capolavoro di Boccaccio va annoverato senza dubbio tra i testi che sostanziano la memoria poetica del *Furioso*. L'influenza esercitata sul poema di Ariosto è rinvenibile, in primo luogo, nella presenza tra le ottave ariostesche di 'racconti nel racconto' che sin dai primi editori furono definiti novelle. Sul numero e sulle caratteristiche di queste narrazioni di secondo grado gli studiosi si

sono spesso interrogati, ma è innegabile che il *Decameron* abbia un profondo impatto sulla struttura del poema, che in più occasioni impiega racconti intercalati per sostenere la linea narrativa principale. Tuttavia, i commenti antichi e moderni al *Furioso* sono unanimi nell'attribuire al *Centonovelle* una funzione di modello che va ben oltre la mescolanza di generi rinvenibile nel poema: il poeta ferrarese guarda a Boccaccio anche come maestro di stile, dal quale ricavare e riprendere lemmi, sintagmi e situazioni narrative.

Benché Ariosto sia stato un attento lettore del *Decameron*, non è facile individuare in quale veste editoriale lo lesse, dal momento che l'opera di Boccaccio registrò uno straordinario successo sin dagli albori dell'età della stampa e per tutto il Cinquecento venne impresso dagli editori di maggior rilievo.

L'esemplare esposto è un esempio rilevante della fortuna editoriale cinquecentesca del *Centonovelle*, che interseca quella del *Furioso*. Dopo aver stampato una prima edizione del *Decameron* curata dal poligrafo viterbese Girolamo Ruscelli nel 1552, nonostante le polemiche suscitate dalle scelte del curatore, aspramente criticate da Lodovico Dolce prima e da Vincenzo Borghini poi, l'editore veneziano Valgrisi ne imprime una ristampa solo due anni dopo (fig. I.12a), a cui segue una terza edizione nel 1557. Si tratta di un volume riccamente glossato da Ruscelli che, secondo una prassi ormai ben nota, interviene modificando l'ortografia e l'interpunzione in nome



I.12a

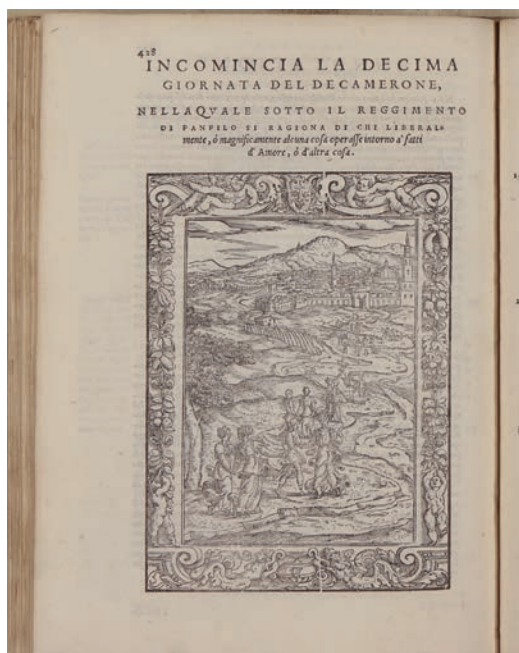


I.12b

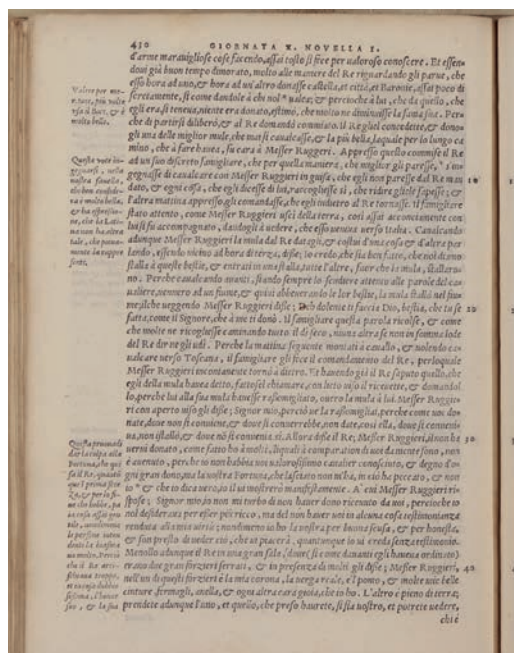
di un presunto adeguamento alla 'norma'. Oltre a una *Vita* di Boccaccio di Francesco Sansovino (cc. A1r-A3v), che firma altresì la raccolta di epiteti, l'edizione valgrisiana contiene anche xilografie a tutta pagina ad apertura di ogni giornata. L'apparato iconografico mostra una evidente familiarità con quello che avrebbe poi corredato l'edizione del *Furioso* impressa da Valgrisi nel 1556, curata ancora da Ruscelli.

La complessa operazione editoriale di Valgrisi, con il contributo del suo collaboratore di punta, pone fine al primato delle edizioni giolittine del capolavoro di Boccaccio, che dal 1546 dominavano il mercato lagunare opponendosi soltanto alle

concorrenti edizioni fiorentine. Intorno al *Decameron* nel corso del Cinquecento fiorì un'aspra polemica che coinvolse non solo Dolce e Ruscelli e che portò a profonde ingerenze sulla lezione originale, in nome di un adeguamento alle indicazioni di Bembo. Ruscelli, che a differenza del suo avversario non intervenne direttamente sulle scelte testuali e si attenne alla *vulgata*, nelle glosse non lesinò i commenti in merito alle espressioni a suo dire eccessivamente idiomatiche che sarebbero state da segnalare per essere "schifate". La sua edizione era dunque una sorta di prontuario che consentiva di individuare facilmente che cosa imitare del *Decameron* e che cosa rifuggire.



I.12c



I.12d

Le annotazioni di Ruscelli vengono nobilitate anche dall'elegante apparato iconografico, tanto raffinato da meritare al suo autore anonimo il titolo di “maestro del *Decameron* di Valgrisi”: dieci tavole xilografiche a tutta pagina che, molto probabilmente, sono della stessa mano delle illustrazioni che nel 1556 accompagneranno poi l'edizione valgrisiana del *Furioso* (vedi [scheda III.9](#)), identificabile con quella di Giovanni Britto (Johannes Brit o Breit). Il corpus illustrativo, come suggerisce anche la collocazione delle tavole, ha un valore compendiario per l'intera giornata e mette in scena gli eventi narrati nella cornice, seguendo l'allegria brigata che in apertura del volume si è la-

sciata alle spalle Firenze e la pestilenza e che in conclusione fa ritorno in città ([figg. I.12b-c](#)). A differenza delle incisioni poste a corredo dell'edizione del *Furioso*, che contengono in una sola tavola quasi tutti gli episodi di un canto, questi legni rifuggono la *narratio continua* e prediligono invece il primo livello della diegesi. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Barbirato 1987; Branca 1999; Caracciolo 2010; Cavallo 2004; Daniels 2009; Franceschetti 1989; Gizzi 2003; Izzo 2008; Izzo 2012; Izzo 2017; Izzo 2018; Richardson 1990; Rossi 2017; Sangirardi 1992; Sangirardi 2009a; Sangirardi 2009b; Trovato 1991 (2009).

I.13

Giovanni Boccaccio, *Filocolo*

Venezia, Niccolò Zoppino, 1530

8°; 360 cc.

EDIT16 CNCE 6283

- c. A1r: [in cornice xilografica; in rosso (titolo) e nero (anno):] IL PHILOCOLO DI M. | GIOVANNI BOC- | CACCIO NVOVA | MENTE RE- | VISTO. || [ai lati di un ritratto xilografico dell'autore:] MD|XXX
- c. 2Y8r: FINIS. | Stampato in Vinegia per Nicolo di | Aristotile detto Zoppino. | M D XXX.
- c. 2Y8v: [marca tipografica con San Nicola seduto nella cattedra episcopale con la mitra, tiene la mano destra alzata e nell'altra il pastorale, il libro e le tre palle d'oro].

BncF, Nencini 2.2.8.32

In calce al frontespizio la nota di possesso *Di Pietro Paolo da San Gallo, dall'eredità di Pietro Ciencieri*; all'interno del piatto anteriore la nota *Compiti*, in posizione analoga a quelle autografe di Gaetano Poggiali, ma probabilmente apposta da mano diversa dalla sua; sempre sul contropiatto anteriore, in basso, la classazione palatina *Rom. o.54* e tracce della segnatura palatina in rosso, erasa; vi si trova inoltre l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*.

Legatura in pergamena su cartone; tagli dipinti di rosso.

Benché già uno dei commentatori cinquecenteschi del *Furioso*, Alberto Lavozola, lo annoverasse tra le possibili fonti di Ariosto, il *Filocolo* di Boccaccio è stato per molto tempo ingiustamente trascurato dagli editori moderni del poema. L'opera narra i contrastati amori di Florio (*Filocolo* è il nome che assume quando si mette alla ricerca dell'amata), figlio del re di Spagna, e Biancofiore, discendente senza saperlo da una nobile famiglia romana. La leggenda, diffusissima nell'Europa medioevale, alimenta due poemetti francesi del sec. XII; e al

contempo l'opera di Boccaccio costituisce l'ipotesto per un cantare trecentesco italiano che svolge lo stesso tema. Tra le peripezie di *Filocolo*, spicca nel libro IV l'episodio che si svolge presso la corte di Fiammetta, con la lunga digressione delle tredici questioni d'amore, che ricorda il motivo della cornice del *Decameron*, del quale anticipa alcune trame narrative.

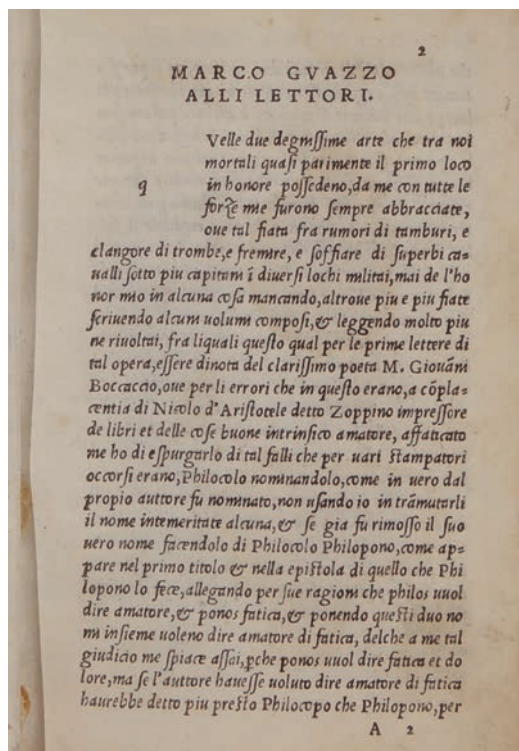
Se per noi lettori moderni questo romanzo di impianto alessandrino risulta meno riuscito rispetto al capolavoro di Boccaccio, per Ariosto e i suoi contemporanei era certamente una lettura ineludibile, come dimostra la presenza di più esemplari dell'opera nella biblioteca degli Este, e come conferma la sua storia editoriale: nel corso del Cinquecento il romanzo viene impresso da editori di primo piano come Bindoni e Pasini e Niccolò Zoppino, noti anche per le loro edizioni del *Furioso* (vedi [schede III.5, III.2 e III.4](#)). L'edizione in mostra proviene proprio dalla bottega dello Zoppino ([fig. I.13a](#)), che nello stesso anno in cui pubblica la sua prima edizione illustrata canto per canto del *Furioso* (1530; [scheda III.2](#)), dà alle stampe anche il romanzo boccacciano per le cure di Marco Guazzo: autore lui stesso di poemi cavallereschi, alla c. A2r-v Guazzo firma la lettera *alli lettori* disquisendo, tra le altre cose, del titolo dell'opera e dei suoi possibili significati ([fig. I.13b](#)).

I legami tra *Furioso* e *Filocolo* occupano uno spazio di rilievo all'interno del commento al poema apparso a corredo dell'edizione impressa da Francesco De Franceschi nel 1584 (vedi [scheda III.12](#)): le *Osservazioni del signor Alberto Lave-*

zuola sopra il Furioso. Questo commento, editorialmente più sfortunato di quello di Dolce (vedi [scheda III.6](#)), si allontana dai precedenti: non si limita a mettere in evidenza la dipendenza del poema dai modelli antichi, ma riserva particolare attenzione all'Ariosto lettore ed estimatore dei classici volgari (Dante e Boccaccio, anzitutto). Lavezola non evidenzia solo i cospicui debiti di Ariosto nei confronti del *Decameron*, ma dà risalto anche a quello che noi consideriamo il Boccaccio minore, che però non appariva tale ai lettori cinquecenteschi: il *Filostrato*, il *Teseida*, il *Filocolo* e la *Fiammetta*.

I legami con il romanzo di Boccaccio emergono, secondo Lavezola, anche in un luogo del poema di Ariosto in cui si stratificano le influenze antiche e moderne: l'episodio di Astolfo tramutato in mirto. Il commentatore cinquecentesco, senza dimenticare l'intricato palinsesto delle fonti a cui Ariosto si ispira, sottolinea la funzione che va riconosciuta al *Filocolo*: «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. [...] Ove vedrà *con qual artificio* il nostro poeta

I.13a I.13b



hora aggiugnendo, hora levando, hor mutando le parole et le sentenze, hor dicendo il medesimo, sia stato perfetto imitatore» (*Osservazioni*, c. b2r; corsivi miei). Con precisione Lavezola descrive l'arte imitativa che Ariosto mette in pratica servendosi delle parole, delle figure e sintagmi boccacciani, modificando la fonte sia a livello dei lemmi sia delle espressioni, o ricalcandola puntualmente.

Egli individua, dunque, in Boccaccio e nel suo *Filocolo* un modello per il *Fu-*

rioso sul fronte stilistico e formale, cogliendo il fulcro dell'abilità di Ariosto e del funzionamento della sua memoria poetica. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Ariosto 1584; Baldacchini 2011; Cabani 1990; Cabani 2016; Caneparo 2010; Confalonieri 2008; Gritti 2023; Quaglio 1998; Rajna 1900 (1975); Rizzarelli 2004; Rizzarelli 2018; Tisconi Benvenuti 2023.

I.14

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*

Venezia, Giovanni Tacuino, 1525

2°; XCIII [i.e. 95], [1] cc.

EDIT16 CNCE 4997

- c. A1v: PROSE DI. M. PIETRO BEMBO | NEL-
LEQUALI SI RAGIONA DEL- | LA VOL-
GAR LINGVA SCRITTE | AL CARDINALE
DE MEDICI CHE | POI È STATO CREATO
A SOM- | MO PONTEFICE ET DETTO PA-
| PA CLEMENTE SETTIMO DIVISE | IN
TRE LIBRI.
- c. Q5v: Impresse in Vinegia per Giouan Tacuino, nel
mese di Set- | tembre del M.D.XXV. Con privile-
gio di Papa Cle- | mente, et del Senato di questa
Citta, et di tutti gualtri Sta | ti et Signori della
Italia, nelle cui terre libri si Stampano; | che niuno
per anni .X. possa queste prose imprimere o im- |
presse uendere ne loro luoghi sotto le pene, che
in essi pri | uilegi si contengono; se non coloro,
a quali dal compositor | loro espressamente sara
ordenato che le stampino.
- c. Q6: [bianca]

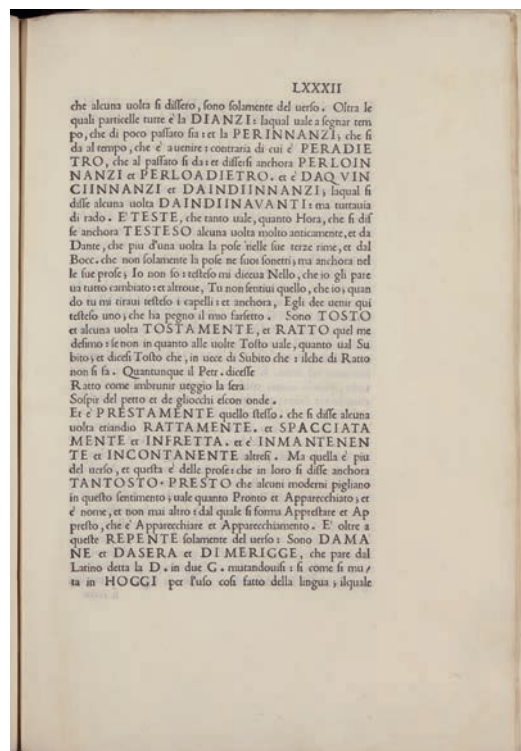
BncF, Magliabechiano 1.5.18

A c. A2r timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH*; a c. A1v, a penna, la nota di possesso *Bibliothecae S. Agnetis Ordinis Praedicatorum Politiani*; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* che documenta la provenienza dalla soppressione leopoldina del suddetto monastero domenicano di Montepulciano (*Ex Bibliothecae Dominicanorum M. Montis Politiani 1786*). Legatura in pergamena; sul piatto, a penna, il titolo *Prose di M. P. Bembo*.

È notoria l'influenza avuta dalle *Prose della volgar lingua* sugli scrittori contemporanei e successivi fino alla risciacquatura in Arno dei *Promessi sposi*, che invertirà l'indirizzo linguistico di una letteratura modellata sulla lingua di Petrarca e Dante per la lirica, e Boccaccio per la prosa. Il trattato di Bembo, uscito nel 1525, è il frutto, soprattutto nel

libro III, di una pressoché trentennale analisi delle opere delle tre Corone toscane, iniziata con la cura delle edizioni aldine di Petrarca (1501, [scheda I.10](#)) e Dante (1502, [scheda I.9](#)) e messa a frutto già negli *Asolani* ([scheda I.11](#)). Dopo l'uscita nel 1516 delle *Regole* del Fortunio ([scheda I.15](#)), sarà l'opera bembiana il modello a cui i tipografi si rifaranno per diligentemente ripulire i tratti linguistici locali e cortigiani delle opere da loro pubblicate. Il primo a intervenire in questo modo sul *Furioso* sarà Lodovico Dolce a partire dalla sua prima edizione ariostesca del 1535 per Bindoni e Pasini ([scheda III.5](#)).

I.14



Bembo aveva soggiornato a Ferrara mentre preparava le edizioni di Petrarca e Dante e scriveva gli *Asolani*, frequentando lo stesso ambiente di Ariosto; la conoscenza fra i due, pur di lunga data, non aveva, però, portato a una stretta amicizia, solo il poeta ferrarese aveva manifestato riverenza verso il veneziano, non viceversa. Ariosto ha, infatti, molta stima dell'intellettuale veneziano, modello letterario e soprattutto fonte di riferimento per i tratti con cui rielaborare nell'ultimo *Furioso* la lingua delle precedenti edizioni: un lavoro correttorio portato avanti dal 1526 circa fino alla fine della stampa nell'ottobre del 1532. Le sostituzioni di *tosto* a *presto* (fig. I.14) o delle preposizioni articolate *ne lo/la/li/le* a *in lo/la/li/le* sono i fenomeni più sistematici, già notati da Santorre Debenedetti quando preparava la prima edizione critica del poema nell'ormai lontano 1928 e da Angelo Stella; ma le correzio-

ni ariosteschi toccano anche altri tratti morfologici apparentemente minori. La lettura delle *Prose*, in cui il modello di Petrarca diventa dominante anche su quello dantesco, lo induce ad espungere tutte le forme di stampo lirico che non siano petrarchesche (non, però, il lessico in generale). È, per esempio, sistematica all'altezza dell'ultimo *Furioso* la correzione di *spini*, che Ariosto poteva leggere nella lirica settentrionale (per es. nei boiadeschi *Amorum libri*, CLXXIX 16, in rima con *inchini* e *vicini*) in *spine* («tra duri sassi e folti *spini*» OF A B VIII 19, 1 > *spine* C VIII 19, 1). Queste varianti sono la dimostrazione di quanto le *Prose* siano state compulsate dall'autore del *Furioso*. [VG]

BIBLIOGRAFIA

Debenedetti 1930 (1986); Gritti 2022; Migliorini 1946 (1957); Procaccioli 2018; Stella 1976; Trovato 1991 (2009); Zanette 1960.

I.15

Giovanni Francesco Fortunio,
Regole grammaticali della volgar lingua

Milano, Alessandro Minuziano, 1517

8°; [6], L cc.

EDIT16 CNCE 19569

c. A1r: RECOLE GRAMMATICALI | DELLA
VOLGAR LINGVA.

c. G8v: Ex Officina Minutiana .M.D.XVII. Pridie |
Sancti Lucae.

BncF, Miscellaneae Magliabechiane 144.4

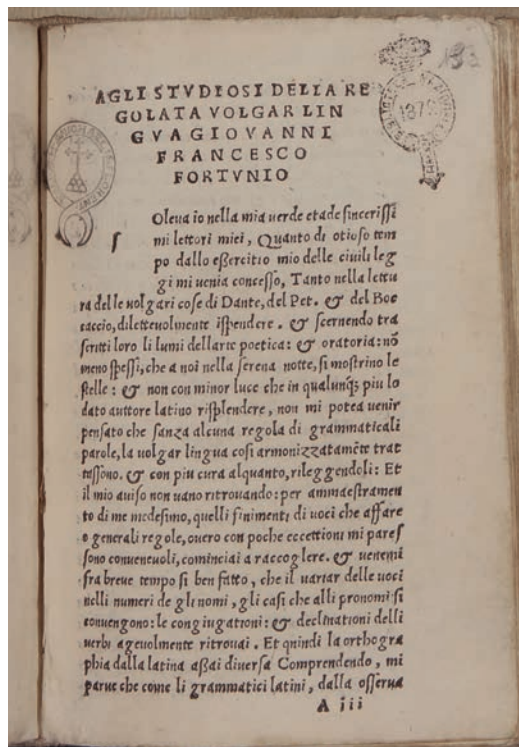
A c. A3r timbro della Biblioteca del Convento fiorentino di San Michele Bertelde, da cui pervenne alla Biblioteca Magliabechiana a seguito delle soppressioni leopoldine.

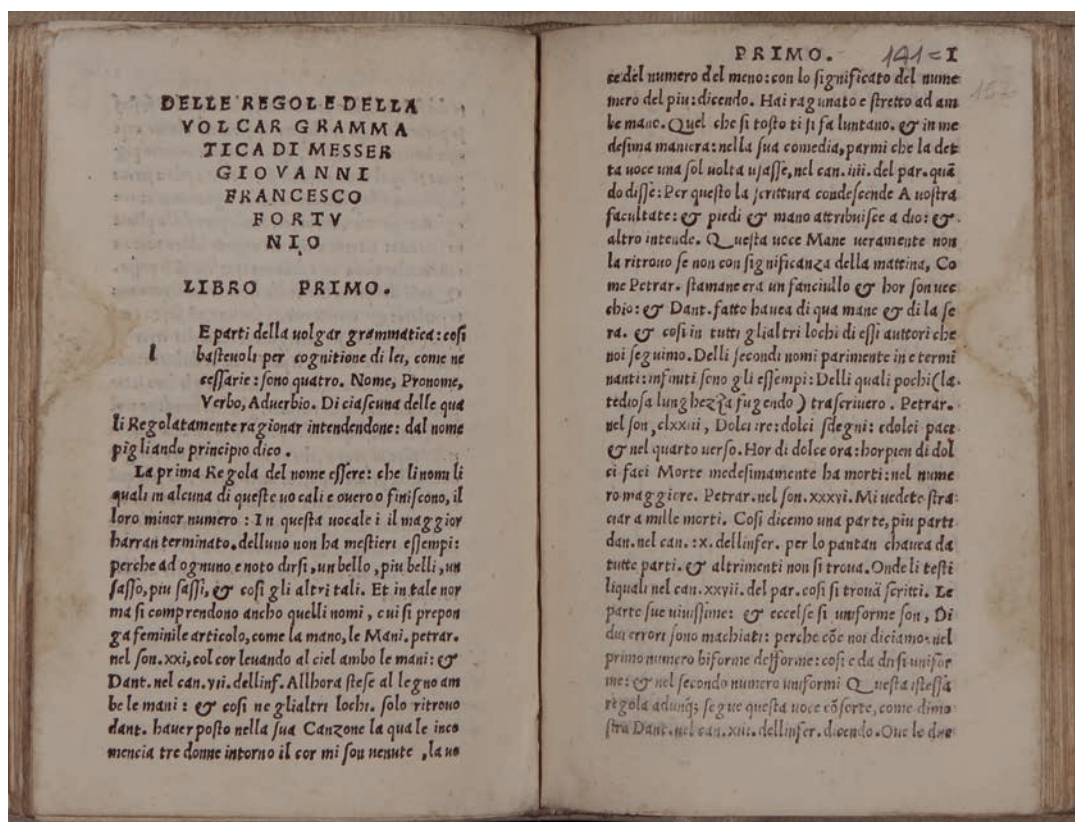
Legatura di restauro in pergamena floscia.

Le *Regole grammaticali della volgar lingua* sono la prima grammatica sistematica della lingua volgare, per questo hanno ottenuto una precoce diffusione presso gli ambienti intellettuali più o meno alti (con ben venti edizioni dal 1517 al 1643). Nate in ambiente veneziano, hanno avuto una lunga genesi redazionale, come attesta la richiesta di privilegio di stampa dell'opera già nel 1509, e hanno attinto, anche se non dichiaratamente, ai famosi appunti del Bembo per la preparazione delle aldine, il *Libretto* che in parte era stato una prima forma di divulgazione della grammatica italiana. Le *Regole*, il cui proemio è dedicato dall'autore «agli studiosi della regulata volgar lingua» (fig. I.15a), sono modellate pur in modo incompleto sulle grammatiche latine umanistiche e sono composte di due libri, il primo dedicato alle quattro parti del discorso (nomi con aggettivi, pronomi con articoli, verbi e avverbi), il secondo all'ortografia.

Pochi mesi dopo l'uscita del *Furioso* (aprile 1516), le *Regole* escono ad Ancona (nel settembre, per Bernardin Vercellese). Ariosto le ha presumibilmente lette in stampe successive alla prima, o d'area lombarda (Milano, Minuziano, ottobre 1517 o Scinzenzeler, dicembre 1517) o forse veneta, a lui più limitrofa (Venezia, Arrivabene, luglio 1518). La lettura di questa grammatica conferma al poeta ferrarese di avere percorso, dopo l'osservazione delle aldine, la giusta via nella creazione di una nuova lingua cavalleresca, improntata alla letteratura di tono alto (e toscaneggiante), poiché vi ritrova forme già adottate nel primo *Furioso* con i relativi riferimenti alle Tre Corone. Così può

I.15a





I.15b

leggere nel primo libro (fig. I.15b) che le parole con più forme sono lecite perché presenti in Dante e in Petrarca, come nel singolare *buca* e *buco* (Regole, I 51), *froda* e *frode* (I 36), *loda* e *lode* sing. e *lode* e *lodi* pl. (I 34), *puzza* e *puzzo* secondo «l'uso della tosca lingua» sulla base di Dante e di Boccaccio (I 56) e per il plurale *armi* e *arme* sempre in Dante e in Petrarca, mentre *arma* in Boccaccio (I 40), e così via.

La lettura delle *Regole* con la loro impostazione grammaticale improntata al modello del toscano aureo induce il poeta anche all'eliminazione di quanto appare troppo dialettale o latineggiante: così i dialettalismi *coltra* di OF A XXVI 21, 4 e *naspa* di OF A XVII 71, 2 sono corretti in

coltre già in B XXVI (poi C XXVIII) 21, 4 e nel toscanismo *aspo* in B XVII (poi C XIX) 72, 2.

Prima delle *Prose* del Bembo, le *Regole* del Fortunio sono dunque state spunto di riflessione per il lessico e le forme morfologiche toscane da usare nel poema, e hanno permesso ad Ariosto di proseguire quel lavoro di sprovincializzazione linguistica avviato ben prima dell'uscita della *princeps* del *Furioso*. [VG]

BIBLIOGRAFIA

Giovanardi 2017; Gritti 2022; Migliorini 1946 (1957); Moreno-Valenti 2017; Richardson 2001; Richardson 2017; Sorella 2017; Stella 1976; Trovato 1991 (2009).

I.16

Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*

Venezia, eredi di Aldo Manuzio & Andrea Torresano, 1528

2°; [122] cc.

EDIT16 CNCE 010055

- c. *1r: IL LIBRO DEL CORTEGIANO | DEL CONTE BALDESAR | CASTIGLIONE. || [marca tipografica delfino con ancora e AL|DUS.] || Hassi nel priuilegio, & nella gratia ottenuta dalla Illustrissima | Signoria che in questa, ne in niun'altra Citta del suo | dominio si possa imprimere, ne altroue | impresso uendere questo libro | del Cortegiano per .x. anni | sotto le pene in esso | contenute.
- c. p5v: * a b c d e f g h i k l m n o p. | Tutti sono quaderni fuor che *, che è duerno, & p, che è terno | In Venetia nelle case d'Aldo Romano, & d'Andrea d'Asola suo | Suocero, nell'anno M. D. XXVIII. | del mese d'Aprile.
- c. p6v: [marca tipografica: ancora con delfino; ai lati: AL|DUS.]

BncF, RARI Nencini Aldine 1.7.28

Sul recto dell'ultima guardia anteriore *ex libris* calco grafico di Giacomo Contarini, col motto *Fatiget non rapiat* e il genitivo *Iacobi Contareni*; sul verso del frontespizio è incollato l'*ex libris* della Biblioteca Marciana, con la data 1722 e la legenda *Hieronymi Venerii Equitis D. M. procuratoris praesidis cura*; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874. Legatura del sec. XIX in cuoio su cartone con impressioni a secco e in oro, controguardie e guardie di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici *Castiglione. Il Cortegiano. Aldus. 1528*, questi ultimi coperti dal cartellino attuale; tagli dorati.

Alcuni grandi classici della nostra tradizione letteraria, per coincidenza, condividono storie redazionali simili. Tra essi rientrano *Il Cortegiano* e il *Furioso*, che non soltanto nascono in ambienti culturali affini, ma seguono un'evoluzione compositiva sovrapponibile. Al 1516 risale, come è noto, la *princeps* del poema di Ariosto ed

entro quella data è attestabile la circolazione manoscritta della prima redazione del dialogo di Castiglione, la cui composizione venne intrapresa a partire dal 1508. Ariosto doveva esserne informato, se nella *Satira III*, databile intorno al 1518, menziona «il formator del cortigiano» tra coloro che insieme a Bembo si trovano nella «feltresca corte», quando dava asilo al futuro papa Leone X (Russo 2019, p. 108). L'espressione torna nella terza redazione del *Furioso* (C XXXVII 8 3-4): «c'è chi, qual lui / vediamo, ha tali i cortigian formati» e ricalca in modo evidente, probabilmente ironico, un'espressione dello stesso Castiglione che all'inizio della sua opera dichiara il proposito di «formare» il cortigiano (I i, xii, xvi).

Casualità vuole che coincidano anche le date della seconda redazione dei due capolavori, databile per entrambi al 1521. Di lì a tre anni Castiglione avrebbe ultimato la revisione del suo dialogo, ma avrebbe dovuto attendere fino al 1528 per affidarlo ai torchi della casa editrice più prestigiosa dell'epoca, alla quale si erano rivolti gli umanisti più insigni e che aveva impresso le opere di Dante e Petrarca per le cure di Pietro Bembo (vedi [schede I.9](#) e [I.10](#)). Morto Aldo Manuzio nel 1515, la grande impresa era passata nelle mani del suocero e di Gian Francesco d'Asola, ma aveva mantenuto una linea editoriale coerente con le scelte del fondatore, stampando dunque pochissimi libri in volgare. Ciò spiega perché Castiglione dovette mobilitare amici e conoscenti assai autorevoli per ottenere che la sua opera venisse stampata dagli eredi di Aldo e si impegnò anche finanziariamente per raggiungere questo risultato, acquistando di tasca propria la carta necessaria per

la stampa. La *princeps* esposta in mostra (fig. I.16) venne impressa, come riporta il colophon, nell'aprile del 1528 e l'anno successivo Castiglione passò a miglior vita: altra strana coincidenza con le sorti di Ariosto e del suo *Furioso*, dal momento che alla redazione definitiva del 1532 il suo autore sopravvisse soltanto di un anno.

Sorti parallele a parte, è innegabile una certa aria comune che lega le due opere, le quali – pur risentendo inevitabilmente della pubblicazione delle *Prose* di Bembo (1525) – giungono a scelte linguistiche differenti. Le caratteristiche che consentono di riconoscere l'evidente familiarità tra le due opere e i loro autori rendono difficile distinguere con certezza quanto si tratti di temi comuni, legati alla condivisione di un medesimo ambiente cortigiano e alla

frequentazione degli stessi intellettuali, e quanto invece sia legittimo parlare di dirette influenze e debiti. Indubbiamente Ariosto non poteva ignorare i contenuti del *Cortegiano* e possiamo essere altrettanto certi che sin dalla sua iniziale fase compositiva il *Furioso* fosse noto a Castiglione.

Maria Cristina Cabani ha sottolineato gli elementi che accomunano le due opere, ma anche una certa complessità della relazione tra i due autori. Pare infatti evidente come la corte e le sue dinamiche sociali siano temi nodali sia per il poema sia per il dialogo, che tuttavia presenta una posizione meno negativa rispetto alla disillusione ariostesca nei confronti dei rapporti inevitabilmente segnati dall'opportunismo e dalla falsità. Certamente, però, sia Ariosto sia Castiglione sembrano consapevoli della scarsa autonomia degli autori cortigiani. Ciò che tematicamente rende realmente prossimi i due testi è la centralità in entrambi della *Querelle des femmes*: per certi versi ne trae origine e ispirazione il dialogo di Castiglione, del quale occupa l'intero terzo libro, e lo stesso argomento viene tematizzato in molti proemi del *Furioso* e in alcuni dei suoi canti più noti (p.es. il V e il XXVIII). Se Ariosto oscilla tra misoginia e filoginia, egli con Castiglione condivide l'idea che le donne contemporanee non siano da meno delle grandi donne dell'antichità, in una perfetta continuità tra passato e presente. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Büre 2000; Cabani 2016; Dionisotti 1995; Ferretti 2012; Lowry 1979; Lowry 2002; Montinaro 2019; Motta 2003; Quondam 2000; Quondam 2002; Russo 2019.

I.16



I.17

Antonio Cornazzano,
Dell'arte militare

Venezia, Cristoforo de' Pensi per Pietro
Benali, 8 XI 1493

2°; LX, [4] cc.; ill.

ISTC ic00911000; IGI 3197; Cat. incunaboli BncF
958

- c. a1r: Opera bellissima delarte Militar Del excel
lentissimo poeta miser Antonio Cornazano | in terza
rima. | [xilografia con guerrieri seduti dentro un
padiglione militare]
- c. k4v^b: FINIS. | Finisse el libro delarte militar com-
posto per | lo excellentissimo homo miser Antonio
| Cornazan stampato in Venexia p[er] Mai | stro
Cristophoro da mandello apostata del | Venerabile
Homo Miser Pre Piero Be | natio. A di otto
nouembrio delanno de la | salute del nostro signor
miser Iesu Chri | sto nel. MCCCCLXXXIII.

BncF, RARI Palatino E.6.1.58

All'interno del piatto anteriore la nota *Comp.o* di mano
di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro entrò
nella Palatina Lorenese; sul frontespizio, timbro a se-
cco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca.
1850); sull'ultima carta, a penna, alcuni conti.

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso, impressi
in oro su tasselli verdi, il titolo *Cornazzano. Art. Militare*
e i dati tipografici *Venezia MCCCCXCIII*; tagli dipinti
di blu.

Il trattato *De la integrità de la militare arte*
di Antonio Cornazzano (Piacenza, 1429
ca.-Ferrara, 1483 o 1484) fu originaria-
mente steso in prosa e dedicato a Ercole
I d'Este (tra il 1476 e il 1478). Successi-
vamente, Cornazzano lo rielaborò in una
versione in terzine, divisa in nove libri,
che fu dedicata a Federico da Monte-
feltro, duca di Urbino, stimato per il suo
apprezzamento verso libri e uomini di
lettere. Questa versione in versi fu com-
pletata non più tardi del settembre 1482,



I.17a

data della morte del duca. La *princeps* del
1493 è dedicata dall'editore a Francesco
Gonzaga (fig. I.17a).

Lungi dall'essere un manuale mera-
mente tecnico, l'opera si configura come
una riflessione più ampia sulla discipli-
na, l'organizzazione e la strategia milita-
re, attingendo sia alla tradizione classica
(soprattutto Vegezio, Frontino, Cesare,
Tito Livio, Valerio Massimo e Plutar-
co) sia alle pratiche belliche contempo-
ranee. Cornazzano propone un *excursus*
della storia antica, illustrando, popolo
per popolo, il modo migliore di condur-
re una guerra a livello strategico e nel-

la selezione di armi e soldati, grazie ad aneddoti ricavati da diversi storiografi.

L'opera di Cornazzano, pur non essendo frutto di un militare di professione, fornisce un quadro prezioso per comprendere la teoria e la pratica bellica nel Quattrocento italiano, riflettendo la sensibilità di un uomo di cultura che analizza le dinamiche del proprio tempo. Vengono affrontati temi come l'addestramento del soldato, l'importanza della disciplina e del carattere, la cura del cavallo (II), le tattiche di marcia e di accampamento (IV-V), le virtù del comandante (VI), le strategie di battaglia (VII) e d'assedio (VIII). Infine, l'ultimo libro (IX) tratta la conclusione del conflitto: sortite, clemenza, commemorazioni funebri.

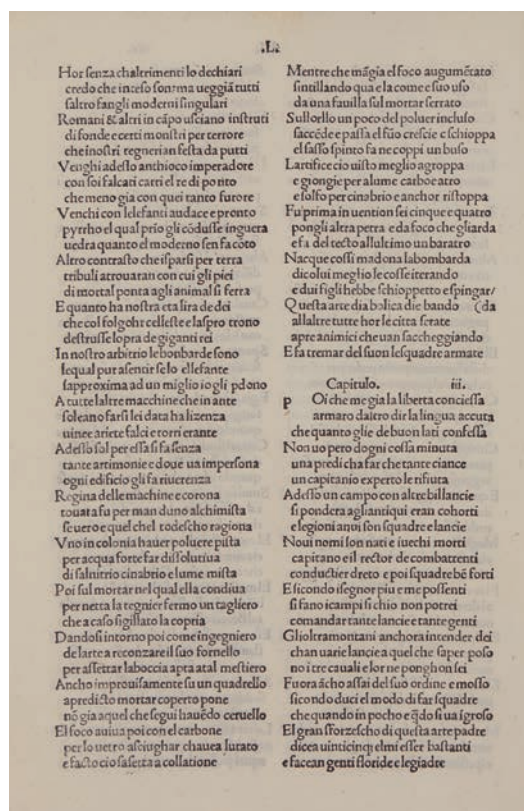
L'*Arte militare* in terzine è stata fonte privilegiata da Ariosto per la descrizione dell'archibugio nell'episodio di Olimpia nell'*Orlando furioso* (XI, 21-23 e 27-29) e per i *Cinque canti*; in particolare Ariosto sembra rifarsi al capitolo ii del libro III (c. 19v) in cui si racconta di come «nacque [...] madona la bombardà» (fig. I.17b):

Nacque cossì madonna bombardà
di colui meglio le cosse iterando
e dui figli ebbe: schioppetto e spingarda.
Questa arte diabolica die' bando
all'altre, tutte hor le città serate
apre a nimici che van saccheggiando
e fa tremar del suon le squadre armate.
(vv. 229-235)

[RDR]

BIBLIOGRAFIA

Bacchelli 2006; Bruni-Zancani, 1992; Calderari 2012; Farena 1983; Gritti 2023; Gritti 2025; Valducci 2017; Valducci 2021; Zancani 1990.



I.17b

I.18

Niccolò Machiavelli, *Arte della guerra*

Firenze, eredi di Filippo Giunta, 1521

8°; 124 cc.

EDIT16 CNCE 28762

c. a1r: LIBRO DELLA ARTE DELLA GVER | RA
DI NICCOLO MACHIA | VEGLI CITTADI-
NO ET | SEGRETARIO FIO- | RENTINO.

c. q4r: *Impresso in Firenze per li Heredi di Philippo di
Giunta nelli anni | del Signore .M.D.XXI. adi .XVI.
d'Agosto Leone .X. Pontefice*

c. q4v: [marca editoriale con giglio fiorentino sorretto
da due putti]

BncF, Magliabechiano 4.5.299

Prove di penna sul frontespizio; cancellato il nome
dell'autore alle cc. a1r, a2r, a4r, c7r, f5v, h5v, i7v, l2v,
n4r, p3r-v.

Legatura in cartone rivestito di carta decorata eseguita
dalla Legatoria Bruscoli, Borgognissanti, 31, Firenze
(timbro all'interno del piatto posteriore); sul dorso,
impressi in oro su tassello, l'autore e il titolo, *Machia-
velli. Arte della guerra*.

Con il *Libro dell'arte della guerra*, scritto tra il 1519 e il 1521, Niccolò Machiavelli si inserisce nella tradizione della trattatistica sull'organizzazione militare, un genere che affonda le radici nell'antica Roma, con autori come Vegezio e Frontino, e che era stato ripreso con grande interesse dagli umanisti del Quattrocento (si veda ad esempio l'opera di Antonio Cornazzano, [scheda I.17](#)). Per esporre le proprie idee, Machiavelli sceglie la forma del dialogo: immagina che il condottiero Fabrizio Colonna, di passaggio per Firenze, si fermi negli Orti Oricellari e lì si confronti con quattro giovani amici (Cosimo Rucellai, Luigi Alamanni, Zanobi Buondelmonti, Battista della Palla), che lo interrogano sulla dottrina militare.

Questo episodio, seppur inventato, serve a Machiavelli per veicolare il proprio pensiero attraverso la voce di Colonna.

L'interesse di Machiavelli per le questioni militari non si limita a quest'opera, ma traspare anche nel *Principe* e nei *Discorsi*. Inoltre nel 1506 aveva già pubblicato il *Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi*, realizzato sulla base dell'esperienza presso la Cancelleria fiorentina, dove si era impegnato attivamente per istituire milizie cittadine contro la dipendenza dai mercenari (un tema politico caro già a Petrarca). Il *Libro dell'arte della guerra*, unica opera giunta alla stampa mentre Machiavelli era ancora in vita, condensa le sue esperienze e i suoi studi in ambito militare. Per questo nel dialogo emergono le sue convinzioni più profonde: l'idea, anacronistica, che la fanteria superasse la cavalleria; la percezione di una stagnazione nelle tattiche di schieramento post-romane; la singolare tesi che la strategia fosse più determinante delle armi da fuoco, frutto di una visione tipicamente umanistica. La sua convinzione più salda, però, era che uno stato moderno dovesse fondarsi su un esercito di popolo, mai sui mercenari.

Il trattato machiavelliano ha grande fortuna anche all'estero dove circola anonimo o sotto falso nome per motivi di censura, come testimonia il frontespizio dell'esemplare della Nazionale di Firenze in cui viene cancellato da tratti di penna il nome dell'autore ([fig. I.18a](#)).

Nel canto undicesimo del *Furioso*, in un'invettiva aggiunta nella terza redazione (*OF* XI 22-28), Ariosto critica fortemente l'impiego delle armi da lancio con polvere da sparo, accostandosi a una posi-



I.18a

zione predominante tra i teorici dell'arte militare del tempo, tra i quali proprio il Machiavelli (*Arte della guerra* III). Ariosto si distingue da questi scrittori per la natura della sua critica, che non si fonda tanto su argomentazioni tecniche, quanto piuttosto su ragioni etiche. Anche i *Cinque canti* mostrano il loro debito, soprattutto lessicale, nei confronti del trattato di Machiavelli. Nel canto V, quando Orlando si prepara ad affrontare i franchi ribelli a Carlo Magno capeggiati da Rinaldo, Ariosto dedica alcuni versi a descrivere la posizione dei due eserciti contrapposti, dimostrando di ben conoscere la disposizione dei soldati sul campo di battaglia consigliata anche da Machiavelli:

[...] Era d'ambo gli eserciti capace
il campo, sino al mar largo e patente;

ché non s'era indugiato a questo giorno
a levar boschi e far spianate intorno.

Li corridori e l'arme più leggiere,
e quei ch'i colpi lor credono al vento,
hor longi, hor presso, intorno alle bandiere
scorrono il pian con longo avvolgimento;
mentre gli huomini d'arme e le gran schiere
vengon de' fanti a passo ugual e lento,
sì che né picca a picca o piede a piede,
se non quanto vuol l'ordine, procede.

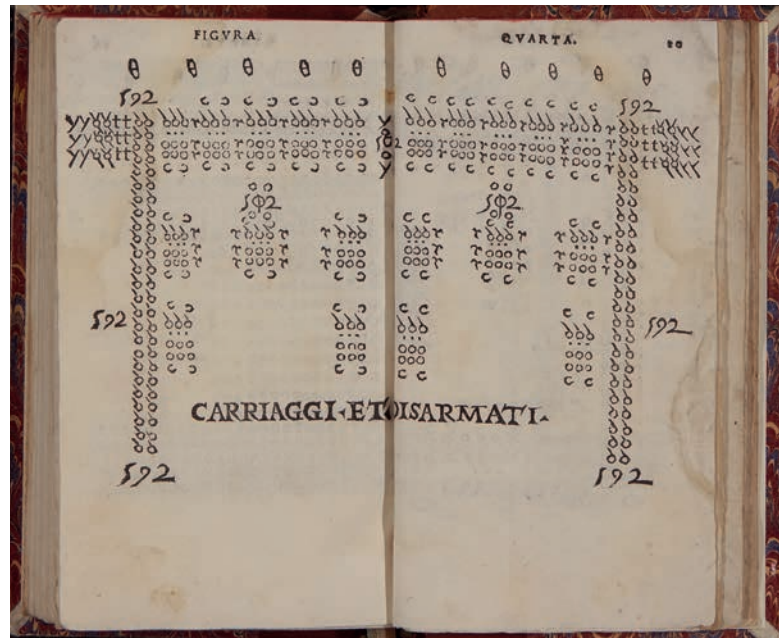
L'un capitano et l'altro a chiuder mira
dentro 'l nimico, e poi venirli a fianco.
Theon, per questo, il corno estende e gira,
et Ivo il simil fa dal lato manco.
Andar da l'altra parte non s'aspira,
ché l'acqua vi facea sicuro e franco
a Rinaldo il sinistro, al Conte serra
il destro corno il gran fiume de l'Erra.

L'un campo e l'altro venìa stretto e chiuso,
con suo vantaggio stretto ad affrontarsi:
tutte le lance con le punte in suso
poteano a due gran selve assomigliarsi,
le quai venisser, fuor d'ogn'human uso,
forse per magica arte, ad incontrarsi.
(CC, V 50, 5-53, 6)

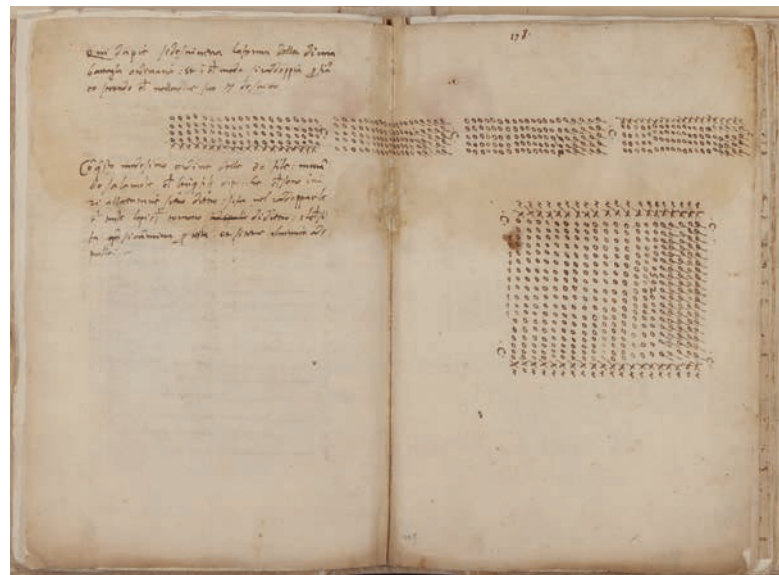
Nel codice che raccoglie i cinque frammenti autografi, conservati presso la BncF (Banco Rari 29, cc. 25r-114r), sono presenti sette illustrazioni, poste anche in appendice alla *princeps*: qui si riproducono, alle figure I.18b e I.18c (la prima dalla stampa, la seconda dal codice) quelle in cui si mostra «la forma d'uno esercito ordinato per fare la giornata col nimico, secondo che nel trattato si dispone» (*Arte della guerra*, nota *A chi legge*). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Calderari 2012; Gritti 2023; Padoan 1974 (1994); Settia 1985.



I.18b



I.18c

I.19

Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte

Firenze, eredi Filippo Giunta, 1527

8°; [4], 148 cc.

EDIT16 CNCE 28787

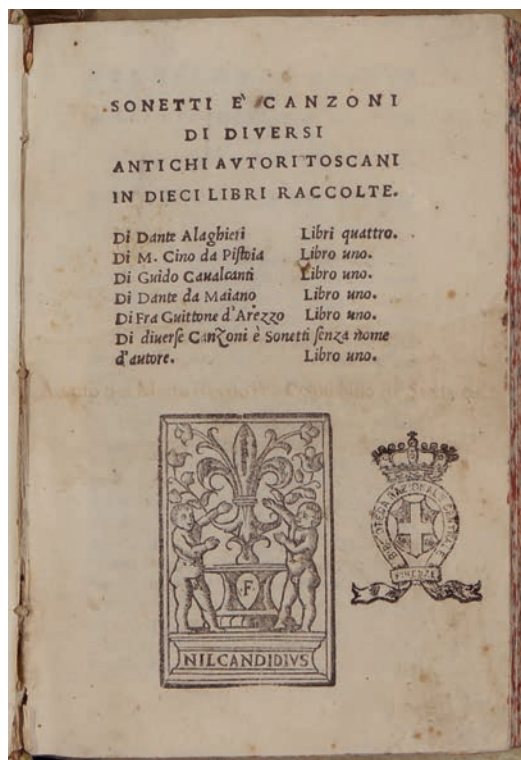
- c. 2A1r: SONETTI E CANZONI | DI DIVERSI
| ANTICHI AVTORI TOSCANI | IN DIECI
LIBRI RACCOLTE. | Di Dante Alaghieri Libri
quattro. | Di M. Cino da Pistoia Libro uno. | Di
Guido Caualcanti Libro uno. | Di Dante da Maiano
Libro uno. | Di Fra Guittone d'Arezzo Libro uno. |
Di diuerse Canzoni è Sonetti senza nome | d'autore.
Libro uno. | [marca editoriale con giglio fiorentino
retto da putti e monogramma «F»; in basso: «NIL
CANDIDVS»]
- c. t4r: IL FINNE. | A b c d e f g h i k l m n o p q r s t.
|| Tutti son quaderni excetto A t duerno. || Impres-
so in Firenze per li heredi di Philipppo di | Giunta
nell'anno del Signore. | M.D.XXVII. Adi VI. | del
mese di Luglio.
- c. t4v: [stessa marca del frontespizio]

BncF, Nencini F.7.2.37

All'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est* e sul recto della prima e della seconda carta di guardia, a matita, la nota di possesso *Gi. Nencini 1859*.

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso titolo impresso in oro su etichetta marrone, *Poesie d'antich. autori*; tagli spruzzati di rosso e verde.

Nel 1525 Pietro Bembo, con la pubblicazione delle sue *Prose della volgar lingua*, promosse un modello linguistico ispirato principalmente a Petrarca, scatenando un vasto dibattito culturale. La reazione più incisiva giunse da Firenze, dove un gruppo di umanisti (Bardo di Antonio Segni, Schiatta Bagnesi, Antonio degli Alberti e Pier Vettori) diede alle stampe nel 1527 la *Giuntina di rime antiche*, che prende il nome dagli stampatori, eredi



I.19

di Filippo Giunti. Questa pubblicazione non era una semplice antologia poetica, bensì un'affermazione polemica e ideologica che si opponeva apertamente alla corrente veneziana. Lo si evince chiaramente dalla dedica ai «suoi nobiliss[imi] gioveni amatori de le Toscane Rime» (c. 9r) di Bernardo Giunti, il quale esortava a non considerare solo Petrarca come unico punto di riferimento.

Alla radice di questa iniziativa fiorentina vi era la profonda venerazione per Dante Alighieri, un sentimento rinvigorito dagli incontri negli Orti Oricellari, che stimolarono anche una rinnovata attenzione per Boccaccio. L'intento primario era riaffermare il valore del lin-

guaggio dantesco contro l'ideale sovra-regionale bembiano. La struttura della giuntina rifletteva questa scelta: organizzata metricamente, richiamava gli antichi canzonieri e dedicava ben quattro delle sue undici sezioni (chiamate *libri*) a Dante, seguito da altri toscani del Due-Trecento (Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Dante da Maiano, Guittone d'Arezzo). A questo gruppo maggioritario seguono gli ultimi tre libri, riservati a canzoni e ballate di diversi autori (Siciliani, Siculo-Toscani, Guinizzelli e altri poeti trecenteschi), componimenti di attribuzione incerta e infine sonetti di corrispondenza e tenzoni. Questa raccolta si rivelò di importanza capitale per gli studi successivi. Essa divenne, in molti casi, l'unica fonte attestata per opere che altrimenti sarebbero andate perdute, come l'intera produzione di Dante da Maiano.

Per quanto riguarda la conoscenza di Ariosto degli antichi poeti toscani, è interessante notare il caso del metaplasmo *la fior* nel canto XXXVIII della seconda

redazione del *Furioso* (1521), in un'ottava assente invece in A (21, 2: «la fior del mondo»). Il metaplasmo fu poi corretto in *il fior* durante l'ultima revisione giunta a stampa (*OF C*, XLII 21, 2). La forma femminile del sostantivo *fior* era attestata nella lirica antica (ad es. Dante da Maiano, *Rime*, XIV 1; Boccaccio, *Rime dubbie*, XXIX 12 «della fior soprana di soprane»), che Ariosto poteva leggere anche nella giuntina qui esposta, dove trovava il femminile singolare nel capoverso del sonetto *La flore d'amore veggendola parlare* (emendato in *La flor d'amor* nelle edizioni novecentesche, perché i copisti volgari tendevano a grafie ipermetre apparenti) di Dante da Maiano (l. VII, c. 75v) o al v. 12 del sonetto *Non so dir né farne dimostranza* di Guittone d'Arezzo «a quella ch'è la fi or de le contrate» (l. VIII c. 95v). [RDR]

BIBLIOGRAFIA

Debenedetti 1907; Debenedetti 1912; De Robertis 1977; Gorni 1978; Gritti 2022.

I.20

Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*

Venezia, Federico Torresano, Pietro Nicolini da Sabbio, 1538

4°; [4], 283, [1] cc.

EDIT16 CNCE 32748

c. ✱1r: [in cornice xilografica con racemi e civetta in alto, in basso al centro marca con una torre e «F» e «T» ai lati (V488):] TIRANTE IL BIAN | CO VALOROSISSIMO CA | VALIERE: NEL QVALE CONTIEN | si del principio della cau- aleria: del stato, & vfficio suo: | dell'essamine, che debbe esser fatto al gentile, e ge | nero huomo, che dell'ordine di caualleria de- | corar si vuole: e come dee esser fatto il vero | Caualiere: della si- gnificatione dell'arme, | cosi offensiue, come di- fensiue: e quali at- | ti, e costumi appartengono al nobil Ca | ualiere: e dell'honore, del quale è | de- gno d'essere honorato: con | la morte di Abrain Re, e Si | gnore della gran Canaria, | e rotta delle sue genti. Di | lingua Spagnola nel | lo idioma nostro | per Messer Le- | lio di Man- | freda tra | dot- to. | Nuouamente posto in luce: e con ac- | curata diligentia castigato. || Nissuno ardisca la presente opera sotto il Dominio | dell'Eccelsa Signoria di Vinegia stampa- | re, ne in altri luoghi stampata ven- | dere, sotto la pena, che | nel priuilegio se | contiene.

c. 2N4r: [registro] || In Vinegia. Nelle case di Pietro di Nicolini da Sabbio: alle | spese pero del Nobile huomo M. Federico Tor | resano d'Asola. Nell'an- no della saluti | fera redentione humana. | M. D. XXXVIII.

c. 2N4v: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.34

Sul frontespizio, a penna, la nota di possesso *Mattei Nicolini n° XXXV* (sec. XVI); più in basso, di mano coeva, la segnatura *10*; a c. Iv, a matita, la collocazione palatina *L.A. o.169*; sempre sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura palatina in pergamena su cartone; sul dorso, im- presso in oro su un tassello rosso, il titolo *Tirante il bianco*.

Il romanzo catalano *Tirant lo Blanc* di Joanot Martorell (1410-1465), che ri- definisce l'archetipo del cavaliere, disco-

standosi dai modelli tradizionali coevi, nel corso del secondo Quattrocento e a inizio Cinquecento ha registrato una certa fortuna nelle corti italiane. Il protago- nista, il bretone Tirante è un gentiluomo che non si limita alla prodezza militare, ma che impiega astuzia e dissimulazione, caratteristiche indicative di un'etica mer- cantile-borghese che valorizza l'ingegno per la scalata sociale. Questa fusione di virtù cavalleresche e abilità pragmatiche gli permette di occupare posizioni di prestigio, fino al matrimonio con Car- mesina, figlia dell'Imperatore di Costan- tinopoli, e nell'assunzione del governo dell'impero. La trama principale segue Tirante dalla liberazione di Rodi dall'as- sedio turco alla sua ascesa a Costanti- nopoli. Qui si sviluppa la storia d'amore con Carmesina, una relazione ostacolata da equivoci e vicissitudini fino all'inter- vento di Piacerdimiavita, che favorisce la loro unione carnale. Tuttavia, il romanzo si conclude con un finale tragico per en- trambi i protagonisti, dopo un'alternanza di vicende pubbliche e private. Il *Tirant lo Blanc* si presenta quindi come un'opera che, pur mantenendo elementi della tra- dizione cavalleresca, anticipa e riflette le trasformazioni sociali e i nuovi ideali del XV secolo, per questo circola in lingua catalana a Napoli e poi lungo la penisola tra fine XV e XVI secolo. Sebbene alcuni scrittori, come Cassio da Narni, giudi- cassero la lingua «obscura e fosca» (*Mor- te del Danese* II, iv, c. 71v), altri, come Niccolò da Correggio e Antonia del Balzo, ritenevano il testo molto accessi- bile. Isabella d'Este, marchesa di Man- tova e molto legata alla corte ferrarese, ottenne una copia del romanzo nel 1501

proprio da Antonia del Balzo e richiese a Niccolò da Correggio di tradurlo, ma il progetto si arrestò presto. Il volgarizzamento, dedicato a Federico Gonzaga, figlio di Isabella, venne invece eseguito con titolo *Tirante il bianco* da un altro letterato, Lelio Manfredi (1514-1519), e godette di diffusione manoscritta ben prima della stampa del 1538. È quindi molto probabile che Ludovico Ariosto abbia conosciuto il *Tirante il Bianco* prima o durante la stesura dell'*Orlando furioso*, sebbene non esistano prove dirette. L'influenza del *Tirante* sul *Furioso* è stata oggetto di studio solo molto di recente, individuando similitudini in episodi chiave come lo stratagemma della Viuda Reposada (cap. 283) in parallelo con Polinesso nel *Furioso* (canti V-VI). [RDR]



I.20

BIBLIOGRAFIA

Bussu 2022; Cherchi 2013; Gritti 2023; Muñiz Muñiz 2021; Rizzarelli 2018; Rizzarelli 2022.

I.21

Galeazzo Flavio Capella, *Della eccellenza et dignità delle donne*

Roma, Francesco Minizio Calvo, 1525

4°; [52] cc.

EDIT16 CNCE 9086

c. A1r: [in cornice xilografica a racemi:] GALEAZZO
| Flauio Capella | Milanese | della Eccellenza et |
Dignità delle | DONNE

c. N4v: STAMPATO | IN ROMA | NELL'ANNO
| M . D . XXV . | Con Gratia & Priuilegio | per
Cinque Anni.

BncF, Palatino 7.7.5.11

Sul contropiatto anteriore, a matita, classazione palatina *Rom. q. 80*; sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso con decorazioni in oro, impressi in oro su un tassello marrone e uno nero, rispettivamente, l'autore e il titolo *Capella Dignità delle donne* e la data 1525; tagli colorati di verde.

Il letterato milanese Galeazzo Capra, noto anche con il nome di Galeazzo Flavio Capella (1487-1537), pubblica a Roma nel 1525 il trattato *Della eccellenza et dignità delle donne*, scritto «in prosa volgare» per esser «meglio da ogn'uno... inteso» (così si legge nel preambolo «alli lettori»). Scopo dichiarato è quello di difendere le donne dalle accuse di poeti e letterati che le hanno denigrate per secoli dicendone «quel che solo a pensarne è cosa abhominabile». L'opera, breve (14 capitoli) e ricca di erudizione, ha un intento scopertamente apologetico spiegando l'argomentazione secondo gli elementi topici del genere degli scritti sulla donna noto come *defensio mulierum* o *de laudibus mulierum*, genere che fiorisce nel tardo Quattrocento e nel primo

Cinquecento attorno alle corti della Val Padana e trova i suoi esempi più famosi nel trattato catalogico *De mulieribus* di Mario Equicola, pubblicato a Ferrara nel 1501, e nel terzo libro del *Cortegiano* di Castiglione, autore incluso nel *Furioso* tra gli scrittori che ricordano e onorano le donne (*OF XXXVII* 7-13). Il trattato del Capella è dunque uno degli ultimi esempi di opere che illustrano le virtù femminili (forzezza, temperanza, bellezza, costanza, ecc.) e si inseriscono nel dibattito culturale, molto diffuso all'epoca, sulle capacità della donna e sulla sua condizione sociale, culturale e giuridica, la cosiddetta *Querelle des femmes*, che rispecchiava la crescente partecipazione femminile alla vita politica, sociale e culturale del Rinascimento.

Nel famoso proemio del canto XXXVII del *Furioso*, dedicato all'elogio dell'universo femminile e delle poetesse, oltre a proporre esempi di donne illustri dell'antichità secondo modelli catalogici usuali all'epoca (in particolare quelli di Cornazzano e di Equicola, quest'ultimo suo sodale), Ariosto si sofferma a illustrare l'eccellenza della donna ricorrendo alla novità libraria del trattato di Galeazzo Flavio Capella, di cui probabilmente è venuto a conoscenza in uno dei suoi ultimi soggiorni romani. A XXXVII 3, 4 Ariosto parla di «ciò che le donne hanno fra lor *d'immondo*», volutamente alludendo all'argomentazione usata da Galeazzo Capella in difesa della donna, per cui «quanto alla fedità, alli menstrui, 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 di fango, è di necessità che partecipi molto de queste terrene *immondizie* [...]» (p. 109). Fonte minore e non rilevante, il trattato del Capella è comunque rimasto impresso nella mente di Ariosto che ne ha ripreso alla stessa stregua uno degli argomenti più usati contro le donne, l'immondizia appunto, e come nel trattato, l'ha considerata parte naturale dell'essere umano. [VG]

BIBLIOGRAFIA

Alhaique Pettinelli 2011; Doglio 1988; Fahy 1956; Gritti 2023; Izzo 2012; Ricciardi 1976; Weaver 2016.



I.21

I.22

Francesco Rosselli, *Italia*

Firenze, sec. XV fine

408 × 574

BncF, Landau Finaly Carte Rosselli 4

Appartenuta a Horaz von Landau, che ebbe la raccolta più nutrita di incisioni calcografiche di Francesco Rosselli, pervenuta alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze con il legato di Horace Finaly al Comune di Firenze (1945).

Nel primo Umanesimo la geografia terrestre veniva descritta ricorrendo a fonti classiche: le opere di Claudio Tolomeo (*Cosmographia*), di Pomponio Mela (*De corographia*) e di Plinio il Vecchio (*Historia naturalis*) sono ampiamente setacciate per realizzare i trattati geografici moderni; così, per esempio Enea Silvio Piccolomini stila il *De Europa* (1458-1461; lettura anch'essa ariostesca) adattando passo passo le fonti dei tre geografi antichi alla descrizione della situazione geopolitica europea nel periodo successivo alla conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi. Dopo la scoperta delle Americhe prende, invece, sempre più piede come strumento di descrizione geografica la cartografia, prima per lo più relegata con i portolani all'ambito navale. Negli ultimi decenni del XV secolo si assiste così al proliferare di mappe manoscritte e a stampa, e anche il fortunatissimo libro di Claudio Tolomeo viene arricchito di carte geografiche a partire dall'*Universalis cosmographia* del 1477. La stessa biblioteca degli Este raccoglieva preziose mappe come i portolani di Dulcert (1399), di Bertrán (1482) e quello detto di Firen-

ze (*ante* 1433) o l'anonima mappa del Cantino (1502).

A differenza dei suoi precursori di genere, Ariosto ha una vera e propria passione per la cartografia e si avvale di mappe diverse per costruire gli itinerari dei suoi personaggi o per delineare le caratteristiche di un luogo: per esempio l'anonima mappa del Cantino (1502) con i vessilli di Castiglia su sfondo verde intenso e la *Universalior cogniti orbis Tabula* di J. Ruysch con l'iscrizione «terra sancte crucis / sive mundus novus» (inserita nell'edizione romana della *Geografia* di Tolomeo del 1507) hanno offerto materiali per l'elogio delle nuove scoperte geografiche (*OF* XV 23,1-2), mentre i tre portolani appena citati hanno fornito i particolari iconografici della descrizione del Senapo (*OF* XXXIII 102,1-2 e 8 e 106,7-8). Il poeta tendeva ad aggiornare le proprie conoscenze con nuove carte geografiche che descrivessero particolareggiatamente le varie regioni d'Europa, a dimostrazione di una curiosità insaziabile per una rappresentazione di tipo "scientifico" che gli consentisse di immaginarsi e poi di raffigurare il mondo a lui ignoto. Tra le mappe di Francesco Rosselli (1448-1513) dal poeta lette, è particolarmente affascinante la carta dell'Italia (fig. I.22) in cui la penisola ha un orientamento spostato di 45 gradi circa rispetto alla realtà, con un'orizzontalità da est a ovest e il nord a ponente che bene illustra un passo della *Satira* VI nel quale sono alterate le coordinate geografiche del gruppo montuoso della Pietrapania (vv. 139-141 «La nuda Pania tra l'Aurora e il Noto, / da l'altre parti il giogo mi circonda / che fa d'un Pellegrin la gloria noto»): nel particolare, rispetto a Castelnuovo in

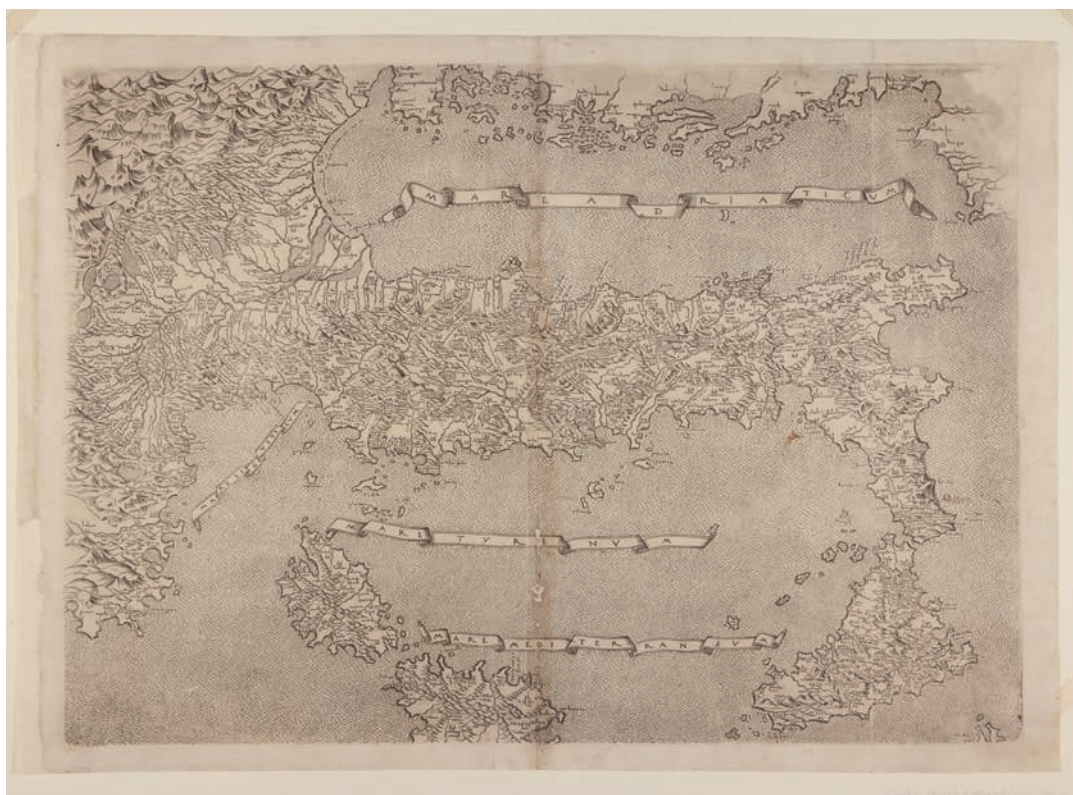
Garfagnana il massiccio è spostato a sudest (come indicato dal vento di scirocco e dalla figura dell'Aurora per il levante) di contro alla reale posizione a sudovest. La carta dell'Italia è inoltre ricca di particolari e di toponimi riscontrabili in alcuni luoghi citati nel *Furioso*: per esempio, nella mappa del Rosselli sulla punta più a nord della Sicilia, proprio sullo stretto, è nominato il *Faro* con cui Ariosto evoca metonimicamente lo stretto di Messina

in due passi del poema: «che d'ogn'intorno e sino al Faro incende» (*OF* XXXIII 27,4) e «I descendent suoi di qua dal Faro / signoreggiâr de la Calabria parte» (*OF* XXXVI 71,1-2). [VG]

BIBLIOGRAFIA

Doroszlai 1998; Furlan 2011; Gritti 2020; Milanese 1984; Rossi 2006; Serra 1974; Valerio 2017; Vernero 1913.

I.22



Parte II. Le letture cavalleresche di Ariosto

I Morganti di Ariosto

di Luca Degl'Innocenti

Quando Ariosto comincia a comporre l'*Orlando furioso*, nei primi anni del Cinquecento, la narrativa cavalleresca alimenta da secoli la cultura letteraria e l'immaginario collettivo italiani e si accresce senza sosta con continue reinvenzioni di vecchie storie e con proliferazioni seriali di nuove. Nel corso del Quattrocento, la forma sempre più distintiva è il poema in ottave, benché i romanzi in prosa, di materia arturiana e poi anche carolingia, abbiano un vasto successo manoscritto e a stampa. I *Reali* e il *Guerrino* in prosa di Andrea da Barberino, in particolare, sono tra i primi testi volgari ad uscire dai torchi italiani e resteranno fra i libri più popolari in Italia per cinque secoli di fila (schede II.18-22). I testi in ottava rima, metro per eccellenza della narrativa rinascimentale, sono però i prediletti sia dal nuovo mercato del libro a stampa, sia – in sinergia con esso – dal circuito di diffusione orale delle storie cavalleresche, in piazza e a palazzo, a opera di cantastorie che presto furono anche librai-editori, come il ferrarese Niccolò Zoppino, che fu il primo a pubblicare, ancor vivo l'autore, il *Furioso* illustrato (schede III.2 e III.4).

Sappiamo che l'*Orlando* di Ariosto continua quello di Boiardo, ma quante e quali altre opere di armi e d'amori conobbe e riuscì Ariosto? Quanti personaggi, episodi e temi del *Furioso* dialogano apertamente con una tradizione così vasta e ramificata? Questa sezione raccoglie testi che egli lesse (o ascoltò),

talvolta con certezza, talaltra con un grado variabile di probabilità, descrivendone edizioni che vanno dall'età degli incunaboli, quando il poeta era ragazzo, al Cinquecento inoltrato, quando il *Furioso* era già un classico.

A Ferrara il modello più potente e diretto è indubbiamente Boiardo, raffinato umanista e vivido affabulatore, che lascia incompiuto un poema rivoluzionario per tecnica d'intreccio e per temi, a cominciare dalla primaria importanza che rivendica all'amore (schede II.18-22).

Molti proseguono l'*Innamoramento* prima di Ariosto, come Nicolò degli Agostini autore di tre libri che gli editori aggregarono ai tre di Boiardo. Altri propongono alternative, come il *Mambriano* del poeta-cantore Francesco Cieco da Ferrara, dedicato postumo a Ippolito d'Este poco prima del *Furioso* e stampato dallo stesso tipografo (schede II.23-24). Alla corte di Ferrara è composta anche la *Morte del Danese*, che esce in sincrono con la seconda edizione ariostesca (scheda II.25), mentre tra i primi continuatori di Ariosto si segnala l'Aretino, la cui *Angelica* nasce invece (o almeno tenta) da un progetto encomiastico concepito per i Gonzaga, in gara col *Furioso* degli Este (scheda II.26).

L'altro centro cavalleresco principale dei decenni di passaggio tra Quattro e Cinquecento è Firenze, dove hanno prosperato fin dal Trecento sia le prose di romanzo che i poemi e cantari in ottava rima (di autori, questi ultimi, come

Boccaccio ma anche come Antonio Pucci, e però anche e soprattutto anonimi, circolanti in un mobile interscambio tra i mondi della scrittura e quelli dell'oralità). In epoca laurenziana, tra gli anni '60 e '80 del Quattrocento, l'officina da cui escono i testi cavallereschi di maggior successo è quella dei fratelli Pulci, che conquistano un vasto pubblico italiano soprattutto col *Morgante* di Luigi, le cui invenzioni narrative, esperimenti stilistici e provocazioni ideologiche sono diffuse da decine di edizioni che prima del *Furioso* si corredano di argomenti, di glossari e soprattutto di ricchi cicli di figure (scheda II.1-8).

Alla corte degli Este il *Morgante* arriva subito, come attesta la nota lettera di Ercole d'Este, che nel novembre 1478 chiede a un fiduciario a Firenze che gli procuri una copia del poema, "che ce ne fareti piacer assaj". Presto lo lesse Boiardo, che dialoga in più punti con le invenzioni di Pulci, e certo più volte lo lesse anche Ariosto, che intarsia tessere pulciane non soltanto nel *Furioso*, ma anche nei *Cinque canti* e in altre sue opere (scheda II.1).

Della prima edizione del *Morgante*, come accade con Boiardo, non c'è giunto nessun esemplare, e le altre più antiche sopravvivono in pezzi unici, relitti fortuiti di tirature che si aggiravano sulle mille copie per volta, consumate da appassionati lettori. Nel caso di Pulci, però, un contributo alla distruzione l'ha dato anche la censura ecclesiastica, prima col fuoco dei falò delle vanità istigati da Savonarola poco dopo la morte del detestato Pulci, e poi con la condanna all'*Indice* dei suoi «poemata» dal 1559 in poi. Tra le storie che ci raccontano i libri in mo-

stra, d'altro canto, c'è anche quella di un gruppo di suore, «suor Agata Guasconi» e le «sua amiche», che nella nota di possesso del loro *Morgante* del 1574 propongono in un affettuoso «Bellissimo» (scheda II.8). Sono reazioni dettate da una partecipazione emotiva del pubblico che investe anche la vignetta del *Morgante* Bonelli 1507 col supplizio di Gano, che un lettore ha aiutato a squartare con la penna (scheda II.1).

La prorompente produzione di immagini che l'editoria del Rinascimento attiva a contatto coi testi cavallereschi è una delle dinamiche più tipiche e vistose della fortuna di questi testi a stampa, che toccherà celebri apici giustapposto con le edizioni illustrate del *Furioso* dagli anni '30 del Cinquecento in avanti. Già alcuni dei testi precedenti avevano avuto una tradizione figurativa espressamente disegnata sui loro episodi maggiori, benché molti altri – incluso Boiardo – dovessero perlopiù accontentarsi di immagini di riuso, prodotte in origine per opere diverse, cavalleresche, epiche o storiche. Fra i casi più vistosi del primo tipo, ossia fra i precedenti più notevoli della fortuna iconografica dell'*Orlando furioso* c'è appunto quella del *Morgante*. Sebbene le prime edizioni (qui assenti, ma si veda il *Driadeo* di II.13) si limitassero a stampare il nudo testo, ben presto gli editori di Firenze, Milano, Venezia investirono volentieri le non minime risorse necessarie a produrre nutriti set di vignette xilografiche (dai frontespizi con *Morgante* e Margutte ai cicli interni con miriadi di scene riconoscibili), che poi furono riusate anche per altri testi vecchi e nuovi. In parallelo col poema maggiore, anche

il *Ciriffo Calvaneo* conosce ai tempi non soltanto un'ampia fortuna editoriale (che significa ampio successo di vendite), ma anche una specifica fioritura figurativa, che ancora attende esplorazioni accurate ma che i primi sondaggi prospettano ragguardevole ([schede II.9-II.12](#)). Dai legni quattrocenteschi di Bonelli a quelli incisi da Comin da Trino a metà Cinquecento, che illustrarono anche i *Cinque canti* ariosteschi, dai versi di Pulci scaturisce un immaginario floridissimo che interagisce coi testi e ne orienta, potenzia e modifica l'interpretazione.

L'interpretazione è guidata anche da altri paratesti, che col passare dei decenni corredano sempre più numerosi il *Morgante*: prefazioni in prosa e in rima, argomenti premessi ai canti, glossari esplicativi e tavole di personaggi ed episodi arricchiscono le edizioni di Pulci come accade solamente per i classici – alla schiera dei quali si aggiunge appunto ben presto il *Furioso*, le cui edizioni veneziane individuano sulle prime fra i loro modelli

maggiori giustappunto il *Morgante*. Nel breve giro di pochi anni, però, tra i '30 e i '40 del Cinquecento, i ruoli si invertono ed è il *Morgante* a vedersi forzare sui paradigmi ariosteschi: quelli linguistici per l'edizione curata da Domenichi ([scheda II.6](#)), quelli estetici nelle figure di Comin da Trino ([scheda II.7](#)), finché la censura tridentina non costringe il gigante ad asserragliarsi nella patria del suo autore, Firenze ([scheda II.8](#)).

Oltre alle opere d'autore, d'altro canto, quello cavalleresco è un multiverso che si espande in tanti testi anonimi di ampia e durevole fortuna, che si radicano nei cataloghi librari e nella memoria dei lettori e vi ramificano vari possibili narrativi fatti di battaglie, duelli, tempeste, innamoramenti, viaggi, avventure, follie, vecchi e giovani eroi e grandi donne guerriere che anche Ariosto conosceva e presupponeva noti ai suoi lettori, per giocare coi loro orizzonti di attesa e per aprirne di nuovi: ad essi è dedicata la seconda parte di questa sezione.

II.1

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Manfredo Bonelli, 1507

8°; [192] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 66670

[c. A1r: ¶Morgante Maggiore. Qualle tracta della morte de | Orlando con tutti Ipaladini tradicto da gayno. & de | Amore cosse bellissime: e de molte e infinite bataglie | Crudelissime nouamente Impresso Correctissimo. || [Silografia con «ORLANDO» che uccide i fratelli di «MORGANTE» e quest'ultimo che, al monastero, leva in alto il battaglio, sua nuova arma]

c. &8v: ¶Impresso Venetia per Manfri-|no Bono de Mōteferrato adi | xx del Meso de Mazo. del | M.CCCC.vii | [croce greca ottenuta con quattro ¶]

BncF, RARI 22.B.8.4

Esemplare mutilo del frontespizio sostituito con quello dell'edizione stampata da Bartolomeo Imperatore nel 1549 (fig. II.1a); sul verso della prima guardia anteriore e sul recto dell'ultima posteriore, un'antica segnatura *I.D.* a penna; sullo stesso verso della prima guardia anteriore indicazioni a matita legate alla vendita di John Evans del 21 feb. 1842, presso la quale lo acquistò Lord Ashburnham; legato tra le prime due guardie un ritaglio con la descrizione del pezzo tratto dal *Catalogue of Early Printed and Other Interesting Books with Illustrations in Fac-simile* (...), offered for sale by J. & J. Leighton, London, J. & J. Leighton, [19..], nr. 4263. Acquistato per la Biblioteca nazionale centrale nel 1933 (cf. BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti, registro A21*, p. 232).

Legatura in cuoio marrone con decorazioni in oro, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da J. Mackenzie (sul verso della prima guardia anteriore impresso *Bound by J. Mackenzie*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Morgante Maggiore. 1507*; tagli dorati.

Il *Morgante* di Pulci, composto a Firenze negli anni '60 e '70 del Quattrocento e pubblicato in 23 cantari nel 1477, in 28 nel 1481, è il testo cavalleresco più riuscito, fortunato e influente composto fuori da Ferrara dalla generazione precedente



II.1a

quella di Ariosto. Richiesto con urgenza da Ercole d'Este in una famosa lettera del 1478, il poema di Pulci fu presto tra le letture di Boiardo e certo fra i più importanti modelli cavallereschi italiani di Ariosto. Pulci rinnova dall'interno la tradizione narrativa carolingia, che ricodifica col suo funambolismo linguistico e il suo agonismo eterodosso, animati da una forte voce autoriale che arricchisce la materia non solo di celebri tirate comiche ma anche di serie riflessioni morali. Il poeta ferrarese ne ricavò spunti narrativi e stilistici non solo per l'*Orlando furioso*, ma anche per i *Cinque canti* (si vedano i commenti di Zatti 1997 e Gritti 2018) e perfino per le commedie (Degl'Innocenti in s.). Al *Furioso*, in particolare, Pulci fornisce, da un

lato, un «repertorio linguistico» provvido di termini tecnici (l'esempio classico è la tempesta di mare), di espressioni idiomatiche e perfino di similitudini (Blasucci 1976), e dall'altro suggerisce soluzioni tematico-espressive che Ariosto riattiva nei punti più vari, dalle apocalissi belliche alla declinazione alimentare degli appetiti sessuali, passando per la sottile screziatura del ritratto di Rodomonte omicida di Isabella con tinte proprie del Margutte pulciano (Degl'Innocenti in s.).

Il grande successo del *Morgante* si riflette nel gran numero di ristampe che fin dagli ultimi decenni del Quattrocento vengono immesse sul mercato librario a Firenze, Milano e Venezia (Harris 2006). Benché le prime edizioni siano andate interamente distrutte o sopravvivano in fortunosi *unica* (sia in virtù del logorio di avide letture, sia in ragione delle censure religiose – dai falò di Savonarola sul finire del Quattrocento alla condanna all'*Indice* nel 1559), quelle superstiti bastano a mostrare l'ampiezza e la rapidità dell'ascesa del poema di Pulci nei ranghi più alti del canone cavalleresco. Eccezionale è inoltre la fortuna figurativa del *Morgante*, che a differenza di molti altri testi (incluso l'*Orlando* di Boiardo) che furono illustrati perlopiù con vignette di riuso, generò svariati cicli silografici appositamente ideati e prodotti, talvolta di gran pregio, che tracciano la via alla grande stagione iconografica ariostesca, che forse senza quella pulciana non sarebbe stata la stessa (Catelli 2017).

Questa edizione di Manfredo Bonelli (che qui si firma Manfrino Bono de Monteferrato, originario com'era di Strevi, presso Alessandria) è la seconda che si

conosca uscita dai suoi torchi. Questa è un maneggevole formato in-8°, più piccolo ed economico dell'in-4° che lo stesso editore aveva pubblicato nel 1494; lì il carattere era un elegante romano, qui un gotico più economico in termini di costo e di spazio, che permette di produrre un libro alla portata anche di una clientela meno abbiente. Pur riducendo i costi, Bonelli non rinuncia però alle figure: se l'edizione del 1494 si fregia del primo ciclo oggi noto di illustrazioni del *Morgante*, con vignette di qualità poco inferiore a quelle fiorentine coeve (Pacini, 1500-1501), questa del 1507 adotta legni più piccoli e rudimentali (dovendo occupare ciascuno lo spazio di un'ottava, che qui è ben più ristretto), ma comunque disegnati espressamente per tradurre in immagini le scene del poema ritenute più memorabili. Come poi nel *Furioso* di Zoppino (*schiede* III.2 e III.4), si posiziona una vignetta all'inizio di ciascun canto, al quale è fatto precedere inoltre un argomento in prosa (con vistose venature venete), come avverrà anche per Ariosto dagli anni '40.

L'esemplare conservato dalla BncF era mutilo del frontespizio, che un possessore antico ha fatto sostituire con quello dell'edizione di Venezia, Bartolomeo l'Imperatore, 1549 (fig. II.1a), che riusava la bella silografia a piena pagina con l'incontro di Morgante e Margutte (cantare XVIII) già comparsa nell'edizione Bindoni e Pasini del 1525 (Essling 1907-1914, n. 773).

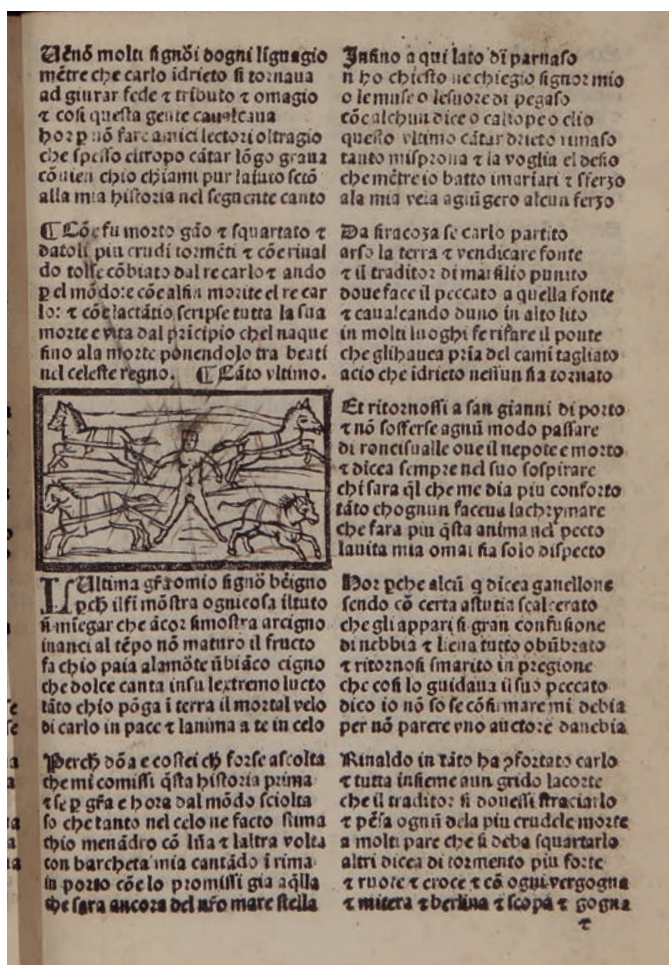
Notevolissima in questo esemplare (fig. II.1b) è invece la vignetta di c. &1r, premessa all'ultimo cantare, il XXVIII, che mostra lo squartamento di Gano, legato nudo a quattro cavalli che si slanciano in direzioni opposte: nel volume

della BncF la figurina di Gano, traditore per eccellenza (latitante nel *Furioso*, ma cruciale nei *Cinque canti*) è attraversata da energici tratti che un lettore antico (o forse più d'uno: si distinguono linee a punta secca e inchiostrate) ha vergato inferendo sulla vignetta per contribuire alla punizione del cattivo. Benché la morte di Orlando a Roncisvalle e il supplizio compensatorio del traditore fossero ineluttabili ed arcinoti fin dalle origini della narrativa carolingia, è evidente che la partecipazione emotiva del pubblico non

era per questo meno intensa. La stessa dinamica, a distanza di secoli, è del resto ben nota per il teatro dei pupi siciliani, dove l'entrata in scena della marionetta di Gano era accolta dal lancio di furiose ingiurie e oggetti contundenti. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Blasucci 1976; Catelli 2017; Degl'Innocenti in s.; Essling 1907-1914, n. 760 (e 773); Gritti 2018a; Harris 2006, p. 130; Melzi-Tosi 1865, p. 236; Sander 1942, n. 6031; Zatti 1997.



II.1b

II.2

Luigi Pulci, *Morgante*

Milano, Giovanni Castiglione, Giovanni

Giacomo da Legnano & fratelli, 1518

4°; [162] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 23901

c. a1r: Morgante maggiore Composto per Luigi Pulci
| Fiorentino. Et aggiunto per lui in molte parte
ad cōtem | platione della Excellentissima Madōna
Lucretia che | fu donna di Miser Piero di Cosimo
de Medici. Ritracto Nouamē | te dal vero originale
del proprio Auctore per quello già riueduto: | Et
Diligentemente Correcto Nel. M.ccccc.xvij. || [Si-
lografia con l'incontro tra Morgante e Margutte]

c. u10r: FINIS || ☛ Finito el libro appellato Morgante
| maggiore facto come e decto al princi | pio da
Luigi Pulci: ad petitione della excellētissima mona
Lucretia di Piero | di Cosimo de Medici. ☛ Im-
presso ne | la inclita città de Milano: per zanotto
| da Castelliono: ad istātia di Miser Jo. | Jacomo 7
Fratelli de Legnano. Nel | M.ccccc.xvij. adi. xxvij.
de Febraro. || a b c d e f g h i k l m n o p q | r s t
u. Tutti son quaderni exce | pto u che quinterno.
| [marca editoriale con angelo reggente ostia rag-
giante: EDIT16 CNCM 1148]

c. u10v: [bianca]

BncF, RARI Landau Finaly 260

Cartulazione a penna del sec. XVI; sul verso della prima
guardia anteriore, l'ex libris di Horaz von Landau, con
il numero di inventario 4189; sul verso della seconda
guardia anteriore, iniziali C.P., rinvii bibliografici a *Della
storia e della ragione d'ogni poesia*, di Francesco Saverio
Quadrio (*Quadrio IV (6)5b2*) e a Panzer; sull'ultima
guardia posteriore, registrazione della vendita quale
nr. 1641 della collezione di Edward Vernon Utterson
(1777-1856), che fu liquidata nel 1852 e 1857.

Legatura in marocchino blu, con decorazioni in oro,
controguardie e guardie con impressioni in oro; sul
dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Mor-
gante Maggiore. Composto per L. Pulci. Milano MDX-
VIII*; tagli dorati.

Come molte edizioni fiorentine e vene-
ziane, questa milanese sfoggia sul fron-
tespizio una elegante xilografia con l'in-

contro tra il gigante protagonista e il co-
mico furfante Margutte (fig. II.2), che si
esibisce in una parodia gastronomica del
Credo e un vanto di ogni possibile pecca-
to nel cantare XVIII del poema, dando
avvio a una serie di avventure che culmi-
nano nel XIX con la morte di Margut-
te scoppiato dalle risa. Le loro imprese
erano tanto amate che fin dal 1480, an-
cor vivo l'autore, furono stampate anche
a parte, in opuscoli di poche carte tipi-
camente smerciati dai cantastorie dopo
averli recitati.

Oltre ai ritmi armoniosi di linee cur-
ve e tratti allungati e all'intaglio nitido
e sapiente, il disegno si segnala per la
cura dei dettagli fedeli al testo, come
l'emblematico battaglia del gigante e la
scimitarra e gli stivali speronati di Mar-
gutte, immortalato con l'indice della
mano destra alzato, a segnalare che sta
prendendo la parola: un gesto quantomai
appropriato per un personaggio capace
di acrobatiche ed ipnotiche *performance*
verbali. L'impianto dell'immagine deriva
(in controparte) dal frontespizio dell'e-
dizione di Firenze, Antonio Tubini per
Piero Pacini, 1500-1501, cui rimonta
anche la foggia dell'elmetto di Morgan-
te. All'interno, le vignette inframmezzate
alle ottave sono di varia provenienza e di
mediocre qualità, con l'eccezione di quel-
la con la corte di Carlo Magno che apre
il poema (c. a2r), di mano affine a questa
del frontespizio.

Nel titolo, si noti l'accento posto, per
attrarre acquirenti, sulle aggiunte d'auto-
re (forse si allude ai cinque cantari fina-
li, che però si stampavano fin dal 1483),
e sulla proclamata correttezza del testo,
che addirittura (ma non è vero) risali-

Morgante maggiore Composto per Luigi Pulci
 Fiorentino. Et aggiunto per lui in molte parte ad cōtin-
 platione della Excellentissima madōna Lucretia che
 fu donna di Adifer Piero di Cosimo de Medici. Ritratto Nouamē-
 te dal vero originale del proprio Auctore per quello già riueduto:
 Et Diligentemente Correcto Mel. MD. ccccc. xvij.



rebbe al «vero originale» rivisto da Pulci in persona. Lo scrupolo per l'autorevolezza filologica dell'edizione assimila comunque il *Morgante* ai classici latini e volgari, cui si aggiungerà presto il *Furioso*, pubblicato da meno di due anni. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Degl'Innocenti 2025; Harris 2006, p. 131; Melzi-Tosi 1865, pp. 236-237; Sandal 1977-1981, n. 554; Sander 1942, n. 6035; Sutermeister 1948.

II.3

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Guglielmo da Fontaneto, 1521

4°; [196] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 73937

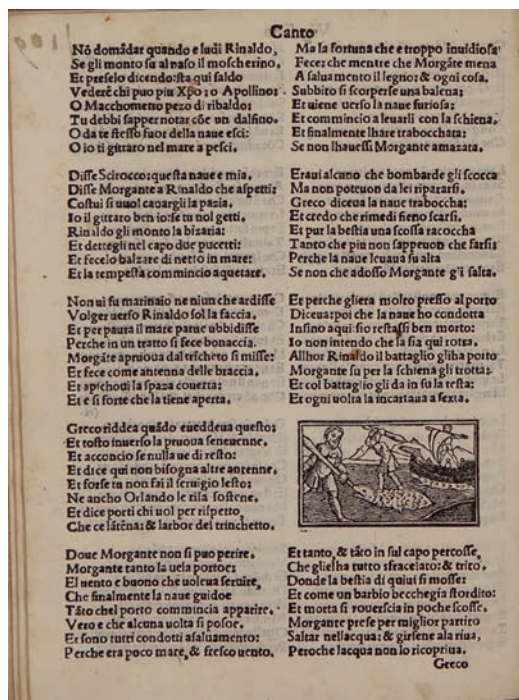
- c. A1r: Morgante maggiore: quale tratta della morte | de Orlando con tutti li paladini: tradito da | Gano. E damore cose bellissime: 7 de molte | infinite battaglie crudelissime. Nouamente | impresso 7 corretto. || [Silografia con l'incontro di Morgante e Margutte]
- c. 2B3v: ¶ Finito il libro chiamato Morgate maggiore fatto, come e detto al prin | cipio, da Luigi Pulci ad petitione dela eccellentissima mona Lucre | tia di Piero di Cosmo de Medici. Nouamente corretto: & | emendato dal proprio originale delo autore. Nel qua | le libro se agionto la confessione del ditto autto- | re. Impresso in Vinegia Nelle Case de Gui- | lielmo da Fontanetto de Monteferra | to. Nel anno dela incarnatione del | signore. M.D.XXI. adi. xx. | di Iulio. Linclito Anto | nio Grimano | principe. || ¶ Registrum || A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T | V X Y Z AA BB || Tutti quaterni excetto BB duerno. || Quinterni noue, carte quattro.
- c. 2B4: [bianca; mancante nell'esemplare]

BncF, RARI Palatino E.6.5.26

Sul verso della prima guardia posteriore, nota a penna (sec. XVI), cancellata (*Non senza cauxa li antichi pituri...*); numerazione coeva a penna nell'angolo superiore esterno da 1 a 194; della stessa mano, alcune note a margine; all'interno del piatto anteriore, in basso, a matita, la collocazione palatina *L. R. q. 61*; sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

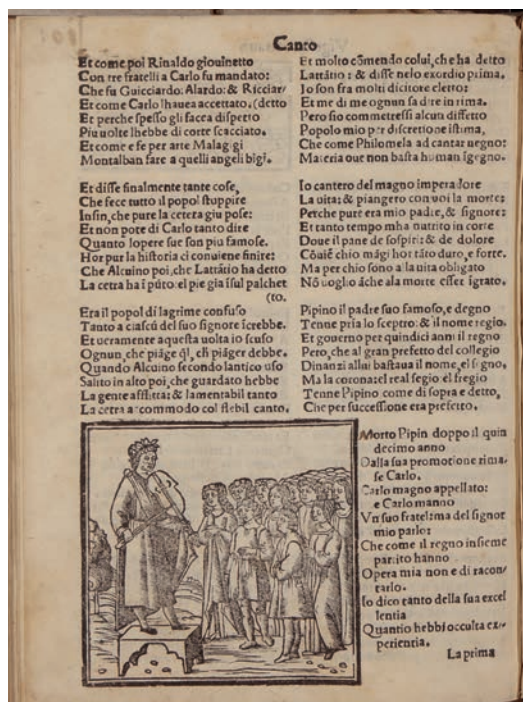
Legatura in pergamena floscia del sec. XVIII; sul dorso, titolo e data a penna, *Pulci. Morgant. Maggior. 1521*.

Anche questa edizione Fontaneto ha Morgante e Margutte in prima pagina e numerose vignette nel testo, in gran parte prodotte per il poema di Pulci, di cui illustrano espressamente svariati episodi ben riconoscibili (perlopiù sulla



II.3a

scorta del ciclo Bonelli del 1494) come le ultime imprese e la morte di Morgante del cantare XX (fig. II.3a), mentre altre immagini sono di riuso, provenienti da *set* intagliati per illustrare edizioni di altre opere. Spicca fra queste (anche per misure, sensibilmente maggiori delle altre) quella che al cantare XXVIII (c. 2A8v) ritrae i poeti di corte che cantano gli elogi funebri di Carlo Magno (fig. II.3b): la *performance* pubblica del «citarista» Lattanzio e di Alcuino di York, che commuovono il pubblico parigino intonando in versi le imprese dell'imperatore defunto, è qui evocata con una vignetta emblematica del forte nesso tra poesia e *performance* nel Rinascimento: proveniente da un'edizione di Orazio, lo immagina mentre canta la prima ode



II.3b

del III libro dei *Carmina* a un pubblico di giovani e fanciulle («virginibus puerisque canto»), imbracciando una cetra interpretata come una moderna lira o viola da braccio, tipica dei cantastorie e dei poeti orali tra Quattro e Cinquecento (Degl'Innocenti 2011, pp. 150-155).

L'edizione ripropone (con qualche variante) gli argomenti in prosa a inizio cantare già visti nell'edizione Bonelli, ma il paratesto più notevole sono le due ottave sul retro del frontespizio, rivolte «ad lectorem» da un misconosciuto «Nicolaus Massetus Mutinensis» che garantisce la correttezza del testo, ripristinata contro gli equivoci di curatori

incompetenti, e segnala alcuni snodi cruciali dell'opera: «battaglie», «amore», il «valore» di Morgante, l'incontro con «Margutto» e infine il tradimento di Gano, la catastrofe di Roncisvalle, la morte di Orlando e la vendetta fattane da Carlo prima di morire anch'egli. Sugli epici eventi finali pone l'accento anche il titolo, che sussume il resto sotto le generiche etichette di cose d'«amore» e «battaglie» (si veda anche fig. II.4b). La correttezza del testo è rimarcata ancora nel *colophon*, che segnala inoltre l'aggiunta della *Confessione* di Pulci, effettivamente stampata in appendice al poema, alla c. 2B3. Si noti però che il nome di Luigi Pulci (benché evocato come «Aluigi» nelle ottave del curatore), è scomparso dal frontespizio e rimane solo nel dettagliato *colophon*.

L'esemplare della BnCF – l'unico oggi noto – è stato postillato da un lettore cinquecentesco semicolto che ci offre uno spaccato dei suoi interessi e della sua cultura annotando proverbi e iperboli ed etichettando a margine i passi che gli paiono notevoli: le brevi favole dei primi cantari, la *descriptio* di Antea, la morte di Spinellone, la navigazione del cantare XX, «la guera de roncisvalle» (c. T8v) e la «disputa» di Astarotte. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Degl'Innocenti 2011; Essling 1907-1914, n. 764; Harris 2006, p. 131; Melzi-Tosi 1865, p. 237; Sander 1942, n. 6036.

II.4

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Giovanni Antonio Nicolini
da Sabbio & fratelli, 1532

4°; [196] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 66131

- c. A1r: MORGANTE | MAGGIORE: QVALE
TRATTA DE | la morte de Orlando con tutti li
Paladini: tradito da Gano. Et d'amore cose bellis-
sime: & de mol- | te infinite battaglie crudelissime.
Nuoua- | mente stampato. M D XXXII. || [Silo-
grafia con l'incontro di Morgante e Margutte]
- c. 2B3v: ¶ Finito il libro chiamato Morgate magiore
fatto, come e detto al prin- | cipio, da Luigi Pulci
ad petitione dela excellentissima mona Lucre- | tia
di Piero di Cosmo de Medici. Nouamente corret-
to, & | emendato dal proprio originale de lo aut-
tore. Nel qua | le libro se agionto la confessione
del ditto autto- | re. Impresso in Vinegia per Io.
Antonio & | Fratelli da Sabio. Ne l'anno del Si- |
gnor. M D X X X I I. || Registrum. || A B C D E
F G H I K L M N O P Q R S T | V X Y Z A A B B
|| Tutti quaterni eccetto B B duerno. || Quinterni
noue, carte quattro.
- c. 2B4: [bianca]

BncF, RARI 22.B.5.2

All'interno del piatto anteriore, il numero 65 e una nota parzialmente coperta dal cartellino con la segnatura attuale, [...]2 costo. Appartenne a Charles Fairfax Murray (1849-1919) e, con altre opere, passò alla Biblioteca nazionale il 15 aprile 1933, per accordo con il libraio Olschki, in cambio dello svincolo dalla notifica d'importante interesse (marzo 1922) per il resto della collezione (cf. BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti, registro A21*, p. 232).

Legatura in pergamena del sec. XVII su cartone, con decorazioni oro; sul dorso, impressi in oro su un tassello, il titolo, *Morgante del Pulci*, e i dati tipografici, *Ven. 1530*; tagli dipinti di rosso.

Il *Morgante* dei Nicolini eredita l'intero progetto editoriale, l'impostazione tipografica e molto materiale silografico del Fontaneto (scheda II.3), di cui ripete pressoché identici il titolo e (persino negli



II.4a

a capo) il *colophon*: identico è il grande legno con Morgante e Margutte al frontespizio, che stampa il titolo in rosso e nero per dar pregio al volume (fig. II.4a), mentre all'interno si impiega un apparato silografico che combina un *set* di vignette derivato da quello Fontaneto e altre immagini cavalleresche generiche. In entrambe le edizioni è notevole la cura con cui alle ottave dei cantari XVIII-XIX si associano le vignette appropriate con le avventure di Morgante e Margutte: sebbene il titolo e le ottave di Niccolò Masetti enfatizzano il finale epico, l'editore non trascura quella parte del pubblico che apprezza molto la sezione più comica.

Benché gli intagli di Nicolini siano spesso inferiori ai Fontaneto, per la vignetta che apre il poema a c. A2r si riusa un notevole legno con la corte di Carlo Magno fra i paladini (fig. II.4b), che lo stesso Fontaneto aveva usato per opere cavalleresche come il *Persiano* e l'*Aspramonte* a partire dal 1522, ma di cui ancora non disponeva nel 1521; i Nicolini la riuseranno per l'*Orlando innamorato* nel 1535 (scheda II.19 e fig.; Harris 1988-1991, I, p. 109 e II, fig. 290).

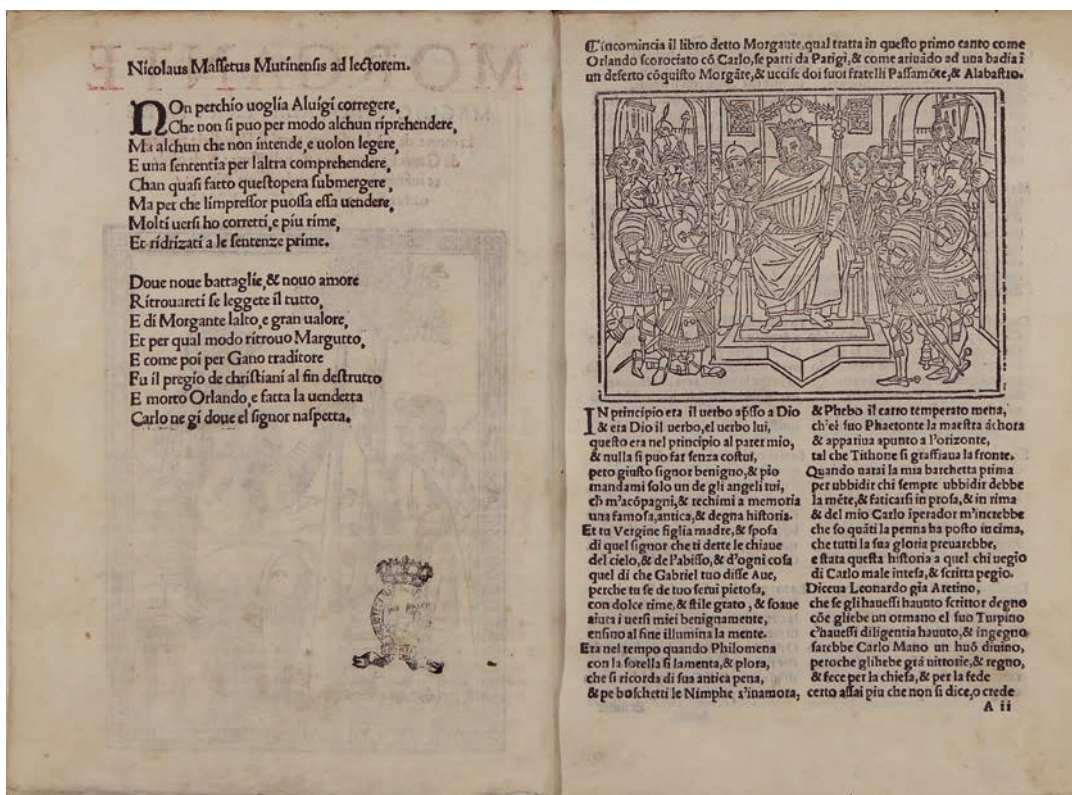
Pubblicate rispettivamente nell'anno della seconda edizione dell'*Orlando fu-*

rioso (1521) e di quella definitiva (1532), queste due ristampe testimoniano il perdurante successo del poema di Pulci, che resta a catalogo in edizioni di ampio formato e buona qualità, rivolte a un pubblico di livello socioeconomico e culturale medio-alto. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Essling 1907-1914, n. 770; Harris 2006, p. 132; Melzi-Tosi 1865, p. 238; Sander 1942, n. 6042.

II.4b



II.5

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Domenico Giglio & fratelli, 1539
4°; [196] cc.; ill.
EDIT16 CNCE 63457

c. A1r: [in rosso e nero] ♠ MORGANTE ♠ | MAGGIORE QVALE | TRATTA DELLA MORTE DEL CONTE | Orlando e de tutti li Paladini, per cagion del Tradimen | to ordinato per Gano di Maganza con il Re Marsi | lio e Buiaforte & altri Principi e Baroni del | la Spagna. Nel qual si tratta anchora cose | bellissime d'amore, cō infinite crudel battaglie per tal cagione | fatte. Nouamente stam- | pato, e da molti er- | rori corretto. | [foggia] | [Silografia con l'incontro di Morgante e Margutte] | MDXXXIX

c. 2B3v: ¶ Finito il libro chiamato Morgante maggiore fatto, come e detto al prin- | cipio, da Luigi Pulci ad petitione de la eccellentissima mona Lucre- | tia di Piero di Cosmo de Medici. Nouamente corretto, & | emendato dal proprio originale de lo autore. Nel qua | le libro e agionto la confessione del ditto autore. | Impresso in Venetia per Domenego Zio, e | Fratelli Veneti. Ne l'anno del Signor. | M D XXXIX. || Registro. || A B C D E F G H I K L M N O P Q R S | T V X Y Z AA BB || Tutti son quaderni eccetto BB che e duerno. || Quinterni noue, e carte quattro.

c. 2B4r: [marca editoriale: Cerchio con croce doppia e iniziali D.Z.V.F.; V529, Z300]

c. 2B4v: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.25

Sul frontespizio, a penna, la nota di possesso *G. Ciaccheri*, da ricondurre al livornese Giuseppe (1724-1804); all'interno del piatto anteriore la nota *Comp.o* di mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro fu acquistato per la Palatina Lorenese; in basso, a matita, la collocazione palatina *L.R. q. 62*; ancora sul frontespizio, il timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso con decorazioni in oro, impressi in oro, il titolo *Pulci. Morgante Maggiore* e la data 1539, quest'ultima su fondo verde.

Impresso in rosso e nero come quello Nicolini ([scheda II.4](#)), il frontespizio

del *Morgante* Giglio ([fig. II.5](#)) riutilizza un dinamico ritratto di Morgante e Margutte circolante da circa un quindicennio (già usato da Bindoni e Pasini nel 1525: EDIT16 CNCE 61436 e poi dall'Imperatore nel 1549: [fig. II.1a](#)), notevole sia per la cura dei dettagli (alcuni esatti, come il battaglio, la scimitarra, gli stivali speronati; altri liberi e apocrifi, come l'armatura all'antica con l'elmo alato e lo spadone del gigante) sia per l'enfasi che il passo sospeso conferisce all'ormai noto gesto di Margutte, sintomatico della sua loquela. Le illustrazioni interne, però, seppur numerose, riciclano sparse vignette cavalleresche di diversa provenienza e di mediocre qualità.

Sulla scia di Fontaneto e Nicolini, il titolo punta soprattutto sulla morte di Orlando a Roncisvalle, l'epica fine di ogni ciclica proliferazione narrativa romanzesca (evitata non a caso dai due *Orlandi* ferraresi), aggiungendo perfino minuti dettagli onomastici sui complici di Gano. All'altezza del 1539, poi, la promessa di «cose bellissime d'amore» e di «crudel battaglie» può sembrare influenzata dalle armi e dagli amori del *Furioso*, ma in realtà già compariva in edizioni ben precedenti ([schede II.1, II.3, II.4](#)), a segnalare gusti e interessi già ben affermati nel pubblico cavalleresco italiano quando il poema di Ariosto giunge nelle librerie. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Essling 1907-1914, n. 773; Harris 2006, p. 133; Melzi-Tosi 1865, pp. 240-241; Sander 1942, p. 1034.



II.6

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Girolamo Scoto, 1545

4°; 192 [i.e. 202] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 69271

- c. A1r: MORGANTE MAGGIORE | DI LVIGI
PVLCI, NVOVAMENTE | STAMPATO, ET
CORRETTO PER | M. LODOVICO DO-
MENICHI. || Con la dichiarazione dei vocaboli,
& luoghi difficili. | Insieme con gli argomenti & le
figure accomodate, & | la tauola di cio che nell'o-
pra si contiene. || CON GRATIA, ET PRIVI-
LEGIO. || [marca editoriale Z62]
- c. 2B8r: REGISTRO. || A B C D E F G H I K L
M N O P Q R S T V X Y Z AA BB. | Tutti son
Quaderni, ecceto K, che è Quinterno. || In Vine-
gia appresso Girolamo Scotto. || M D XXXXV.
- c. 2B8v: [bianca]

BncF, Magliabechiano 3.2.185

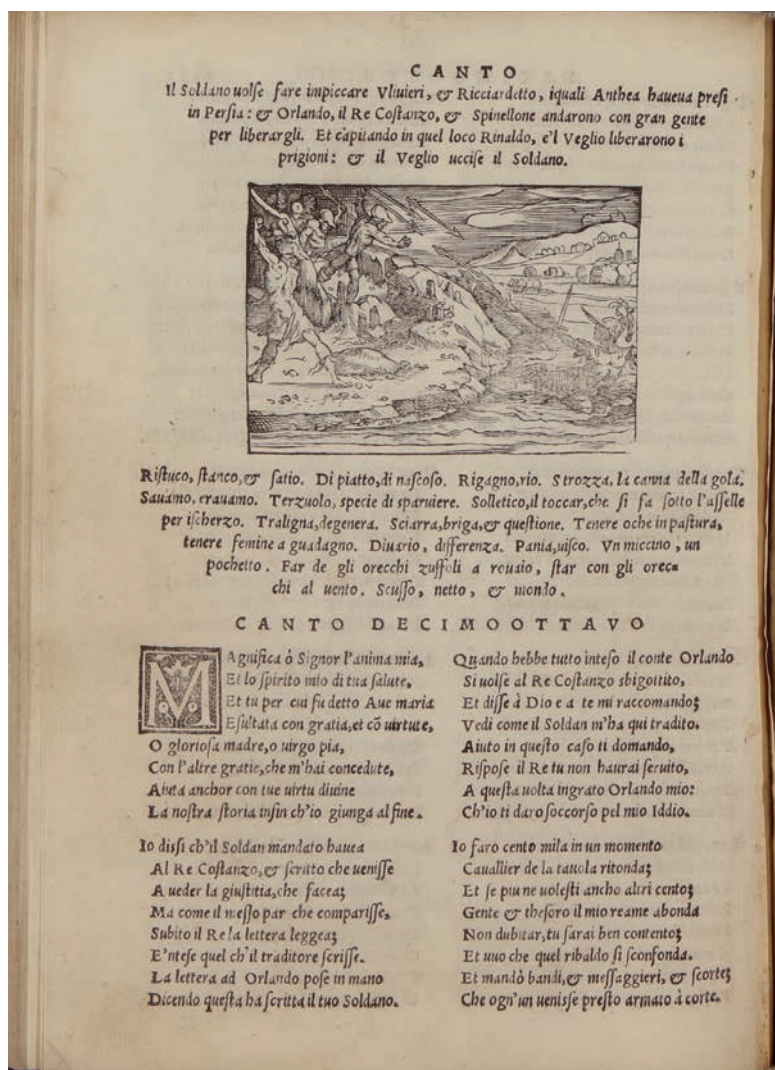
Sul frontespizio, prova di penna (*se questo lib*) e, nel margine inferiore, nota di possesso dilavata (... *Andreae de Crocetti*); sempre sul frontespizio, dilavato, timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*; in basso, un frammento di vecchia controguardia con la nota manoscritta *Sottratto alla Biblioteca Magliabechiana e ritornato nella medesima per l'acquisto della Libreria del cav. Nencini*; all'interno del piatto posteriore, cartellino che ricorda come il volume sia stato restaurato dal programma di aiuto austriaco in seguito all'alluvione del 1966.

Legatura di restauro in pergamena su cartone.

Nel *Morgante* pubblicato da Scoto nel 1545 il nome di Luigi Pulci ritorna in bella vista sul frontespizio, che però gli associa subito quello di Lodovico Domenichi, il curatore, da cui il testo si proclama «corretto», ossia uniformato alle norme grammaticali e stilistiche messe in auge dal classicismo cinquecentesco

di Bembo e seguaci (*scheda I.14*), che piega ai nuovi standard l'estrosa e sregolata lingua quattrocentesca di Pulci (come fa negli stessi anni con Boiardo: *schede II.19 e II.21-22*). Insieme con nuovi «argomenti», si pubblicizzano i glossari premessi a ogni cantare, per chiarire i «vocaboli e luoghi difficili» a coloro che, come dice Domenichi nella dedicatoria a Ercole Bentivoglio, non conoscono «i sacri misteri della lingua toscana», perché non debbano ricorrere «agli oracoli e ai sacerdoti di quella provincia» (c. A2v). Lo sperimentalismo lessicale di Pulci metteva insomma a dura prova le competenze linguistiche dei lettori non toscani, che tuttavia desideravano leggere il *Morgante*: per orientarsi nella complessa trama, a costoro viene offerta anche una «Tavola» delle materie (alle cc. 2B5r-8r). Il termine di raffronto è ormai espressamente l'*Orlando furioso*, che nelle edizioni Giolito si era di fresco arricchito di apparati tipici dei classici – alcuni dei quali, d'altro canto, erano entrati nell'uso da decenni giustappunto per il *Morgante*, come gli argomenti in prosa e le illustrazioni a inizio canto.

Proprio la promessa di «figure accomodate» al testo è la meno affidabile del frontespizio, purché non si intenda «figure scelte in modo che si adattino quanto meglio possibile al *Morgante*, pur non essendo in origine disegnate per esso». Benché di alta qualità, le immagini sono infatti di riuso, provenienti perlopiù da testi classici: notevoli sono soprattutto quelle appartenenti a un finissimo *set* virgiliano disegnato dal pittore senese Domenico Beccafumi, che



escogitò anche due cicli di illustrazioni per il *Furioso* (schede II.21-22 e II.24). Nella xilografia di c. M1v (fig. II.6a) un lettore dell'*Eneide* non fatica a riconoscere le azioni finali del libro IX, con Turno che sfugge al contrattacco dei troiani, fra i quali ha seminato strage, gettandosi nelle acque del Tevere (e lo

stesso si può dire per il duello tra Enea e Turno, fig. II.6b, e ancor più per lo splendido cavallo di Troia, fig. II.6c). Più arduo è invece capire quale nesso si possa prospettare tra l'immagine (per quanto reinterpretata) e gli eventi del cantare pulciano: forse potrebbe trattarsi di un rimando all'esercito dei paladini

che mette in fuga Salicorno (XVIII, 96, 7-8 - 98). È evidente, del resto, che questa edizione vuole orientare la lettura del *Morgante* in chiave epica a dispetto dello spirito comico e anticonformista di Pulci; oltre alle scelte iconografiche, vanno in questa direzione anche altri paratesti: benché si tratti del cantare XVIII, infatti, non solo manca alcuna traccia visiva dell'incontro tra Morgante e Margutte, che tante immagini aveva generato nei decenni precedenti, ma neppure se ne trova menzione nell'argomento in prosa in cima alla pagina, che menziona solo

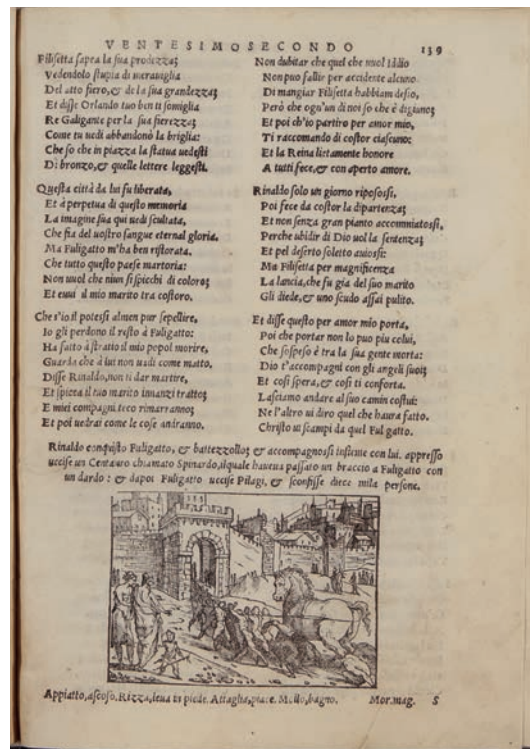
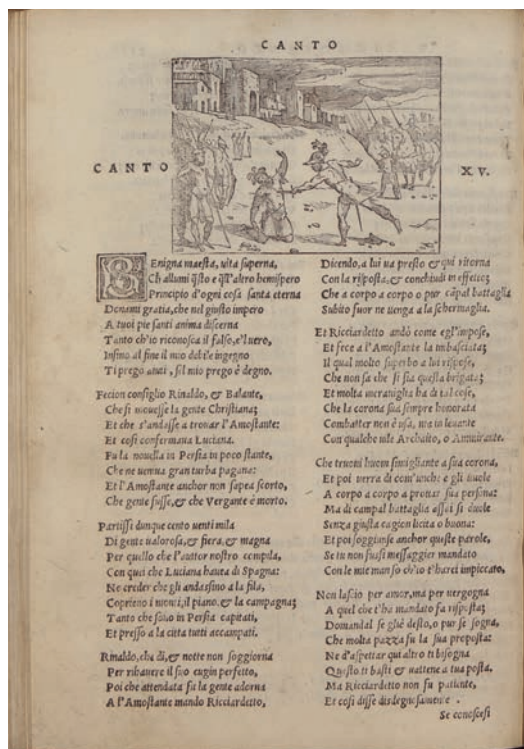
gli eventi guerreschi della prima metà del cantare, con protagonisti i paladini. Una piccola rivincita Margutte se la prende soltanto nel glossario sotto la vignetta, gran parte del quale serve a chiarire le infinite trovate linguistiche delle sue furfantесche avventure. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Essling 1907-1914, n. 775; Harris 2006, p. 134; Jossa 2015; Melzi-Tosi 1865, p. 241; Niccoli Vallesi 2012; Niccoli Vallesi 2013; Sander 1942, p. 1034.

II.6b

II.6c



II.7

Luigi Pulci, *Morgante*

Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari,
Comin da Trino, 1550

4°; [16], 197, [1] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 69264

- c. *1r: [in cornice silografica con puttini alati] MOR-
GANTE | MAGGIORE DI | LVIGI PVLCI
FIRENTINO [sic], | *nouamente stampato, & con*
ogni | diligenza corretto. | A CVI È AGGIVNTA
VNA | *bellissima tauola con la dichiara- | tione ditutti*
i uocaboli | oscuri, che nell'opera | si contengono. | CON
PRIVILEGIO. | [ritratto di poeta coronato all'an-
tica con libro chiuso tra le mani] | [nella cornice:]
IN VENETIA | [in cartiglio silografico, retto da due
puttini a ciascun lato:] PER COMIN DE TRINO
DI | MONTEFERRATO. L'ANNO | M. D. L.
c. 2B5v: IL REGISTRO. | A B C D E F G H I L M
N O P Q R S T V X Y Z AA BB. || *Tutti quader-*
ni: eccetto BB che è duerno. || IN VINEGIA PER
COMIN DA | TRINO DE MONTEFERRA-
TO. | M. D. LI.
c. 2B6: [bianca]

BncF, Magliabechiano 3.2.223

All'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni
Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium*
sine litteris mors est, preceduto da un frammento del
contropiatto originale con la nota manoscritta *Sottrat-*
to alla Biblioteca Magliabechiana e ritornato nella mede-
sima per l'acquisto della Libreria del cav. Nencini.

Legatura di restauro, in cuoio su cartone.

Quella del 1550-51 è la ristampa di un *Morgante* pubblicato da Comin da Trino già nel 1545-46 in controtendenza con l'ammodernamento linguistico operato da Domenichi nello stesso 1545 (scheda II.6). Una volta tanto, infatti, il proclama che il poema sia stato «con ogni diligenza corretto» trova riscontro nel ripristino di uno stato del testo vicino alle prime edizioni del secolo e perciò immune dagli errori che si erano accumulati lungo

i decenni (oltre che dalle modifiche di Domenichi): l'editore si è insomma basato su un buon antigrafo, e forse non è un caso che l'edizione cominiana fosse scelta da un filologo di gran fiuto come Jacopo Corbinelli per apporvi miriadi di postille e progettare una edizione parigina del *Morgante* a fine Cinquecento che poi non vide la luce (Degl'Innocenti 2010, pp. 76-83).

Tra i pregi dell'edizione – oltre a una vasta *Tavola* esplicativa (cc. *2r-*7r), che ingloba e riscrive i glossari di fine canto prodotti nel 1545 in competizione col Domenichi – c'è un notevolissimo set di 28 nuove illustrazioni prodotte appositamente per il *Morgante*, quattro delle quali furono riusate da Giolito per illustrare i *Cinque canti* ariosteschi fin dal 1546.

Giolito fu socio di Comin da Trino in questa impresa pulciana, e sono proprio le edizioni giolitine del *Furioso* (pubblicate dal 1542: scheda III.6) a fungere da modello sia editoriale che esegetico per il *Morgante* di metà secolo: non solo la struttura del libro, col suo testo e i paratesti verbali e visivi, riprende quella congegnata per Ariosto, ma anche la lettura per immagini, nelle vignette movimentate e sinuose della cominiana, si accorda alla stessa chiave di eroismo moraleggiante che contraddistingue le illustrazioni del *Furioso* Giolito (Cerrai 2001), tanto da non lasciare «più spazio [...] per le origini ctonie del gigante, per la sua natura intemperante, da diluviatore di banchetti, o per gli scontri comici, che trovavano invece posto a più riprese negli apparati iconografici precedenti» (Catelli 2017, p. 17).

Invano si cercherebbe, ad esempio, la scena dell'incontro tra Morgante e Mar-



II.7

gutte, tante volte effigiata nel mezzo secolo passato: al cantare XVIII ci accoglie infatti una battaglia fra cavalieri (c. M1v) e solo all'inizio del XIX ci è dato vedere in azione i due compari (c. N4r; [fig. II.7](#)), ma l'azione è non a caso quella eroica di liberare la principessa Florinetta, e Morgante combatte contro il bestiale Sperante con prese di lotta degne di Ercole, invece che con la brutalità che lo porta a strappare all'avversario naso e orecchie a morsi, come avviene nel testo di Pulci. [\[LDI\]](#)

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Cerrai 2001; Degl'Innocenti 2010; Essling 1907-1914, n. 776 (ed. 1545); Harris 2006, pp. 135-136; Melzi-Tosi 1865, p. 242; San-der 1942, p. 1034.

II.8

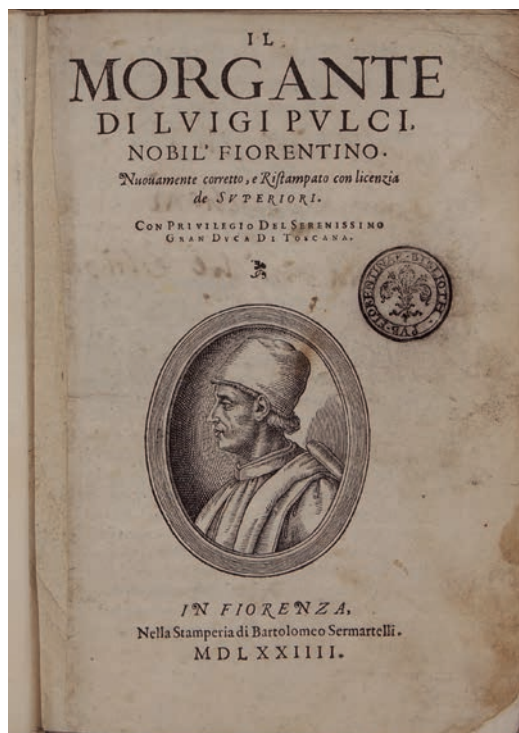
Luigi Pulci, *Morgante*

Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1574

4°; [16], 390, [2] pp.; ill.

EDIT16 CNCE 33661

- c. †1r: IL | MORGANTE | DI LVIGI PVLCI, | NOBIL' FIORENTINO. | *Nuouamente corretto, e Ristampato con licenzia | de SUPERIORI.* | CON PRIVILEGIO DEL SERENISSIMO | GRAN DVCA DI TOSCANA. || [foglia] || [ritratto dell'autore di profilo in ovale] || *IN FIORENZA,* | Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli. | MDLXXIII.
- c. 2B3v: *Finito il Morgante di Luigi Pulci, fatto da lui a petizione della Eccellentissi- | ma M. Lucrezia di Piero di Cosimo de Medici.*
- c. 2B4v: *Registro,* | † *A B C D E F G H I K L M N O P Q | R S T V X Y Z. Aa Bb.* | *Tutti son quaderni eccetto Bb. duerno.* | [fregio tipografico] || [marca editoriale con emblema della tartaruga a vela e motto «FESTINA LENTE» di Cosimo I] | *IN FIORENZA,* | Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli. | MDLXXIII.



BncF, Rinascimento P. 429 (già Magliabechiano 3.2.224)

Sul verso del frontespizio, a penna, annotazione parzialmente cassata: *qusto [sic] libro è di suora Agata Guaschoni e delle sua amiche e chi più gli piace a lei, bellissimo;* sul frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

Legatura di restauro, con piatti in cartone coperti in pergamena; tagli spruzzati di rosso.

Condannato dall'*Indice dei libri proibiti* fin dal 1559, Pulci subisce un rapidissimo declino: fino a poco prima titolo di punta nei cataloghi cavallereschi di tutta Italia, il *Morgante* è salvato adesso solo dai suoi cultori fiorentini, a costo però di censurarne alcuni passi più scandalosi (come avviene negli stessi anni con la «rassetatura» del *Decameron*), a cominciare dal famigerato *Credo* di Margutte. Così lo stampatore Sermartelli può presentare al

dedicatario Iacopo Mannucci, maggior-domo del Granduca Cosimo I, «il nostro *Morgante*, tutto pentito ed emendato da' suoi passati errori» e preservato in virtù soprattutto delle sue «ricchezze» di lingua (c. †2r). L'ignoto rassetatore di Pulci è stato di recente identificato col pedante fiorentino Giovanni Maria Tarsia, osteggiato e deriso in alcune rime del Lasca, che progettava un'edizione del *Morgante* per i Giunti, poi accantonata (Degl'Innocenti 2024, pp. 65-68).

Dopo quasi ottant'anni di edizioni illustrate, l'unica immagine qui inclusa è un ritratto (ideale) del poeta, che ne evidenzia il rango di classico (degno di esser corredato di una *Tavola* dei nomi e delle materie, alle cc. †3v-8r). Del Pulci

II.8

si rivendica anche l'appartenenza all'oligarchia cittadina («nobil fiorentino», tacendone ovviamente la decadenza economica) e nell'explicit del testo si torna a citare la committenza medicea, di Lucrezia Tornabuoni madre del Magnifico, che nel contesto di un'edizione granducale acquisisce una rinnovata pertinenza.

Ristampata nel 1606, questa sarà l'ultima edizione completa del testo fino agli anni '30 del Settecento. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Catelli 2017; Degl'Innocenti 2024; Harris 2006, pp. 136-138; Melzi-Tosi 1865, p. 243.

II.9

Luca Pulci, Luigi Pulci, *Ciriffo Calvaneo*

Firenze, Antonio Tubini e Andrea Ghirlandi,
Francesco di Iacopo cartolaio, 1509

4°; [42] c.; ill.

EDIT 16 CNCE 73936

- c. a1r: CYRIFFO CALVaneo | [xilografia a tutta pagina con guerriero a cavallo con spada sguainata, per terra mazza, elmo e scudo con grifone; in basso a destra cartiglio «El pov[er]o aueduto»]
- c. a1v: CYRIFFO CALVaneo ET ILPOVERO | ADVEDVTO COMPOSTO PER LV | CA DE PVLCI ET PARTE PER | LVIGI SVO FRATELLO AD | PETITIONE DEL MAGNI | FICO LORENZO DE | MEDI | CI. | [marca editoriale con sfera armillare, ai lati «F» e «C», con motto «IN DEO»: primo stato di K58]
- c. f4v: [2 ottave] || Finito Cyriffo con la aggiunta / Impresso in Eirenze [sic] | per ser Antonio tubini & Andrea da Pistoia Adi. 22. | Doctobre. i509. Ad instantia di Francesco cartolaio | chiamato el Conte. || [marche affiancate: drago con iniziali «A.» «A.»: K56; sfera armillare come a c. a1v]



II.9a

BncF, RARI Landau Finaly 169

Escluso dal legato di Horace Finaly al Comune di Firenze, il volume è stato acquistato dalla Biblioteca nazionale il 16 giugno 1948 (cf. BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti, registro A25*, p. 49).

Legatura del sec. XIX in pergamena semifloscia; sul dorso il titolo *L. Pulci, Ciriffo Calvaneo, Firenze 1509*.

L'esemplare in mostra è l'unico completo di questa edizione fiorentina del 1509 che testimonia una fase espansiva della fortuna del *Cyriffo* non solo sul piano delle ristampe del testo, ma anche su quello della sua interpretazione figurativa. Il cavaliere al frontespizio (fig. II.9a), elegante nel disegno benché maldestro nell'intaglio, tanto che il nome del Povero Avveduto si decifra con difficoltà, è infatti una copia della xilografia utilizza-

ta l'anno prima nell'edizione fiorentina di Piero Pacini (EDIT16 CNCE 66584, *unicum* a Venezia, Fondazione Cini, Lib. ill. 856), su disegno attribuito al pittore Bartolomeo di Giovanni (Zorzi 2003); lo stile è lo stesso del «Re Almonte» sul frontespizio dell'*Aspramonte* stampato per lo stesso Pacini nel 1504 (EDIT16 CNCE 3273), entrambi frutti di una florida fioritura di iconografia cavalleresca nelle officine librarie fiorentine nei decenni di passaggio fra i due secoli.

Quella finanziata dal libraio Francesco di Iacopo detto il Conte è appunto chiaramente una ristampa fedele, se non forse una contraffazione pirata (Tubini e Ghirlandi non erano nuovi a tali imprese) del *Ciriffo* Pacini del 1508, del qua-

le vengono pertanto clonate, almeno in parte, anche le vignette che illustrano il testo all'interno, mentre altre derivano dal *Morgante* dello stesso editore. Come già il suo *Morgante* del 1500-1501, infatti, il *Ciriffò* di Pacini trasmette un rarissimo set di legni disegnati e incisi appositamente per visualizzare gli eventi principali del poema di Luca e Luigi Pulci. Una delle scene più rappresentative, già immortalata negli anni '90 del Quattrocento dal bel legno dell'edizione veneziana di Manfredo Bonelli (IGI 8221 A; anch'egli editore di importanti *Morganti* figurati: [scheda II.1](#)), è quella iniziale del poema, col pastore Lecore che salva Paliprenda dal tentato suicidio: la pittoresca versione Pacini dell'episodio è stata copiata a c. a2v dalla ristampa del 1509 in un intaglio rozzo ma indicativo della disponibilità degli editori ad investire per illustrare il *Ciriffò* ([fig. II.9b](#)).

Un altro esemplare della nostra edizione è conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano (segnato H.2059), ma le prime due carte (almeno) sono frutto di una diversa composizione tipografica e la xilografia del frontespizio è completamente diversa, poiché presenta un cavaliere con spada sguainata e globo con paesaggio tripartito. L'immagine è identica a quella sul frontespizio del *Marco Franco* di Francesco Villani, Firenze, Bartolomeo Zanetti, 1519 (EDIT16 CNCE 70121; *unicum* a Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 278): dato che per adattarlo al *Ciriffò* il legno originale è stato tagliato e riasssemblato per eliminare un gran cartiglio col nome «MARCHO FRANCHO», l'esemplare trivulziano appartiene a una riemissione

successiva al 1519 e quello della BncF è dunque l'unico completo oggi conservato dell'edizione del 1509. [\[LDI\]](#)

BIBLIOGRAFIA

Audin 1834; Bucchi 2007; Harris 2006, pp. 141-142; Kristeller 1897, pp. 134-135; Marchetti 1953; Melzi-Tosi 1865, pp. 245-246; Moreno 2010; Orvieto 2021b; Periti 2003, pp. 163-164; Sander 1942, n. 5992; Tura 2001, p. 100; Zorzi 2003, pp. 253-254.

II.9b



II.10

Luca Pulci, Luigi Pulci,
Ciriffo Calvaneo

Roma, Giacomo Mazzocchi, 1514

4°; [136] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 54581

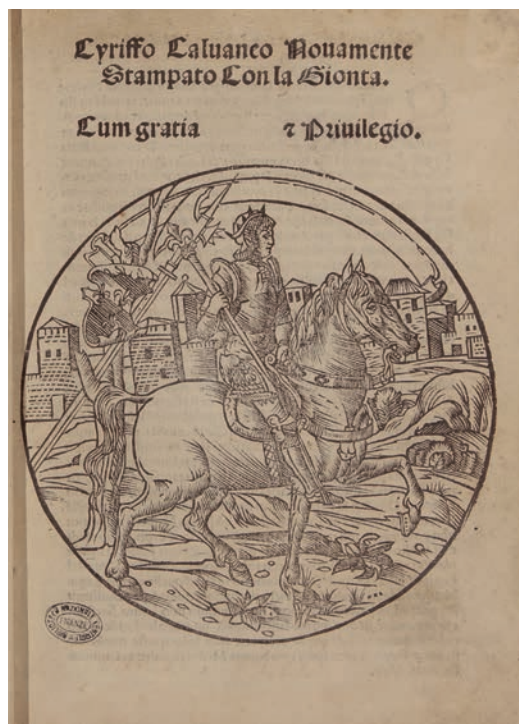
- c. A1r: *Cyrippo Caluaneo Nouamente | Stampato Con la Gionta. | Cum gratia 7 Priuilegio.* || [silografia circolare con guerriero a cavallo]
- c. A2r: *Cyrippo Caluaneo 7 il Povero adueduto | Composto per Luca Pulci la Prima parte: La Seconda Ter- | tia & Quarta Parte Cōposta Per Bernardo Iambulari | Cittadino Fiorentino: Ad honore & Laude Del | Magnifico Lorenzo De Medici.* || [8 ottave in 2 coll.]
- c. R7v: [due sonetti, il secondo caudato] || REGISTRVM. || A B C D E F G H I K L M N O P Q R | Omnes sunt quaterni. || Impressum Romę Per Iacobum Mazochium | Anno Domini. M.D.XIII. Die. xxviii. Mēsis | Septembris. Pon. S.D.N.D. Leonis: Diuina | prouidentia Papae. X. Sui Anno Secundo.
- c. R8r: LEO PAPA .X. | Dilecto filio Bernardo Iambulari Laico Florentino. | [privilegio triennale di stampa del 12 settembre 1514, firmato da Iacopo Sadoletto]
- c. R8v: [bianca]

BncF, RARI Landau Finaly 195

Sul contropiatto anteriore, l'*ex libris* di Horaz von Landau, con il numero di inventario 4188; allegata al volume copia manoscritta (sec. XIX?) della lettera di dedica contenuta a c. [A1]v.

Legatura alla francese del sec. XIX in marocchino rosso con triplice filetto in oro sui piatti firmata da Francis Bedford (1799-1883) (sul contropiatto anteriore impresso in oro *Bound by F. Bedford*); controguardie di carta marmorizzata con decorazioni in oro nei margini esterni, prima guardia anteriore e ultima guardia posteriore di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro nel secondo e terzo scomparto, il titolo e i dati tipografici *Pulci Cyrippo Calvaneo Rome 1514*; tagli dorati.

Frutto di una collaborazione fra Luigi e il fratello maggiore Luca Pulci, il *Ciriffo* è un testo cavalleresco oggi



II.10

paradossalmente trascurato (se ne attende tuttora un'edizione moderna, dopo quella di Audin 1834), ma all'epoca apprezzato quasi quanto il *Morgante*: la prima edizione nota è quella di Firenze, Antonio Miscomini, 1490 circa (conservata anche in BncF), cui ne seguono una decina d'altre, fino alla Venezia, Nicolini, 1535 (EDIT16 CNCE 32741); dopo di questa, risulta solo una ristampa di Firenze, Giunti, 1572 cui arrise poco successo, se le copie invendute furono rimesse con nuova data nel 1618.

Narra le avventure dell'eroe eponimo, nato sui monti della Calvana, vicino ai possedimenti dei Pulci in Mugello, e del Povero avveduto, vero protagonista del poema (almeno nella versione lasciata

incompiuta dai fratelli), entrambi figli di donne sedotte e abbandonate da cavalieri – rispettivamente Massima da Antandro e Palimprenda da Guidone – contro i quali Ciriffo e Povero cercano vendetta affrontando numerose avventure sullo sfondo della guerra tra Tibaldo d'Arabia e Luigi re di Francia (narrata anche nelle *Istorie nerbonesi* di Andrea da Barberino e nei volgarizzamenti italiani del *Foucon de Candie*, dove Ciriffo però è assente).

Quella del Mazzocchi è la prima edizione stampata «con la gionta» di Bernardo Giambullari, una continuazione lunga il triplo del poema originario. Questo *Ciriffo* fu pubblicato due anni prima del primo *Furioso* nella Roma di papa Leone X (Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico), ben nota ad Ariosto che della delusione verso l'amico di un tempo, dal quale non ottenne i favori sperati quando

salì al soglio pontificio, parla con disincanto nella *Satira III* e nella *VII*. Il libro non è illustrato, ma il frontespizio (fig. II.10) è abbellito da un tondo con cavaliere tipico dell'editoria veneziana e milanese di quegli anni (schede II.28 e II.30), con un cartiglio per il nome del protagonista, qui lasciato vuoto. In particolare, questo legno è una copia di quello veneziano con «CARLO MAGNO» riusato anche nell'*Innamoramento di Carlo* del 1533 (scheda II.30): a ben guardare, la corona, lo scettro e i gigli di Francia non lasciano molti dubbi sull'identità originaria del personaggio. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Audin 1834; Bucchi 2007; Harris 2006, p. 142; Marchetti 1953; Melzi-Tosi 1865, pp. 246-247; Moreno 2010; Orvieto 2021b; Sander 1942, n. 5993.

II.11

Luca Pulci, Luigi Pulci,

Ciriffo Calvaneo

Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler,

1518

4°; [38] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 50004

- c. A1r: Cyriffo Calvaneo et il | pouero adueduto com-
posto per Luca | De Pulci & parte per Luigi suo
Fra | tello ad petitione del Magnifi | co Lorenzo
de Medici No | uamente Stampato | & correpto.
|| [silografia con cavaliere]
- c. E6r^b: [tre ottave] || FINIS. LAVS DEO. | **C**Impres-
so in Milano per Ioanne An- | gelo Scinzenzeler nel
Anno del Signo | re. M.D.XVIII. adi. xxy. de Luio.
- c. E6v: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.51

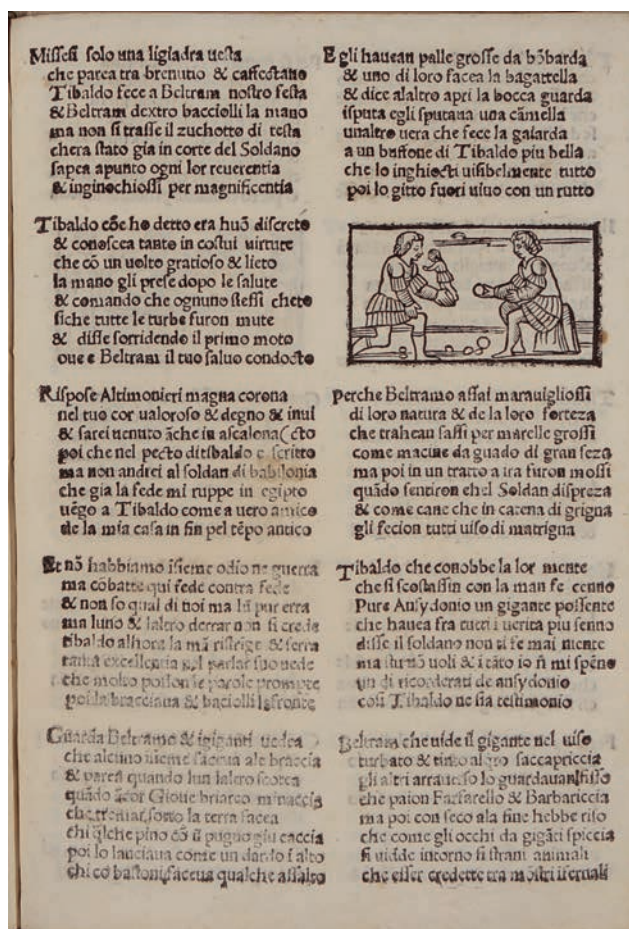
Legatura palatina in pergamena su cartone; contro-
guardie e prima guardia anteriore e ultima posteriore
di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro su
due tasselli rossi, il titolo *Pulci Ciriffo Calvaneo et il
pouero adueduto* e la data 1530; tagli spruzzati di rosso.

Prolifico e intraprendente editore caval-
leresco, Scinzenzeler ristampa a Milano
il *Ciriffo* originale, ancora privo della
continuazione di Giambullari, e precisa
nel titolo la partecipazione del più famo-
so Luigi Pulci alla composizione del po-
ema del fratello Luca (unico menzionato
nell'edizione romana del 1514 gestita da
Giambullari: [scheda II.10](#)).

II.11a



Il frontespizio è adornato da una vignetta cavalleresca di medie dimensioni e qualità (l'intaglio è nitido, ma non le giova la sproporzione tra il guerriero e il suo troppo compatto destriero), mentre sul retro Scinzenzeler stampa un legno a tutto pagina di ben maggiore eleganza, nel moto e nel tratto, ammirevole per l'equilibrio tra la ricercatezza dei dettagli e l'essenziale purezza delle linee. Non a caso, l'immagine è utilizzata fin dagli anni '10 in stampe milanesi di testi cavallereschi di successo, come il *Falconetto* e la sua *Vendetta* (EDIT16 CNCE 18512 e 50299), in alternanza con un originale ancora più bello, di cui è copia in controparte (fig. II.11a). Di fronte, all'inizio del primo canto, il testo è corredato da una vignetta che si rivela disegnata appositamente per il *Ciriffo*, col pastore Lecore che soccorre Palimprenda aspirante suicida in punta di spada, prossima a dare alla luce il Povero Avveduto, coprotagonista del poema. La scena era già stata rappresentata in una vignetta più ampia nell'edizione veneziana di Manfredo Bonelli del 1492 circa e poi nelle edizioni fiorentine del 1508 e del 1509 (scheda II.9) ed era dunque entrata nella tradizione figurativa del poema. All'interno del volume milanese, le immagini appartengono a set cavallereschi di vario stile e provenienza, e solo in pochi casi si potrebbe ipotizzarle prodotte per il *Ciriffo*: tale appare ad esempio quella di c. D6r,



II.11b

che sembra in effetti rappresentare i due giganti giocolieri con palle di cannone, capaci di inghiottire e ruttar fuori tutto intero un buffone di re Tibaldo, tenuto in mano dal gigante di sinistra, descritti all'ottava IV 66 (fig. II.11b). [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Audin 1834; Balsamo 1959, n. 153; Bucchi 2007; Harris 2006, pp. 142-143; Marchetti 1953; Melzi-Tosi 1865, p. 248; Moreno 2010; Orvieto 2021b; Sander 1942, n. 5995.

II.12

Luca Pulci, Luigi Pulci,

Ciriffo Calvaneo

Firenze, Bartolomeo Zanetti, Bernardo

Pacini, 1522

8°; [104] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 70105

c. a1r: CIRIFFO | CALVANEVO NVOVAMENTE
| STAMPATO ET RI | CORRECTO. || [silografia con cavaliere in un tondo inscritto in cornice quadrata e sopra il nome «EL POVERO»]

c. n8v: ¶Finito Cyriffo Calvaneo Impresso in Fi | renze adi. xxix. di Marzo. M.D.XXII. | per Bartholomeo zanetti Brixiano | a petitione di Bernardo Pacini da Pescia. | X || [due marche tipografiche affiancate con delfino coronato e iniziali S.P. ai lati; in basso: «PESCIA» e «PISCIA»]

BncF, RARI Landau Finaly 496

Sporadiche postille manoscritte coeve o di poco successive; sul contropiatto anteriore, l'*ex libris* di Horaz von Landau, con il numero di inventario 4386 che sostituisce il numero 4384 cancellato.

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su cartone; sul dorso, in cuoio, impressioni in oro, col titolo *Pulci Poesie*.

Ristampa fiorentina del *Ciriffo*, il volume di Pacini testimonia la circolazione di edizioni in-8° del poema, formato più maneggevole ed economico ma anche più esposto all'incuria dei lettori nei secoli, tant'è che l'esemplare in mostra è l'unico superstite oggi noto dell'intera tiratura di questa edizione (e per ragioni matematiche è sicuro che diverse altre edizioni sono andate interamente perdute).

Il formato più piccolo e accessibile a un pubblico meno abbiente non implica per Pacini una rinuncia al paratesto visuale. La vignetta sul frontespizio (fig. II.12) riassume in scala ridotta e con tratto essenziale il motivo, ben diffuso nel libro a stampa cavalleresco (schede II.10, II.28 e II.30),

del cavaliere in tondo – qui espressamente identificato con «El Povero», vero protagonista dell'opera. All'interno, l'editore riusa vignette che in buona parte sono versioni minori di set pulciani e cavallereschi usati a inizio secolo nel *Morgante* 1500-1501 e nel *Ciriffo* 1508 dello stesso editore Pacini. L'intaglio del legno al frontespizio e alcuni dettagli come la spada in verticale o la foggia del pennacchio sull'elmo in basso trovano precisa corrispondenza nella bella silografia nel frontespizio del *Ciriffo* 1509 conservato alla Trivulziana di Milano (diverso da quello della BncF e proveniente dal *Marco Franco* del 1519: scheda II.9). [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Audin 1834; Bucchi 2007; Harris 2006, p. 143; Marchetti 1953; Melzi-Tosi 1865, pp. 247-248; Moreno 2010; Orvieto 2021b; Sander 1942, n. 5996.

II.12



II.13

Luca Pulci, *Driadeo*

[Firenze, San Jacopo a Ripoli, primo semestrale del 1481]

4°; [62] cc.

ISTC ip01110000; IGI 8213, Cat. incunaboli BncF 2370

c. a1r: [bianca]

c. a1v: A³Lcuna uolta pensando o prestantissimo Lau |
rentio a rimedii e a conforti di qualche impe | tuo-
so caso auersamente auenuto [dedicatoria di Luca
Pulci a Lorenzo de' Medici]

c. a3r: E³xcelso olimpo o bel fiume di xāto | per cui la
greca et lausonia lyra | sono de dolci carmi il dolce
canto | [30 righe]

c. h6v: [14 righe] || FINIS.

BncF, RARI Magliabechiano L.6.26(a)

Cartulazione a penna del sec. XV fine per 1-64 che si
arresta alla seconda carta del secondo incunabolo con-
servato sotto la medesima legatura; numerazione delle
ottave a penna di mano del sec. XVII; iniziale miniata
a c. a3r; a c. [a1]v, nel margine superiore, a penna, il
numero 31.

Legatura del sec. XIX su piatti in cartone in cuoio
marrone impresso in oro, controgardie e guardie di
carta marmorizzata; dorso con impressioni in oro e
sempre impressi in oro titolo *Pulci Driadeo ec.* e i nu-
meri VII e 119; sotto il cartellino con la collocazione,
sempre, impressi in oro: *S.l. et a. (sine loco et anno)*.

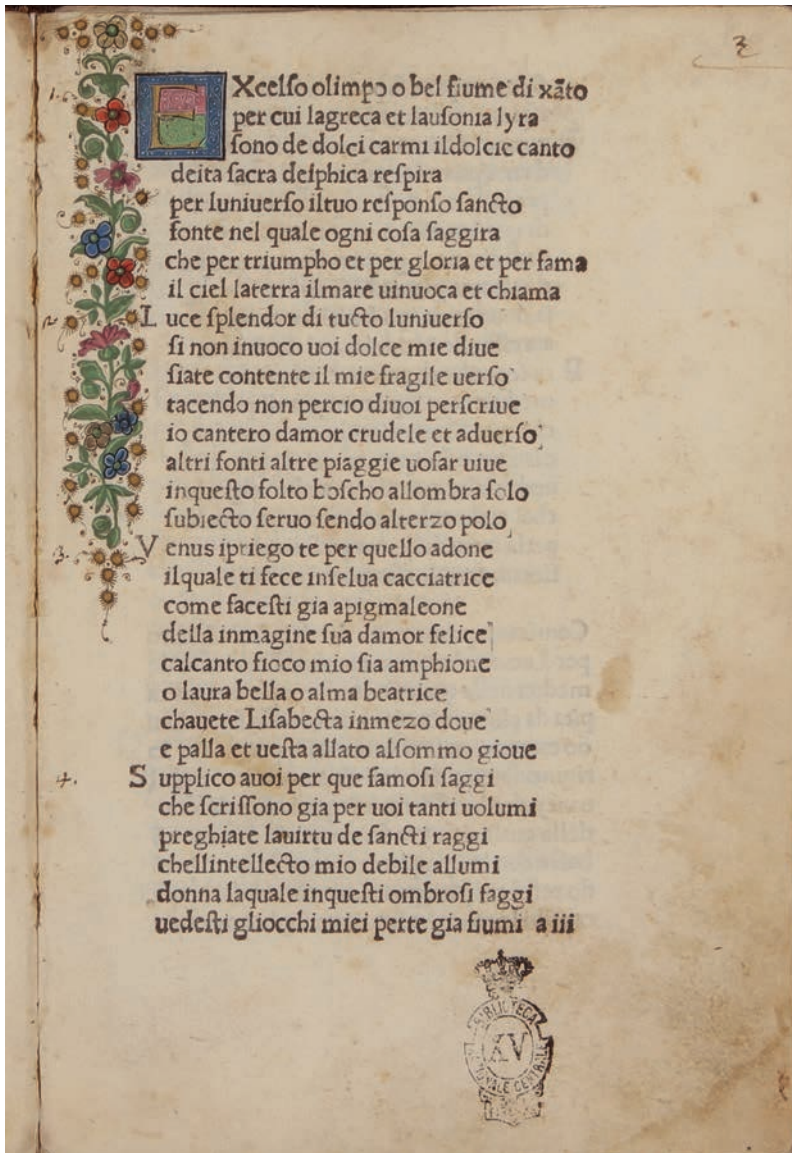
Dovuto tutto alla penna di Luca, fratello
maggiore di Luigi Pulci, il *Driadeo* non
è a rigore un testo cavalleresco, bensì un
pometto narrativo in ottava rima di am-
bientazione bucolica, a tema amoroso.
Sulla scorta del Boccaccio minore e di
Ovidio, racconta amori di ninfe, pastori
e satiri trasformati nei fiumi, nelle fonti
e negli alberi dei paesaggi più familiari
ai fratelli Pulci, quelli dei boschi e delle

campagne del Mugello, vicino alla Ca-
vallina, nei pressi di Barberino, dove la
famiglia aveva i propri principali pos-
sedimenti residui (non lontani da quelli
di Lorenzo de' Medici, giovane amico
e mecenate), dove scorrono la Sieve e la
Lora, fiume e torrente che si immagina-
no nati dalla metamorfosi degli amanti
infelici Severe e Lora.

Data la sua notevole fortuna mano-
scritta e a stampa, il *Driadeo* fu proba-
bilmente noto ad Ariosto, attento lettore
del *Morgante* ed esperto conoscitore della
poesia laurenziana. L'esemplare in mostra
fu probabilmente impresso dalla stampe-
ria del convento fiorentino delle monache
di San Jacopo di Ripoli in via della Scala,
una delle primissime officine tipografi-
che in città, che negli stessi mesi stampò
anche – con Luigi Pulci (ma non Luca)
ancora in vita – una delle prime edizio-
ni oggi superstiti del *Morgante* e i primi
estratti del *Margutte*. Benché a stampa, è
impreziosito da un'iniziale miniata e do-
rata (fig. II.13), che ne attesta l'apparte-
nenza a un acquirente facoltoso, pronto
a spese generose per rendere unico come
un manoscritto e perciò degno della pro-
pria biblioteca un libro prodotto in serie
dalla nuova arte di scrittura meccanizzata.
[LDI]

BIBLIOGRAFIA

Bardi 2024-2025; Giudici 1916; Rhodes
1988, n. 588; Tura 1998.



I libri cavallereschi

di Nicole Botti

Le storie e i personaggi della narrativa cavalleresca italiana tra Quattro e Cinquecento abitano molteplici mondi: si spostano dalla piazza al palazzo, risuonano nelle parole dei cantastorie, si fissano sulle carte (prima dei manoscritti e poi dei testi a stampa), oscillano tra forme e ritmi diversi, dalla prosa all'ottava rima, dal testo ampio al breve cantare.

Una letteratura pervasiva, che occupa un posto di rilievo nella produzione culturale della corte di Ferrara e di cui Ariosto dev'essere stato fruitore prima ancora che autore, benché nessun documento ad oggi ci attesti in che modalità e in che misura.

Di questo genere multiforme e dai confini permeabili, molte informazioni ci sfuggono e i dati di cui disponiamo non bastano a ritracciarne il percorso nella sua interezza, né a ricostruire con precisione la rete dei rapporti.

Per questo, i libri, giunti fino a noi nella loro materialità, restano la traccia più concreta a nostra disposizione per ricreare la mappa, benché incompleta e incerta, di questa galassia.

I volumi esposti in mostra, specialmente se li guardiamo uno accanto all'altro, ci raccontano molteplici storie: insieme alle trame, che pure studiate e confrontate stanno dando risultati interessanti, mostrando le tracce di un dialogo interno al genere, ci sono le storie degli editori e tipografi, del pubblico dei lettori, del rapporto tra il cavalleresco e le immagini, oltre che gli echi della dimen-

sione performativa di queste narrazioni.

Gli editori danno spazio a questi testi fin dalle prime prove della stampa, come vediamo dagli incunaboli dei romanzi in prosa di Andrea Da Barberino – il *Guerrierin meschino* e i *Reali di Francia* (schede II.15-16) – coevi agli incunaboli dei poemi anonimi in ottava rima, le cui trame in parte si trovano già nei manoscritti, come l'*Ancroia* o *Ugieri il Danese* (schede II.14 e II.34), in parte contengono storie nuove come l'*Altobello* o il *Persiano* (schede II.27-28). Se i poli generativi del genere cavalleresco sono essenzialmente Firenze e le corti padane, nel momento in cui queste storie diventano libri stampati, a quei luoghi si aggiunge il polo di Venezia, capitale dell'editoria italiana, e gli altri centri in cui si realizzano edizioni di questi titoli e che attestano una circolazione e un consumo diffusi nella penisola.

Questi libri delineano la dimensione orizzontale del genere, dove i nuovi titoli non soppiantano mai fino in fondo le opere di lungo corso, né i grandi capolavori polverizzano le storie anonime e di minor pregio. Ed ecco che un'edizione dei *Reali di Francia*, per quanto modesta e di bassa qualità, è ancora possibile nel 1537 (scheda II.16), quando l'ottava rima è diventata la forma privilegiata per questa narrativa e già si moltiplicano le edizioni del *Furioso*; ecco che un poema anonimo come *Dama Rovenza*, le cui prime attestazioni risalgono al Quattrocento, trova ancora spazio

nell'editoria del tardo Seicento ([scheda II.35](#)).

Per tutto il Cinquecento i poemi anonimi restano a catalogo accanto alle opere d'autore, presenti non malgrado i grandi capolavori, ma forse anche grazie a questi: editori specializzati nel cavalleresco ristampano poemi come l'*Inamoramento de Re Carlo* (Venezia, Bernardino Bindoni, 1533: [scheda II.30](#)) e la *Trabisonda* (Venezia, Valvassori, 1554: [scheda II.17](#)), probabilmente sulla scia del successo dei titoli più noti. Le edizioni cinquecentesche dei poemi anonimi sono spesso di fattura e formato più modesto, ma testimoniano la vitalità dell'intero genere e mostrano che l'editoria percepisce come una scelta merceologica vincente proporre accanto a Boiardo, Pulci o Ariosto anche altri titoli. Le edizioni di questi poemi sono spesso corredate di un apparato illustrativo, nella maggior parte dei casi con silografie generiche e riutilizzate negli anni, ma a volte con illustrazioni che provengono dalle più importanti pubblicazioni d'autore: è il caso delle vignette provenienti dal *Furioso* edito da Zoppino, riproposte nell'edizione dell'*Altobello* del 1547 (Venezia, Agostino Bindoni: [scheda II.28](#)), o la silografia dell'*Inamoramento de Orlando* di Bindoni e Pasini, riutilizzata nella *Trabisonda* del 1554 ([scheda II.17](#)) e nell'edizione veneziana dell'*Istoria di Bradamante sorella di Rinaldo*, dove per altro si sostituisce il nome della protagonista con la sua versione ariostesca ([scheda II.31](#)). Questi

esempi descrivono un mercato editoriale che mescola le carte spesso per ragioni puramente economiche, ma che per poterlo fare ha bisogno di un immaginario condiviso, che si alimenta a sua volta anche grazie a queste operazioni.

E questi volumi ci raccontano molto del pubblico e della circolazione dei testi, i cui possessori appartengono a differenti strati sociali, come mostra la presenza di edizioni più economiche accanto ad altre di pregio, quali l'incunabolo riccamente miniato del *Guerrin meschino* del 1477 ([scheda II.15](#)) o l'edizione *in folio* del 1510 dell'*Ancroia*, con la sua silografia raffigurante la protagonista che occupa l'intero frontespizio ([scheda II.34](#)). Tra le pieghe dei libri si ritrovano, inoltre, le tracce della loro circolazione orale, come per l'incunabolo di *Ugieri il Danese* (1480), in cui il canterino allude a un pubblico di «auditor», che dev'essere incoraggiato a tornare il giorno dopo ([scheda II.14](#)).

Questa sezione della mostra ci offre preziosi dettagli materiali sulla narrativa cavalleresca, ma allo stesso tempo, per ogni dato che si aggiunge, per ogni storia che racconta, ci viene confermato quanto quel mondo sia sfuggente e complesso. Di certo emerge con ancora più evidenza come questo genere si alimenti di continuo, nutrendosi di materiale che si moltiplica e acquista svariate forme e di un pubblico irriducibilmente appassionato di storie cavalleresche. Un mondo in cui Ariosto era totalmente immerso.

II.14

Ugieri il Danese

Venezia, Luca di Domenico, 3 X 1480

2°; [196] cc.

ISTC io00062300; IGI 6985; Cat. incunaboli BncF 2008

c. a1r: [bianca].

c. a2r: A⁴ue regina piena de umiltade | Misericordia
sei di pechatori [10 ottave in 2 coll.]

c. 2d10v^b: [sonetto caudato, che termina:] Luca lim-
presse con sua propria mano | Sotil de ingegno &
anco di proposta | Dominico fu il padre uenitiano
| Et se uoi sauer lano | Del mille quattro centro
con otanta | El zorno terzo de octobre si canta:
|| IMPRESSVM VENETIIS IOANNE | MO-
CENICO INCLITO DVCE VE | NETIARUM
REGNANTE

BncF, RARI Landau Finaly inc. 12

Iniziali rosse e blu filigranate a contrasto; sull'ultima carta, iniziale semplice rossa e segni di paragrafo rossi e blu alternati; a c. Ir la nota a matita *Crawford*, da intendersi forse come segno di provenienza dalla celebre *Bibliotheca Lindesiana*, poi dispersa alla fine del sec. XIX; sul contropiatto anteriore, l'*ex libris* di Horaz von Landau, con il numero di inventario 5225; nel verso della prima carta di guardia, a penna, B.3.52; sotto, a matita 63.b.3.

Legatura di restauro, con recupero del cuoio originale impresso in oro di una legatura del sec. XVI; sul dorso impresso in oro il titolo *Rime diverse*; controguardie e guardie in carta marmorizzata; tagli dorati.

L'eroe Ugieri il Danese che dà il titolo al poema è protagonista per i primi IX canti: inviato in Italia da Carlo Magno per chiedere il tributo ad alcuni re saraceni, è bandito dall'imperatore per una macchinazione di Gano, ma poi salva i paladini, sconfiggendo il re pagano Bravieri e liberando dalla prigionia Rinaldo, Orlando e Carlo stesso. Nel seguito del poema Ugieri ha un ruolo di secondo piano in una sequenza di avventure corali con gli altri pa-

ladini presso il re di Spagna Marsilio, che si alternano, come spesso avviene in questi poemi, con vicende attorno alla corte di Parigi. A partire dal canto XXVII, tra le vicende narrate, si racconta la nascita, infanzia e morte di Aquilante e Grifone, figli gemelli di Ricciardetto e della pagana convertita Gismonda: rapiti appena nati e cresciuti separati, educati a due fedi diverse, ma protetti da due fate, diventano abili cavalieri, ritrovano i genitori e vengono uccisi dopo altre avventure per l'ennesima macchinazione di Gano.

Parte della trama è già presente nella *Chevalerie Ogier de Danemarche* (XII secolo), attribuita a Raimbert de Paris e trasmessa in redazioni manoscritte franco-venete. Altre parti, tra cui le vicende di Aquilante e Grifone, sono trasmesse anche nel V libro delle *Storie di Rinaldo* manoscritte. Villoresi ha mostrato interferenze tra il *Danese* e il poema coevo sull'*Ancroia*.

Aquilante e Grifone sono personaggi attivi nei poemi di Boiardo e di Ariosto. Nel *Furioso*, Ariosto li presenta riagganciandosi all'*Innamoramento de Orlando*, ma li mostra affiancati dalle loro fate protettrici (canto XV) e cita la figura di Gismonda, sfoggiando così una conoscenza della tradizione precedente a Boiardo. I due gemelli vivono diverse disavventure separati (*OF* XVI-XVII), per poi ricongiungersi e affiancare il gruppo di Astolfo, Sansonetto e Marfisa in alcuni spostamenti in Oriente (*OF* XVIII-XX).

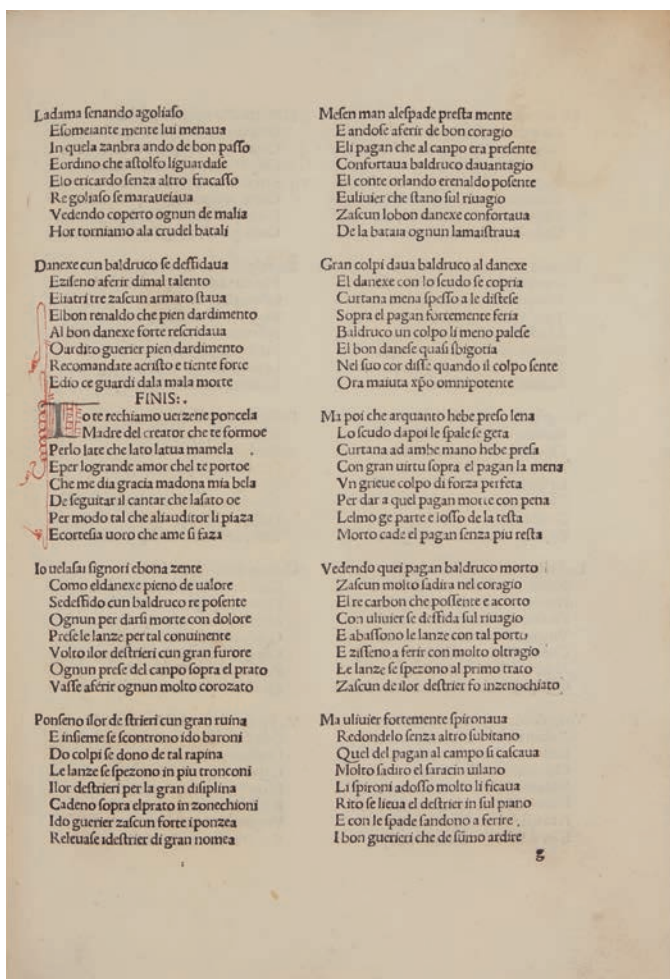
Luca di Domenico è un editore specializzato in poemi cavallereschi, che negli anni Ottanta del Quattrocento stampa anche edizioni della *Dama Rovenza* e del *Persiano*.

Di quest'incunabolo, che risulta l'edizione a stampa più antica del poema, si nota la pregevole fattura. L'esemplare conservato a Firenze è arricchito da lettere miniate, come quella iniziale del canto XV (c. g1r, [fig. II.14](#)), la cui ottava d'esordio ci offre un'ulteriore prova del carattere performativo e orale di questi testi: il canto precedente è interrotto in *suspense* all'inizio di un duello fra il Danese e Baldruco, con una battuta di Rinaldo che sfuma nel congedo del cante-

rino, il quale riprende la narrazione nella nuova sessione chiedendo alla Madonna la grazia di dilettere gli «auditor» che son tornati per sentire il seguito tanto che gli facciano «cortesìa», cioè gli elargiscano una colletta generosa a fine recita. **[NB]**

BIBLIOGRAFIA

Harris 1993-1994; Maracchi Biagiarelli 1950; Montanari 1997; Montanari 2022; Orvieto 2021b; Rajna 1863; Sanvisenti 1900; Villoresi 2000; Villoresi 2005.



II.14

II.15

Andrea da Barberino, *Guerrin Meschino*

Venezia, Geraert van der Leye, 22 IX 1477
2°; CLXXXVI cc.

ISTC ia00575200; IGI 459; Cat. Incunaboli BncF 124

- c. a1r: In questo libro Vulgarmente setratta alchuna ystoria breue del re | Karlo Imperatore. Poi del nascimento & opere di quello magnifico | caualieri nominato Guerino: & prenominato Meschino. per lo quale | se dimostra la narratione de le prouincie quasi di tutto lo mondo & | dela diversita de li homini e gente. e de loro diuersi costumi. de molti | diuersi animali. e dela habitatione de la Sibilla : che se troua uiua ne | le montagne i mezo la Italia. & ancora delo inferno secôdo dechiara | la ystoria seguitando lo exordio. Capitulo primo. | N [capolettera floreale]⁸ Aturalmente piace a ciaschuno auctori no-|uelli [segue testo].
- c. z6v: El libro de lo infelice Guerino dito Meschino: Magnifico & Ge- | neroso Capitano: qui felicemente finisce. IN VENEXIA. | A di. xxii. de Nouembre. | .M. .CCCC. | .LXXVII. | Inclito Venetiarum Duce Andrea Vendramino. | Gerardus de Flandria Impressit.

BncF, RARI Palatino E.6.1.5.

All'interno del piatto anteriore la nota *Compito* di mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro entrò nella Palatina Lorenese; a c. [a1]r iniziale miniata e testo racchiuso entro cornice miniata con motivi vegetali, armi (lance, spada, freccia, faretra, elmi) e bucranio, in basso stemma (scudo diviso in due lobi con una banda dorata che lo attraversa diagonalmente); nell'angolo inferiore timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso, impresso in oro su tassello rosso, il titolo *Storia del re Carlo e di Guerino*.

Il romanzo in prosa *Guerrin Meschino*, in otto libri, fu scritto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo da Andrea da Barberino, narratore fiorentino cui si attribuiscono anche i *Reali di Francia*, l'*Aspramonte*, i *Nerbonesi*, l'*Ugone d'Alvernia* e l'*Aiolfo del Barbicone*. Con queste com-

pilazioni cavalleresche, l'autore ha risistemato e rielaborato i testi di provenienza francese e franco-veneta: italianizzando questo materiale e avvicinandolo a una mentalità comunale, Andrea ha gettato le basi della produzione cavalleresca del Quattrocento.

Il romanzo racconta la nascita e la vita di Guerrino, figlio di Milone e Fenisia signori di Durazzo, spodestati e imprigionati. Appena nato il bambino è messo in salvo, ma finisce a Costantinopoli dove viene venduto come schiavo e chiamato Meschino. Crescendo, egli mostra le sue virtù e si avventura in un vero e proprio percorso d'iniziazione fatto di mirabolanti peripezie ai quattro angoli del mondo e di viaggi ultraterreni, finché conosce infine le sue origini, riconquista la città di Durazzo, ritrova i genitori e conclude la sua esistenza a Taranto.

Tra le opere di Andrea da Barberino, il *Guerrin Meschino* è uno dei titoli di maggior successo: trasmesso da numerosi manoscritti, è il primo romanzo cavalleresco a uscire in tipografia (*princeps* 1473, Padova, Bartolomeo Valdezochio), cui seguono almeno altri 8 incunaboli e svariate cinquecentine; tradotto anche in francese (1490) e in spagnolo (1512), fu convertito in ottava rima da Tullia d'Aragona nel 1560.

L'esemplare fiorentino è l'unico a noi giunto di quest'edizione e testimonia il successo e il rilievo che il *Guerrin meschino* aveva presso un pubblico soprattutto borghese di artigiani e mercanti, ma anche più basso e più alto. Alla biblioteca di un possessore d'alto rango rimanda infatti la pagina iniziale (fig. II.15), ric-

camente miniata con una cornice a motivi floreali sulla sinistra, panoplie sulla destra e due stemmi in basso (quello a destra seriore); il capolettera è anch'esso miniato, in rosso e verde, con decorazioni floreali, per rendere unico e prezioso come un codice manoscritto un volume

prodotto in serie dalla nuova arte tipografica. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Allaire 1993; Allaire 1997; Cardini 1983; Cursiotti 2005; Varanini 1973; Villaresi 2000.



II.15

II.16

Andrea da Barberino, *Reali di Francia*
Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini,
1537

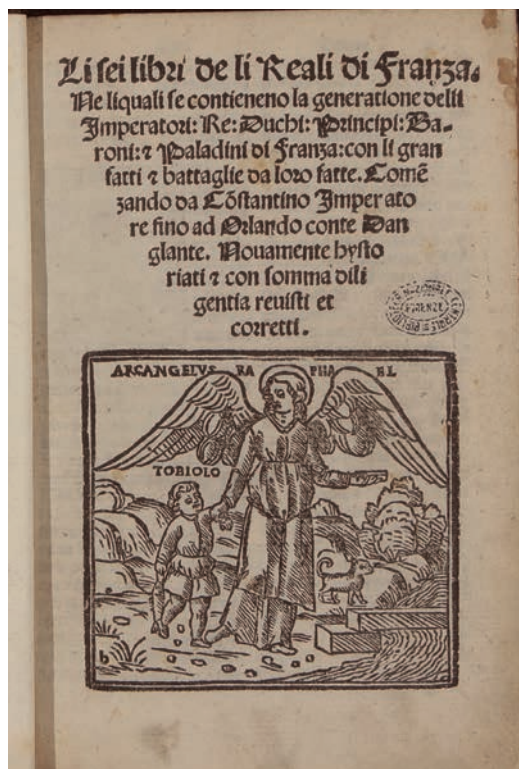
8°; 255 [9] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 1694

- c. a1r: Li sei libri de li Reali di Franza. | Ne liquali se contengono la generatione delli | Imperatori: Re: Duchi: Principi: Baroni: 7 Paladini di Franza: con li gran fatti 7 battaglie da loro fatte. Comẽ zando da Cōstantino Imperato | re fino ad Orlando conte Dan glante. Nouamente hysto riati 7 con somma dili gentia reuisti et corretti.
- c. a2r: [2 coll.; nel titolo corrente:] Libro Primo | [col. a:] ¶ Qui se comenza la historia e | Reali di Frāza : comenzādo da | Constantino Imperatore secō / do molte legende trouate e ra / colte insieme. Cap I || A¹⁰L tempo | che Con | stantino | [...].
- c. 2I3v^b: ¶ A laude 7 gloria 7 honore d[e] | la santa Tri nita: della Vergine | Maria 7 della chiesa triūphāte | tutta. Qui e finito il sesto Li / bro di Reali di Frāza discesi da | Cōstātino imperatore: 7 e chia ma | to q[ue]sto sesto Libro el Maineto. | FINIS.
- c. 2I4r^a: ¶ Qui incomincia la tabu / la delli Reali di Franza.
- c. 2K8r: REGISTRO || A B C D E F G H I K L M N O | P Q R S T U X Y Z. | AA BB CC DD EE FF GG HH II KK. || Tutti sono Quaderni. || ¶ Stampato in Venetia a Santo Moyse: al segno de Lanzolo | Raphael: per Francesco Bindoni: et Mapheo Pasini cōpa | gni. Nelli anni del Signore. 1537. Adi. xxvij. Marzo.
- c. 2K8v: [bianca]

BncF, RARI Landau Finaly 320

Sul recto della prima carta di guardia, a matita: *Libri sale no. 2288* che trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1859 dei volumi di Guglielmo Libri (*Catalogue of the choicer portion of the magnificent library, formed by m. Guglielmo Libri ...; which will be sold by auction, by messrs. S. Leigh Sotheby & John Wilkinson ... on ... Monday, 1st August, 1859 ...*, London, printed by J. Davy and sons, [1859?], p. 304); sul contropiatto anteriore, l'*ex libris* di Horaz von Landau con il numero di inventario 5193.



II.16

Legatura del sec. XIX a imitazione di modelli francesi del sec. XVI in cuoio marrone su piatti in cartone con impressioni a secco e in oro; al centro della coperta anteriore impresso in oro titolo *Reali di Francia*; dorso con impressioni in oro; tagli dorati.

Quest'edizione cinquecentesca dei *Reali di Francia* è realizzata da Bindoni e Pasini, editori specializzati nel cavalleresco, di cui spesso propongono stampe con apparati illustrativi, incluse – fra quelle in mostra – quella dell'*Orlando innamorato* del 1525 (scheda II.18) e quella dell'*Orlando furioso* del 1535, anch'essa illustrata (scheda III.5). Oltre a numerose edizioni del *Furioso*, in anni coevi

pubblicano anche diversi titoli quattrocenteschi, tra cui *Ancroia*, *Trabisonda*, *Morgante* e *Ciriffò Calvaneo*. Anche se in questa fase suscita maggiore favore di pubblico l'ottava rima, non mancano tra i loro titoli i romanzi in prosa di Andrea da Barberino, di cui stampano anche il *Guerrin Meschino*.

I *Reali* del 1537 assecondano un interesse ancor vivo per un'opera fondativa dell'immaginario cavalleresco italiano, ma si rivolgono chiaramente ad un pubblico medio-basso, diverso da quello cui sono destinate le edizioni ariostesche più grandi e lussuose: ce lo dice chiaramente il frontespizio (fig. II.16) col lungo titolo in carattere gotico e una immagine

che non illustra l'opera, bensì identifica la libreria che stampa e vende il volume – «al segno del l'anzolo Raphael», come conferma il *colophon*. Il rango merceologico mediocre è confermato anche dal formato in-8°, piccolo e meno costoso, e dall'uso conseguente (per economia di spazio) di un antiquato carattere gotico anche all'interno, dove il testo è frugalmente abbellito da capilettera silografici e da piccole vignette cavalleresche, ormai generiche e di bassa qualità. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Allaire 1997; Cioni 1968; Gambarin 1947; Melzi-Tosi 1865; Rajna 1872; Varanini 1973; Villoresi 2000.

II.17

Trabisonda

Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1554
8°; [144] cc.; ill.
EDIT16 CNCE 79959

- c. A1r: [in rosso e nero:] TRABISONDA | NEL
QVALE SE TRATTA | nobilissime battaglie: con
la vita e mor/ | te di Rinaldo, hystoriata, Noua-
mente coretta & alla sua | integrità ridotta. | * ||
[silografia con duello di cavalieri]
- c. S7v: [4 ottave in 2 coll.] FINIS. || ☉ Stampata
nell'inclita città di Venetia, per Giovanni Andrea
| Valuassore detto Guadagnino, regnante l'inclito
Principe | misser Marchantonio Triuisano, nelli
anni del | nostro Signore Iesu Christo. | M. D.
LIIII. || REGISTRO. || A B C D E F G H I K
L M N O P Q R S. || Tutti sono quaderni 7 son
quinterni tre carte tre.
- c. S8r: [marca editoriale con San Michele con lancia e
bilancia, ai suoi piedi il diavolo: T38].

BncF: RARI Landau Finaly 369.

Sul contropiatto anteriore, l'*ex libris* impresso in oro di Robert Samuel Turner (1818–1887) e l'*ex libris* di Horaz von Landau con il numero di inventario 5460. Sul verso della prima carta di guardia, a matita: *Hunters' sale 1813 no 324 £ 5.7.6*; seguono, della stessa mano le indicazioni: *Bibl. Heber IX no. e This is the only copy mentioned by Melzi*. Il volume è citato nel volume IX, p. 180 nr. 2986 dei cataloghi di vendita della biblioteca di Richard Heber (1773–1833) (*Bibliotheca Heberiana. Catalogue of the library of the late Richard Heber Esq.*, London 1836).

Legatura del sec. XIX in marocchino verde con impressioni a secco, anche nei contropiatti anteriore e posteriore; dorso con impressioni a secco e impressi in oro titolo e dati tipografici *Trabisonda Venetia 1554*; tagli dorati.

La *Trabisonda* (*princeps* Bologna, Ugo Ruggeri, 1483) è un poema anonimo del tardo Quattrocento che narra le avventure, la morte e la santificazione di Rinaldo. Del poema sono giunti a noi altri due incunaboli, veneziani, e numerose edizioni cinquecentesche, tra cui molte istoriate.

Il poema è stato falsamente attribuito a Francesco Tromba, autore attivo nella prima metà del XVI secolo.

Il testo ha al centro il tema dei conflitti interni alla corte e in particolare lo scontro tra Carlo Magno e Rinaldo, che in questo poema conquista l'Oriente diventando imperatore di Trabisonda. Si aggiungono a questo nucleo narrativo vicende spesso ricorrenti in queste trame: tradimenti di Gano, paladini banditi, avventure esotiche, scontri tra pagani e cristiani, saracene che s'innamorano e si convertono.

Il poema attinge alle vicende narrate nelle *Storie di Rinaldo* e ingloba numerose ottave dei *Cantari di Rinaldo*; i primi due canti della *Trabisonda* coincidono inoltre col cantare noto come *Tradimento di Gano* (1483), mentre sono stati individuati punti di contatto tra la *Trabisonda* e il cantare *Carlomagno e Gano di Maganza* (1482). Come spesso accade per questa produzione anonima di successo, che vive nella piazza oltre che in tipografia, anche questo poema si muove in un sistema di interpolazioni e rielaborazioni complesso di cui sfuggono diverse coordinate.

La *Trabisonda* è stato un testo a lungo presente nel mercato editoriale del Cinquecento e di certo molto conosciuto (è citato anche da Folengo nel *Baldus*, III 104). Se la sua longevità e popolarità permettono di ipotizzare che il poema fosse noto ad Ariosto, di particolare interesse risulta l'episodio della pazzia di Orlando: al canto III della *Trabisonda*, infatti, il paladino perde la ragione al cospetto di Carlo Magno, a seguito della richiesta di combattere contro il cugino Rinaldo. Si tratta di un episodio secondario nella trama del poema, ma rappresenta un

interessante precedente nell'associazione tra il personaggio di Orlando, tradizionalmente saggio, e la follia, che diventerà invece asse portante nell'*Orlando furioso*.

Quest'edizione illustrata di metà del Cinquecento è realizzata da Valvassori, incisore ed editore che negli stessi anni pubblica diverse edizioni dell'*Orlando furioso*, tra cui una, del 1553, con un lussuoso apparato illustrativo appositamente prodotto, tappa fondamentale della traduzione del poema ariostesco in immagini (scheda III.10). Le vignette utilizzate in questa *Trabisonda* sono invece piccole e generiche, in linea col basso costo dell'edizione. Tuttavia, il frontespizio (fig. II.17) ricorre a una immagine cavalleresca di lungo corso ma di indubbio pregio, dato che riassume una silografia di ampia circolazione, in diverse copie di varia qualità, nei decenni precedenti. A giudicare dalla bontà dell'intaglio e dalla presenza di dettagli assenti nelle altre copie, quella in mostra potrebbe essere la versione originale; di qualità ben inferiore è invece quella usata nell'edizione veneziana dell'*Istoria di Bradamante sorella di Rinaldo*, anch'essa a catalogo (scheda II.31). L'immagine raffigura Orlando (a destra con l'elmo con il cupido) che si batte con Rinaldo nell'assedio di Albracà ed è una delle rarissime illustrazioni prodotte espressamente per il poema di Boiardo. Anche attraverso queste scelte, l'editoria cinquecentesca contribuisce a creare un

immaginario condiviso, in cui i testi che hanno preceduto il *Furioso* continuano a godere di una certa vitalità e del favore del pubblico. [NB e LDI]

BIBLIOGRAFIA

Degl'Innocenti 2003; Harris 1988-1991; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Molinari 2005; Montanari 2022; Montanari-Stoppino 2022; Orvieto 2022, pp. 195-297; Perrotta 2019; Villoresi 2000; Villoresi 2005.

II.17



II.18

Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*

Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1525
8°; 2 v.: [360], [64] cc.; ill.
EDIT16 CNCE 6602

- c. A1r: [in nero e rosso] Tutti li libri di Orlando innamorato-|to: del Conte de Scandiano Mattheo maria Boiardo: tratti fidelmente dal suo emendatissimo | exemplare. Nouamente stampati & corretti [xilografia 107 x 80 mm].
- c. 2Y7v: Finito el quinto libro de lo Innamoramento di Orlan-|do: composto per misser Nicolo de li Augustini. | Stampato nella inclita citta di Vineggia per | Francesco Bindoni & Mapheo Pasi- | ni compagni. Nel anno. 1525. | del mese di Marzo.
2. c. A1r: Il sexto Libro delo Innamoramento di Orlando doue si narra del figliol di Ru- | giero & Bradamante excelse proue: & di tutti li palladini: di Marfisa: Scardaffo: Griffone: & de Aquilante: asprissime battaglie: bagordi: tornamenti: | & amoroze historie: fabule: & incanti: con | vna vaga & elegante rima: nouamente stampato: & historiato. | X | [xilografia 88 x 73 mm con «ARGENTINA», la «FONS MERLINI» e «DRAGIGNAZO»].

BncF, RARI 22.B.8.11

Esemplare mutilo del frontespizio e delle cc. A8 (vol. I), 2F1 e 2/H8 (vol. II). Acquistato per la Biblioteca nazionale centrale per 300 lire presso Marini il 17 giugno 1898 (cf. BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti*, registro A14, p. 288).

Legatura del sec. XIX in carta decorata su cartone; dorso e punte in pergamena; sul dorso, scritti a penna, il titolo, il numero di volume e i dati tipografici Boiardo. *Orlando innamorato. I-II. Venezia 1525.*

Tra le più attive aziende tipografiche dedite all'editoria popolare, ma non solo, del secondo quarto del Cinquecento, l'officina nata dalla società tra Francesco Bindoni e Maffeo Pasini pubblica quasi un terzo o anche più dei romanzi cavallereschi impressi a Venezia in quegli anni. I



II.18a

due soci non si limitano infatti a dare alle stampe ben sette edizioni del *Furioso*, tra le quali figura la nota edizione del 1535 contenente l'*Apologia* di Lodovico Dolce (vedi [scheda III.5](#)), ma imprimono ben tre edizioni del *Morgante* e altrettante del poema di Boiardo, non trascurando però anche altri titoli particolarmente fortunati ascrivibili a questo genere.

La loro prima edizione dell'*Innamoramento*, datata 1525, è seguita da una stampa del 1527-1530, che presenta caratteristiche molto simili: si tratta, infatti, di volumi in 8°, formato che denuncia subito una destinazione popolare di queste edizioni, e sono riccamente illustrati con legni di riuso. Nella prima di queste

stampe, esposta in mostra, Bindoni e Pasini pubblicano i tre libri di Boiardo insieme alla 'gionta' di Niccolò degli Agostini e al *Rugino* di Pier Francesco dei Conti. Quest'ultimo era stato impresso per la prima volta a Milano nel 1518 e risente assai probabilmente della circolazione della *princeps* del *Furioso*. Il confezionamento di questa edizione, nonostante il formato economico, presenta delle caratteristiche che la fanno spiccare rispetto alle numerose edizioni precedenti del poema di Boiardo: Bindoni sceglie di impiegare xilografie di formato maggiore con scene di battaglia per creare dei frontespizi interni (fig. II.18a-b) e delle incisioni più piccole, la maggior parte delle quali ispirate al poema di Pulci, per accompagnare le ottave dell'*Innamoramento*. Le incisioni di formato minore, come già nelle edizioni impresse da Giorgio Rusconi a partire dal 1506, dialogano in modo ravvicinato con le ottave più prossime, occupando del resto lo stesso spazio tipografico. I versi fungono dunque da vere e proprie didascalie che rendono pertinente la presenza delle illustrazioni di riuso. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Alhaique Pettinelli 1983; Baruzzo 1983; Carocci 2015; Harris 1988-1991; Matarrese 2007; Paparelli 1977; Pavlova 2018; Ricci 1997; Rizzarelli 2022; Stoppino 2018.



II.18b

II.19

Matteo Maria Boiardo,
Orlando innamorato

Venezia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1535

4°; 4 volumi; ill.

EDIT16 CNCE 6606

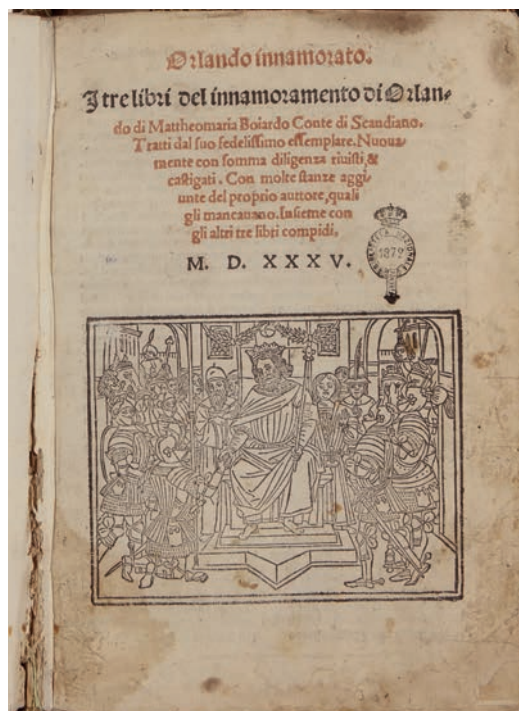
- c. A1r: [in nero e rosso] Orlando innamorato. | I tre libri del innamoramento di Orland=| do di Mattheomaria Boiardo Conte di Scandiano. | Tratti dal suo fedelissimo esemplare. Nuoua-| mente con somma diligenza riuisti, & | castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio auttore, quali | gli mancavano. Insieme con | gli altri tre libri compidi. || M. D. XXXV. | [xilografia 89 x 114 mm]
- c. 2B10r: ¶ Qui finisce i tre Libri d'Orlando innamorato. Fatti per il conte Mat-teomaria Boiardo, tratti dal suo fidelissimo exemplare. Impresso in Vinegia per Pietro de Nicolini da Sabio. Nel l'anno | M.D.XXXIII. del mese di Nouember.

2. c. A1r: INCOMINICA IL QVARTO LIBRO | *dello innamoramento di Orlando, nel quale se contiene di=uerse battaglie, come in quel leggendo intenderete.* | Composto per Nicolo di Agustini, | & nuouamente stampato [xilografia tonda 130 mm di «ORLANDO»]
3. c. A1r: Il Quinto Libro Dello innamoramento | di Orlando nouamente stampato & | diligentemente corretto [xilografia].
4. c. A1r: Ultimo & fine de tutti li libri de Orlando innamorato. Stampato nuouamente. || [xilografia]
- c. E7v: ¶ Fine de tutti li libri d'Orlando innamorato Stampato ne la inclita | citta di Venetia per Pietro de Nicoloni da Sabio. M. D. | XXXV. Del mese de Febraro.

BncF, RARI Palatino E.6.5.62

Sul verso della prima guardia, in basso, a matita, la collocazione palatina *L. R. q. 51*; sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pelle marmorizzata, controguardie e guardie di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro su un tassello nocciola e uno verde, il titolo e i dati tipografici, *Orland. del Boiardo. Venezia 1535*; tagli dorati e goffrati.



II.19

Tra il 1534 e il 1544 l'opera di Boiardo conosce ancora tre edizioni che presentano il testo in forma originale, anche se sottoposto a taciti interventi su ortografia e punteggiatura, e che precedono di poco la versione "rimaneggiata" da Lodovico Domenichi: si tratta di tre stampe impresse dalla prestigiosa famiglia dei Nicolini da Sabbio. I due fratelli, Giovanni e Pietro, firmano insieme solo l'ultima delle stampe, mentre le altre due del 1534-35 e 1539 sono esclusivamente editate da Pietro. Quest'ultimo nel 1540 non fa mancare al proprio catalogo anche una stampa del *Furioso*, arricchita da

tavole xilografiche provenienti dal corredo delle edizioni Zoppino del poema (1530, 1536; vedi [schede III.2 e III.4](#)) e sin dal frontespizio si fregia di pubblicare l'ultima redazione del poema.

L'edizione dell'*Inamoramento* qui esposta ([fig. II.19](#)), impressa da Pietro tra il '34 e il '35, risente notevolmente dell'influenza delle stampe della bottega dello Zoppino. Il frontespizio dichiara subito la presenza della 'gionta' di Niccolò degli Agostini e il volume demarca la distinzione tra i primi tre libri e quelli del continuatore mediante una xilografia in apertura a ciascun libro di Boiardo, ispirata ai *Trionfi* di Petrarca, che sostituisce le grandi tavole provenienti da *Gli successi bellici* dell'Agostini impiegate

nelle edizioni zoppiniane. In apertura del libro primo si trova il Trionfo della Fama; ad introdurre il secondo il Trionfo dell'Amore e infine il Trionfo della Castità. Queste xilografie di grande formato provengono da un'edizione dei *Triumphs* impressa da Piero de Piasi cremonese detto il Veronese, priva di data ma che accompagna quella del *Canzoniere* del 1490. Per colmare l'assenza di queste xilografie di grande formato nelle edizioni del 1539 e del 1544 viene inserita una carta geografica proveniente da un testo classico. [\[GR\]](#)

BIBLIOGRAFIA

Harris 1988-1991; Parolotto 2013; Valotti 2012.

II.20

Matteo Maria Boiardo,

Orlando innamorato

Milano, [Giovanni Angelo Scinzenzeler, 1517ca], 1539

4°; [278] cc.; ill.

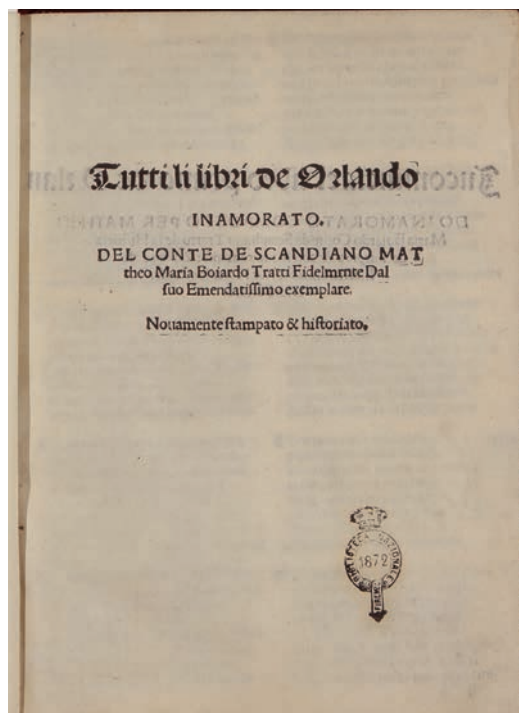
EDIT16 CNCE 6609

- c. A1r: Tutti li libri de Orlando | INAMORATO. | DEL CONTE DE SCANDIANO MAT | theo Maria Boiardo Tratti Fidelmente [sic] Dal | suo Emendatissimo exemplare || Nouamente stampato & historiato.
- c. A1v: Incomincia el libro primo de Orlan | DO INAMORATO COMPOSTO PER MATHEO | Maria Boiardo Conte de Scandiano Tratto de la Historia | de Turpino Arcivescovo remense: & dedicato alo | Illustrissimo Signor Hercule estense. | D. di Ferrara.
- c. 15r^b: [2 sonetti] || ☉FINIS. || ☉REGISTRO. || ☉Omnes sunt q[ua]terni p[ro]pter l q[ui] e[st] ternus. || ☉Impressum. Mediolani. | M.D.XXXIX.
- cc. 15v-6: [bianche]

BncF, RARI Palatino E.6.5.64

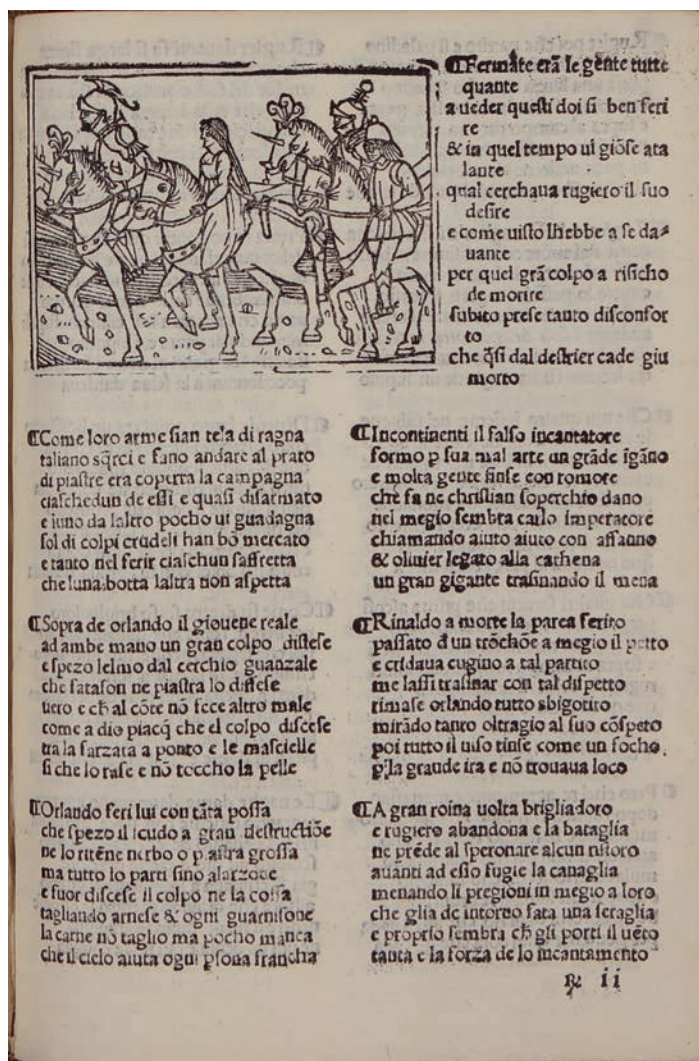
Sul verso della prima guardia, a matita, la collocazione palatina *Libri R. q. n.3.⁵*; sul recto dell'ultima carta di guardia posteriore, a matita 1044 fr. 235, che trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1847 dei volumi a stampa di Guglielmo Libri (*Catalogue de la bibliothèque de m. L**** [i. e. Guglielmo Libri] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847 ... Belles-lettres, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847, nr. 1044*). Sul verso della prima c. di guardia posteriore annotazione ms. *Histoire de Nobles et Vaillans chevaliers nommez Milles & Amy par Michel le Noir à l'enseigne de la Rose Blanche couronnée* 4°. Paris 1507 (scritto sulla pagina ruotata al contrario).

Legatura in marocchino rosso, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Bauzonnet (sul contropiatto anteriore impresso in oro *Bauzonnet-Trautz*); sul dorso, impressi in oro, autore, titolo, luogo e data, *M. Boiardo Orlando innamorato. Milano 1539*, e frammento di un cartellino, di cui rimane il numero 6; tagli dorati.



II.20a

Quella che sembra essere (se ci si fida del colophon) un'edizione dell'*Orlando innamorato* impressa a Milano nel 1539 a guardar meglio si rivela la riemissione di un'edizione pubblicata più di vent'anni prima nella stessa città da Giovanni Angelo Scinzenzeler (Harris 1987b), editore che aveva a catalogo numerosi altri testi cavallereschi, incluso un *Ciriffo Calvaneo* del 1518 (scheda II.11). Gli esemplari in vendita furono modificati da un anonimo editore (che in base al materiale tipografico può essere identificato con Giovanni Antonio da Castiglione), che ritenne valesse la pena stampare due nuovi fogli (quelli esterni del primo e dell'ultimo fascicolo) per dare una veste nuova, benché minimale (fig. II.20a), a un libro che po-



II.20b

teva ancora risultare appetibile al pubblico milanese del medio Cinquecento.

Il rifacimento di Berni e il rimaneggiamento di Domenichi – diversi ma omologhi tentativi di adeguare il poema boiardo agli standard linguistici di metà secolo – sono oramai imminenti, ma questo testo rispecchia ancora le forme padane dei decenni a cavallo tra Quattro

e Cinquecento, risultando di fatto strettamente dipendente dell'edizione di Venezia, Rusconi, 1506, sia per il testo che per le immagini. All'interno, infatti, i canti del poema di Boiardo, seguiti dal *Quarto libro* dell'Agostini, sono riccamente illustrati da un variegato insieme di vignette (73 impressioni di 20 diversi legni: fig. II.20b) appartenenti ad alcuni dei più pregevoli set cavallereschi utilizzati a Milano negli anni '10 ed apparsi perciò in varie configurazioni anche in un *Altobello* del 1511, un *Falconetto* del 1512, un *Danese* del 1513 e un *Aspramonte* del 1516, depositari di un immaginario condiviso che il genere cavalleresco aveva generato a contatto con le tipografie e diffuso in migliaia di libri a stampa, anonimi e d'autore. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Carocci 2018; Harris 1987b; Harris 1988-1991, I, pp. 55-59 e II, figg. 123-153.

II.21

Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*

Venetia, Girolamo Scoto, 1548-49

4°; 2 voll. (208, 154, [2] cc.); ill.

EDIT16 CNCE 6613

c. A1r: *ORLANDO INAMORATO* | DEL SIGNOR
MATTEO MARIA BOIARDO | *Conte di Scan-*
diano, insieme co i tre Libri | di Nicolo de gli Agostini,
nuouamente riformato | per Messer Lodouico Dome-
nichì, | CON GLI ARGOMENTI, E LE | FIG-
VRE ACCOMMODATE AL | principio di ogni
Canto, & la | *Tauola di cio, che nell'opra* | si contiene.
| *Con gratia, & priuilegio.* | [marca tipografica 101
x 81 mm] | *In Vineggia appresso Girolamo Scoto.* |
M D XLVIII.

c. 2C8v: *In Vinegia appresso Girolamo Scoto.* | M D X L IX.

2. c. 2a2r: IL QVARTO LIBRO D'ORLANDO IN=
NAMORATO DEL SIGNOR MATTEO MA-
RIA BOIARDO Conte di Scandiano, insieme co
i tre libri di | Nicolo de gli Agostini, nuouamente
riformato | PER M. LODOVICO DOMENICHI,
| CON GLI ARGOMENTI, LE FIVRE | accom-
date al principio d'ogni Canto, & la Tauo=
la di cio, che nellopera si contiene. | *Con gratia, & priuilegio.* |
[marca tipografica 101 x 81 mm raffigurante una
salamandra incoronata, tra le fiamme (Z62)] | *In*
Vineggia appresso Girolamo Scoto. | M.D.XLIX.

c. 2u4v: *In Venetia appresso Girolamo Scoto.* | M. D. X
LVIII.

BncF, Nencini F.8.4.29

All'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni
Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium*
sine litteris mors est e sul recto della prima carta di guar-
dia, a penna, la nota di possesso *Gio. Nencini 1873*; sul
frontespizio nota di possesso di Andrea Carli, cui sem-
bra si debbano anche alcune delle sporadiche postille.

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso titolo im-
presso in oro su etichetta marrone, *Bogliardo Orlando*
in.; tagli colorati di blu; su quello superiore titolo a pen-
na, *Orlando*.

In continuità con le numerose stampe
boiardesche impresse per quarant'anni



II.21a

dalle principali officine tipografiche della
Serenissima vanno collocate le edizioni
pubblicate da Girolamo Scoto tra il 1545
e il 1553. Tuttavia, le stampe di Scoto, pur
seguendo di poco le edizioni di Bindoni
e Pasini ([scheda II.18](#)), costituiscono una
novità sia per le caratteristiche del packa-
ging editoriale, che sembra mirare a dare
del poema di Boiardo un'immagine ben
diversa che tenderà a perdurare nel cor-
so dei secoli, sia perché l'editore affida al
poligrafo piacentino Lodovico Dome-
nichì la revisione linguistica del poema.
Domenichì sottopone l'*Inamoramento* a
un radicale adeguamento ai dettami del
Bembo e al contempo nobilita l'opera
offrendone un'edizione tipograficamente
simile alle raffinate stampe giolitine del
Furioso, che a soli tre anni dalla prima

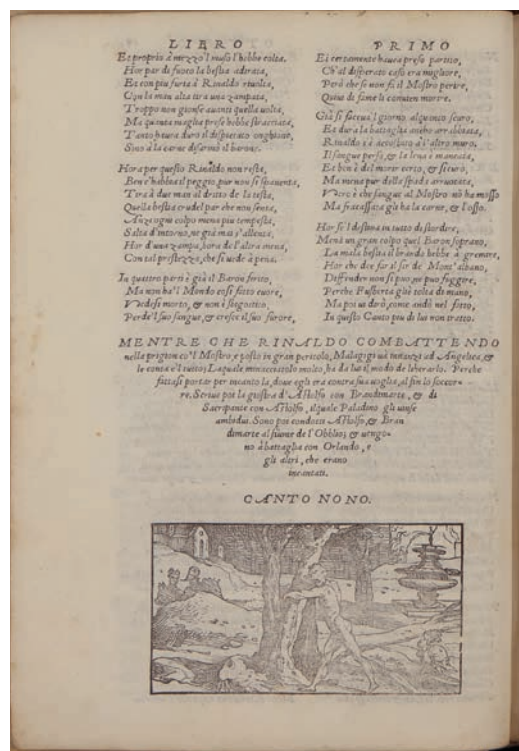
impressione curata da Lodovico Dolce godevano già di straordinaria fortuna.

Imponendo una tendenza che perdurerà ancora fino alla fine del Seicento, le edizioni di Scoto corredano il poema di Boiardo con incisioni ispirate al *Furioso* ad apertura di ogni canto, accompagnate da brevi argomenti in prosa composti da Domenichi per emulare le allegorie presenti nell'edizione giolitina del *Furioso*. L'*Innamoramento de Orlando* subì così l'interferenza del suo *sequel* più noto, non solo nella fortuna critica, ma già nei corredi illustrativi che dalla metà del secolo furono quasi esclusivamente realizzati con legni di riuso tratti da edizioni del poema di Ariosto. L'opera di Boiardo, infatti, venne illustrata per la prima volta con incisioni realizzate *ad hoc* solo alla fine del Settecento.

Dopo ben due edizioni curate da Domenichi nel 1545 e nel 1546-1547, il poema di Boiardo viene nuovamente pubblicato da Scoto nell'edizione qui in mostra, del 1548-49 (fig. II.21a) e poi nel 1553. Si può ipotizzare che l'editore decida di ristampare il suo Boiardo in due edizioni in 4° perché entra in possesso di un nuovo raffinato corredo iconografico, che mostra una stretta parentela con quello che illustrava le due edizioni precedenti. Entrambi, infatti, sono stati attribuiti al senese Domenico Beccafumi. L'edizione boiardesca del 1548-49 qui esposta presenta un corredo illustrativo composito: tre incisioni provengono dall'edizione delle *Opere* di Virgilio impressa da Scoto nel 1544 (si veda anche la scheda II.24); altre tre dalle *Heroides* stampate dallo stesso editore nel 1543, e infine venti matrici ispirate al *Furioso* e di formato lievemente mag-

giore (48 x 88 mm ca.) rispetto a quelle ariostesche già apparse nelle precedenti edizioni dell'*Innamorato*. A differenza di quelle di formato minore, dai tratti più arcaici, queste incisioni sono molto simili a quelle fatte realizzare da Giolito per il *Furioso* edito nel 1542 (vd. scheda III.6). Infatti, se le piccole xilografie impiegate tra il '45 e il '47 nelle edizioni del poema di Boiardo curate da Domenichi sembrano appartenere a una fase che precede l'edizione giolitina del poema ariostesco, quelle impiegate nelle stampe del '48-49 e del '53, sia per dimensioni sia per il modo in cui sono organizzate le scene, si rivelano fortemente debitrice nei confronti del corredo dell'edizione Giolito. Benché la loro origine rimanga misteriosa,

II.21b





II.21c

queste tavole danno prova di un'evidente attenzione del maestro senese nei confronti della storia illustrativa del poema di Ariosto. Egli, pur emulando l'artista che collaborò con la bottega all'insegna della fenice, fu in grado di compiere scelte originali, giungendo a sua volta a influenzare corredi iconografici successivi. Evidente è infatti l'influsso delle incisioni giolittine nella xilografia che mette in scena la follia d'Orlando (*OF* XXIII 133-135)

(fig. II.21b), in cui la rappresentazione dell'episodio risente talmente dell'illustre modello iconografico da presentare un dettaglio divergente dal testo ariostesco, ma contenuto nel corredo imitato, ovvero una fontana ornamentale al posto di una fonte naturale per illustrare la cornice degli amori di Angelica e Medoro. Invece, nell'incisione che raffigura il canto primo (fig. II.21c), come poi accadrà ad esempio nell'edizione Valvassori del 1553, non sono raffigurati soltanto il duello e la fuga di Angelica, ma anche il momento in cui appare lo spirito di Argalia (*OF* I 23-26): sfruttando i diversi piani prospettici della tavola, Beccafumi

mette in scena sia il principio sia la fine dell'episodio con il quale si apre e si chiude il canto. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Bernestein 1998; Degl'Innocenti 2009; Carocci 2018; Dionisotti 1970 (2009); Everson 1994; Everson 1997; Harris 1988-1991; Jossa 2015; Masi 1998; Niccoli Vallesi 2012; Niccoli Vallesi 2013; Rizzarelli 2012; Rizzarelli 2022.

II.22

Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*

Venezia, Bartolomeo detto l'Imperatore, 1554
8°; 241, 1 c.; 2v.; ill.

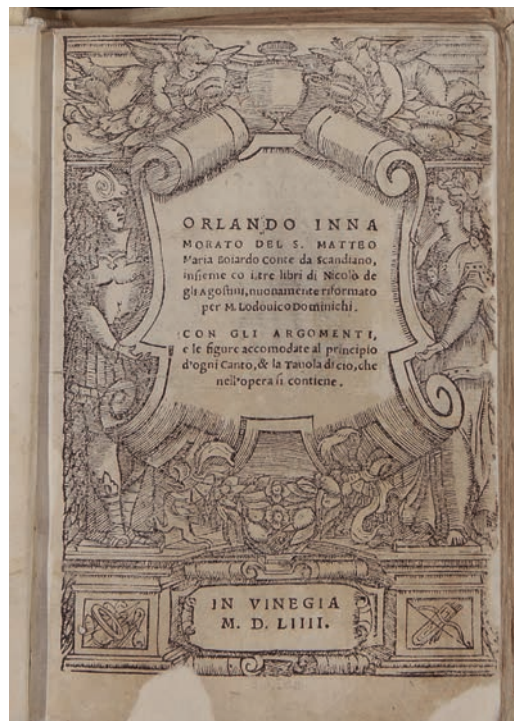
EDIT16 CNCE 66617

c. A1r: [in una cornice xilografica di 137 x 94 mm]
ORLANDO INNA | MORATO DEL S. MATTEO
MARIA BOIARDO CONTE DE SCANDIANO,
insieme co i tre libri di Nicolò de | gli Ago-
stini, nuonamente riformato | per M. Lodouico
Dominichi. || CON GLI ARGOMENTI, | e le
figure accomodate al principio | d'ogni Canto, &
la Tauola di cio, che | nell'opera si contiene. || [in
compartimento] IN VINEGIA. | M.D. LIIII.

c. 2G8r: In Vinegia appresso Bartholomeo | detto
L'Imperatore. 1554.

BncF, Magliabechiano 3.6.200

Sul verso del frontespizio timbro tondo della Biblio-
teca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB.*
FLORENTINAE BIBLIOTH. Legatura di restauro.



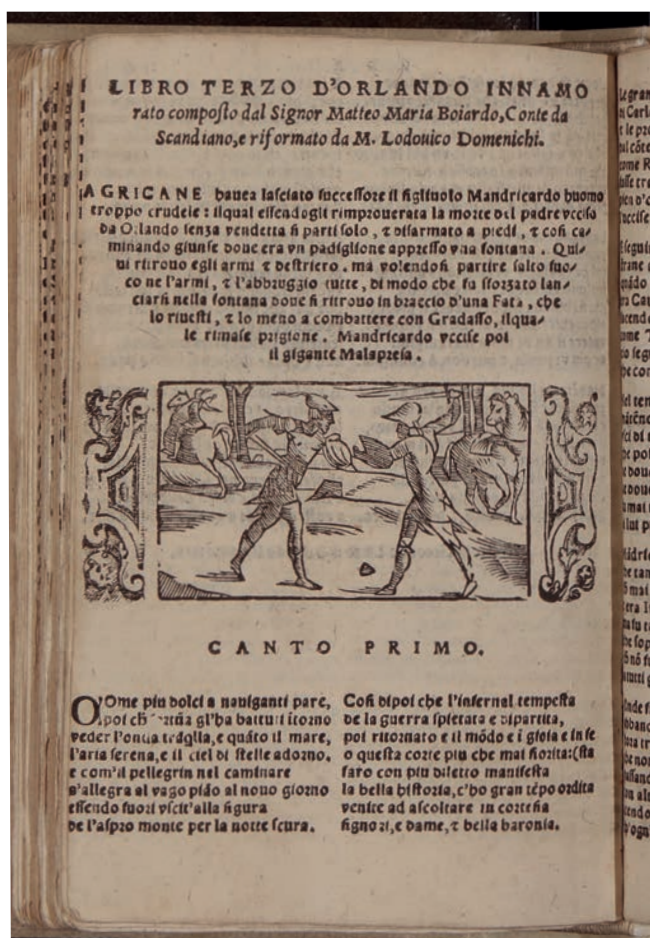
II.22a

L'immediato successo delle edizioni dell'*Orlando innamorato* impresse da Girolamo Scoto tra il 1545 e il 1553, con il "rimaneggiamento" petrarchizante del testo realizzato da Lodovico Domenichi, si evince non solo dall'uscita di ben quattro stampe in un arco di tempo molto limitato, ma anche dal fatto che, prima ancora che Scoto desse alle stampe il suo ultimo *Inamoramento*, le sue edizioni si erano già imposte come modello da imitare per il nuovo modo di presentare il poema di Boiardo. Infatti, la stamperia di Bartolomeo Imperatore, che trae il nome dalla propria insegna con un Imperatore romano (raffigurato anche nella marca tipografica; Z735, Z736), prima ancora che

venisse stampata l'edizione Scoto del 1553, pubblica nel 1550 per ben due volte l'*Inamoramento*, in 4° e in 8°, chiaramente imitando il modello dei volumi curati da Domenichi. Non soltanto questo editore pone sotto i propri torchi il testo di Boiardo, che continua poi a circolare per quasi due secoli, ma imita in modo smaccato il confezionamento editoriale delle stampe dello Scoto, delle quali copia anche parte del corredo iconografico. Tuttavia, le edizioni di Bartolomeo Imperatore, data la destinazione popolare che caratterizza il catalogo di questo editore, che pone sotto i propri torchi anche numerose stampe del *Furioso*, sono prive dell'eleganza delle edizioni impresse con le cure di Lo-

dovico Domenichi e presentano una qualità decisamente inferiore rispetto al proprio modello. Non soltanto, infatti, due su tre sono in 8°, formato evidentemente più economico, ma presentano un carattere gotico, che contribuisce a rendere queste stampe meno pregiate e più 'antiquate'.

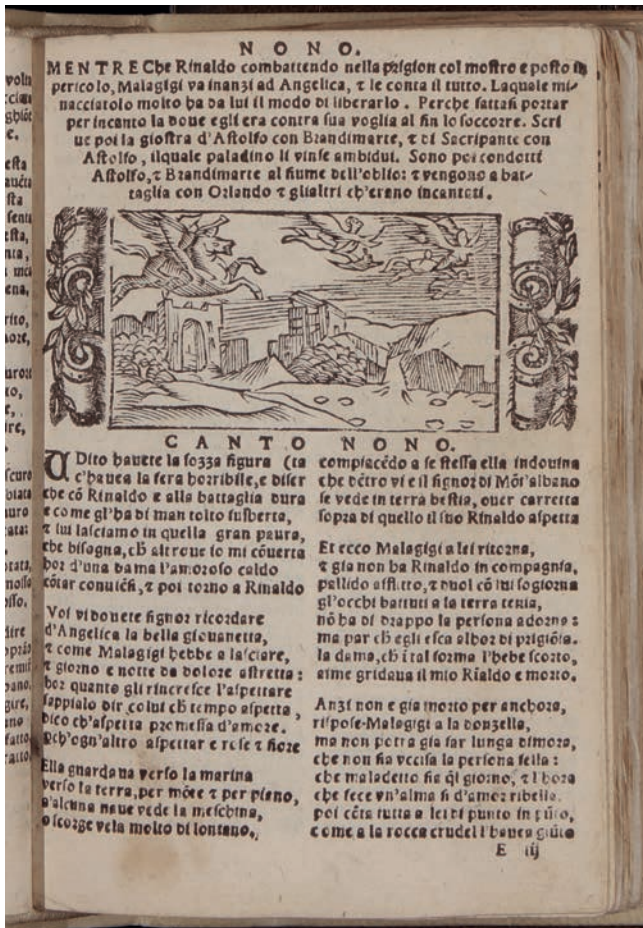
L'edizione in mostra viene impressa nel 1554 (fig. II.22a) e testimonia una ricezione che potremmo ipotizzare immediatamente positiva delle stampe del 1550. In entrambe Bartolomeo Imperatore segue il modello di Scoto accostando alle ottave di Boiardo gli argomenti in prosa realizzati da Domenichi e copie, di fattura modesta, di alcune delle xilografie che accompagnavano le prime due edizioni del Boiardo, ispirate all'*Orlando furioso*. Il corpus iconografico impiegato da Scoto nel 1545 e a seguire nel 1546-47, attribuito a Domenico Beccafumi, va probabilmente datato tra il finire degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta del Cinquecento e, dunque, precede le illustrazioni dell'edizione Giolito 1542 (scheda III.6); mostra comunque tratti eleganti e meno arcaici rispetto alle xilografie che corredano il *Furioso* impresso dai torchi dello Zoppino nel 1530 e nel 1536 (schede III.2 e III.4). Questo corpus iconografico, per quel che possiamo ricostruire dalle sopravvivenze editoriali, appare incompleto; consta infatti di



II.22b

una trentina di piccole tavole (38 x 64 mm ca.) e la sua origine rimane ancora immersa dal mistero: non è nota un'edizione del *Furioso* per la quale esso sia stato confezionato che preceda le stampe di altre opere in cui viene impiegato.

L'Imperatore, pur volendo imitare il modello dello Scoto, fa realizzare o entra in possesso di un numero limitato di copie del corredo di Beccafumi, che ripropone in più canti del poema di Boiardo. Nell'edizione impressa nel 1554



II.22c

per illustrare i tre libri composti da Boiardo vengono impiegate nove copie del corredo di piccolo formato disegnato da Beccafumi, che rappresentano alcuni tra gli episodi più noti del poema, come ad esempio il duello iniziale tra Rinaldo e Ferraù (fig. II.22b), la fuga di Ruggiero dall'isola di Alcina, il duello di Lipadusa, Pinabello che inganna Bradamante e la fa precipitare nella grotta di Merlino, Astolfo che caccia le arpie con il corno (fig. II.22c) e il duello finale con le azzie

tra Ruggiero e Rodomonte. Tuttavia, la posizione di questi legni non segue le edizioni impresse da Scoto, per le quali si può presupporre che sia stato Lodovico Domenichi a orientare in modo consapevole e arguto l'apparato iconografico di riuso; in tal modo il rapporto tra testo e illustrazioni diviene puramente decorativo e non viene ripristinata la sofisticata sinergia tra testi e paratesi, iconografici e verbali, studiata da Domenichi. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Bernestein 1998; Carocci 2018; Degl'Innocenti 2009; Dionisotti 1970 (2009); Everson 1994; Everson 1997; Harris 1987a; Harris 1988-1991; Masi 1998; Niccoli Vallesi 2012; Niccoli Vallesi 2013; Rizzarelli 2012; Rizzarelli 2017; Rizzarelli 2022.

II.23

Francesco Cieco da Ferrara, *Mambriano*

Ferrara, Giovanni Mazzocchi, 20 ottobre 1509
4°; [254] cc.

EDIT16 CNCE 4934

- c. A1r: LIBRO DARME E DAMORE NOMA-
TO | MAMBRIANO COMPOSTO PER |
FRANCISCO CIECO DA | FERRARA. ||
[marca dell'editore: V58]
- c. A1v: *Alo Reuerendissimo & Illustrissimo mio signore
lo .S. Card. Estense.* | [Lettera di dedica a Ippolito
d'Este di *Eliseus Cognitus Ferrariensis*].
- c. i6v^b: .:FINIS.: | IOANNESMARIA TRICAELI-
VS | *De Francisco caeco Ferrariensi.* | [segue primo
epigramma in lode del Cieco] | *Guido posthumus
Pisaurensis* | *Physicus Doctor.* | [segue secondo epi-
gramma] | IMPRESSVM FERRARIAE PER |
IOANNEM MACCIOCHIVM | BONDEN-
VM, DIE .XX. | OCTOB .M.D.IX.

BncF, RARI Landau Finaly 160

Sul frontespizio, segno di nota di possesso a penna era-
sa; all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Horaz
von Landau, con il numero di inventario 5075.

Legatura in marocchino marrone con decorazioni in
oro; sul dorso, impressioni in oro, col titolo, *Mambria-
no di Franc. Cieco*; tagli dorati.

Publicato a Ferrara ma composto alla corte dei Gonzaga tra l'*Inamoramento de Orlando* e l'*Orlando furioso*, il *Mambriano* è, dopo quelli di Pulci, Boiardo e Ariosto, il più interessante poema cavalleresco tra Quattro e Cinquecento, crocevia di suggestioni e problemi diversi: la ricezione di Pulci e Boiardo, perché il *Mambriano* ha l'aspetto di un tradizionale poema carolingio ma riprende con originalità (spesso in chiave di polemica opposizione) le novità dell'*Inamoramento*; il rapporto tra cultura scritta e orale, perché Francesco è un canterino in parte o del tutto cieco ma con una buona cultura e consapevolezza

autoriale; il rapporto tra letteratura cavalleresca e realtà storico-politica, perché il poema, composto nel mondo cortigiano e nella stagione delle guerre d'Italia, si pone come *speculum* per il suo pubblico.

Ariosto conosceva bene il *Mambriano*, come dimostrano le tante riprese intertestuali; ma l'importanza del poema per una piena comprensione del *Furioso* si spinge oltre: il Cieco, infatti, anticipa non solo svariati tratti centrali del poema ariostesco ma perfino elementi della visione del mondo del suo autore.

In primo luogo, sollecitato dai modelli di Boiardo e soprattutto di Pulci, il Cieco costruisce una complessa figura di personaggio-narratore, che si rivolge al suo pubblico, riflette con considerazioni metanarrative o morali sul proprio racconto, sottolinea il parallelismo tra la propria condizione e quella dei suoi protagonisti. La nuova voce narrante si manifesta soprattutto nei proemi, che il Cieco rinnova mettendoli in rapporto diretto con l'argomento del canto, come farà sistematicamente Ariosto.

Il *Mambriano* poi è l'unico poema prima del *Furioso* che apra le porte al tragico presente delle guerre d'Italia senza abbandonare la narrazione: ci sono sette proemi e una chiusura di canto sulla storia contemporanea e il racconto stesso indica a più riprese la guerra tra le massime cause di sofferenza per l'umanità.

Ancora, il Cieco anticipa Ariosto nella condanna morale dell'amore come *furor*, passione irresistibile che espone l'uomo al rischio della perdita di sé.

Ariosto si ispira al *Mambriano* anche per i più importanti luoghi magici del *Furioso*: l'isola di Carandina per l'isola

di Alcina, il palazzo di Uriella per quello di Atlante; in generale, i due poemi contengono una visione simile della magia e dei suoi esponenti: non ultimo perché in entrambi i regni magici sono costruiti in stretto rapporto con il mondo cortigiano, evidenziandone rituali e fascino ma anche difetti e ipocrisie.

La *princeps* è pubblicata dalla tipografia di Giovanni Mazzocchi, una società tra esponenti di primo piano del mondo culturale padano, tra cui spicca il docente di filosofia e medicina Lodovico Bonacciolini. Il *Mambriano* è la prima e, con il *Furioso*, l'unica opera narrativa pubblicata dalla bottega Mazzocchi, i cui interessi erano rivolti alla cultura scientifica e universitaria di Ferrara: con un romanzo cavalleresco si voleva forse raggiungere un pubblico più vasto, ma probabilmente si era anche consapevoli dell'originalità del progetto del *Mambriano*, più organico e ambizioso di tanti altri poemi. La veste tipografica dell'edizione è molto curata (i refusi sono pochi, le varianti di stato indicano la revisione del testo durante la stampa stessa) e rientra a pieno nella prassi umanistica, con caratteri corsivi e una grafia ricca di nessi latineggianti.

Una lettera di dedica al cardinale Ippolito d'Este inserisce il *Mambriano*, come le altre opere impresse da Mazzocchi, nella realtà locale ferrarese. Non sappiamo però se questa fosse l'intenzione dell'autore, perché l'edizione è postuma: il Cieco è morto da almeno tre anni, la dedicatoria è firmata da un suo sedicente parente ed erede e nel testo del poema compare un dedicatario diverso, Francesco Gonzaga, signore di Mantova; ma non bisogna dimenticare che Gonzaga

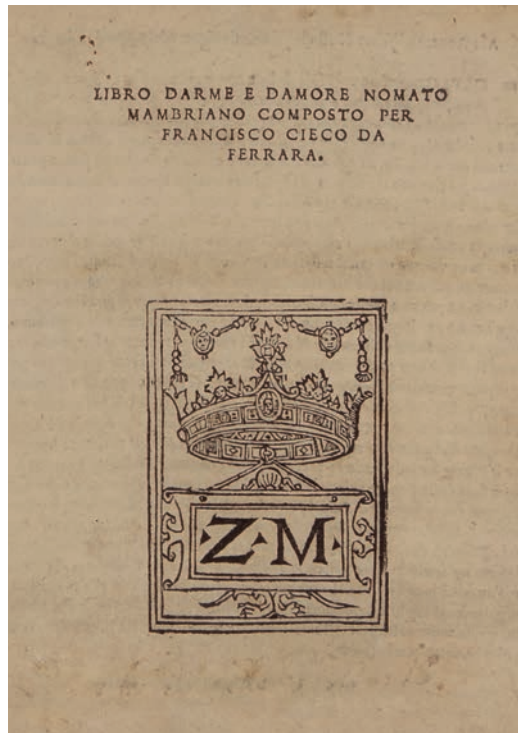
era il marito di Isabella d'Este e che le corti di Mantova e Ferrara erano legate da stretti rapporti politici e culturali.

Il volume è aperto sul frontespizio (fig. II.23), che riporta il titolo dell'opera, il nome dell'autore e la marca dell'editore, Giovanni Mazzocchi o Mazzocchio del Bondeno: le iniziali Z.M. racchiuse in una cornice e sormontate da una corona con decorazioni. L'impostazione sarà ripresa nella prima edizione del *Furioso*, stampata nel 1516 dalla stessa tipografia. [AC]

BIBLIOGRAFIA

Carocci 2021; Everson 1994; Everson-Carocci-Perrotta in s.; Jossa 2019; Martini 2016; Richardson 2018.

II.23



II.24

Francesco Cieco da Ferrara, *Mambriano*
Venezia, Bartolomeo Imperatore, 1549

8°; 240 cc.; ill.

EDIT16 CNCE 4940

- c. a1r: [dentro cornice silografica con «MARTE» e «BEL-
LONA» agli angoli alti, duello in mezzo, panoplie
nei montanti; in basso, scontro tra schiere di arma-
ti con lance e archibugi, con tamburino al centro;
a destra, firma «EVSTACHIVS»] MAMBRIANO ||
Composto per M. | Francesco Cieco | da Ferrara.
|| CON IL PROPRIO | esemplar reuisto, cor |
retto, & histo | riato. || ET NVOVAMEN | te
ristampato. || M. D. XLIX.
- c. a1v: [Lettera di dedica a Ippolito d'Este di Eliseus
Cognitus Ferrariensis].
- c. 2D7r: IL FINE. || Stampato in Vinegia per Bartho-
lomeo ditto l'Imperador. M. D. XLVIII
- c. 2D7v: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.6.47

All'interno del piatto anteriore la nota *Compito* di
mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro
entrò nella Palatina Lorenese; in basso, a matita, la col-
locazione palatina *L. A. o.39*; sul frontespizio, timbro a
secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca.
1850) e nota di possesso erasa di mano cinquecentesca,
in cui sembra di poter leggere *Antonii ... ii et amicorum*.
Legatura in pergamena su cartone; sul dorso con dec-
orazioni in oro, impressi in oro su un tassello rosso e
uno marrone, il titolo *Mambriano poema* e la data 1549.

L'edizione del *Mambriano* del 1549 che
esce dai torchi di Bartolomeo detto l'Im-
peratore – prolifico stampatore attivo a
Venezia tra gli anni '40 e '50 del Cinque-
cento, specializzato in opere letterarie in
latino e in volgare, volgarizzamenti, let-
teratura d'intrattenimento e romanzi di
cavalleria – si distingue per la scelta del
frontespizio e per il corredo di illustra-
zioni, incise da Beccafumi per un'edizio-
ne precedente e perduta dell'*Orlando fu-
rioso* (Degl'Innocenti 2009). Le silografie



II.24a

utilizzate sono 21 e sono poste all'inizio
di ciascun canto (per un totale, con la
ripetizione di alcuni legni, di 45 figure):
in entrambi i casi – frontespizio e illu-
strazioni – si tratta di un'operazione di
riuso di immagini incise per altre opere
e rimaste a disposizione degli stampatori.

La cornice del frontespizio (fig. II.24a)
è di Eustachio Celebrino (incisore di
cui reca la firma), e già aveva corredato
la stampa di opere di argomento mili-
tare, come il *Vallo* di Battista Della Val-
le (Venezia, 1524) o *De l'arte militare* di
Vegezio (Venezia, 1540; Marcon 2022).
L'immagine d'apertura ha l'effetto di pre-
sentare anche il *Mambriano* alla stregua di
un'opera di argomento militare: l'edizione

evidenza così un aspetto specifico del poema, quello politico e guerresco, che, insieme alle vicende amorose, ne rappresenta un asse portante, costitutivo della sua dimensione epica (Everson 1994, p. 197).

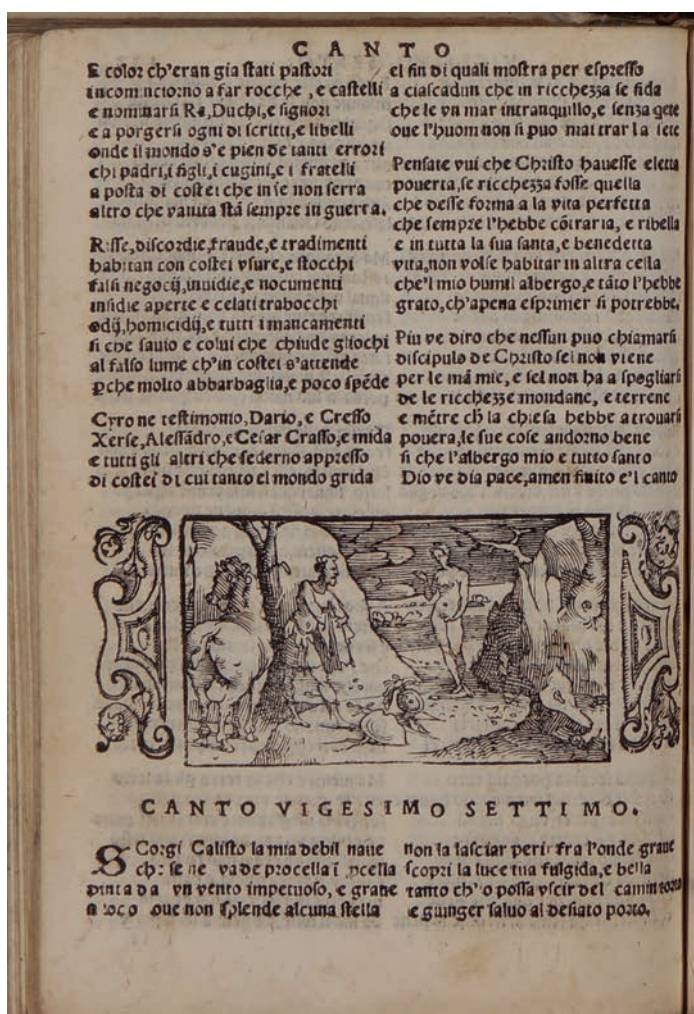
La stessa attenzione per il dialogo tra apparato iconografico e storia appare anche nel riuso delle illustrazioni interne, che rappresentano la più importante connessione tra questa edizione del *Mambriano* e l'*Orlando furioso*. Le preziose silografie, ideate dal maestro senese per gli episodi del *Furioso*, vengono infatti spesso felicemente riadattate al contenuto del *Mambriano*. È quanto accade nel caso della immagine in mostra (fig. II.24b), che era stata creata per rappresentare Angelica quando sta per subire l'assalto di Ruggiero, da cui scamperà grazie all'anello magico, nei canti X-XI del *Furioso*. Nel *Mambriano* l'immagine as-

sume un significato rovesciato: in linea con l'inizio del XXVII canto, la donna nuda rappresenta non una fanciulla indifesa, bensì un'allegoria della ricchezza, che invita a godere dei piaceri della vita.

[AP]

BIBLIOGRAFIA

Degl'Innocenti 2009; Essling 1907-1914, n. 1721; Everson 1994; Marcon 2022; Melzi-Tosi 1865, p. 126; Rizzarelli 2012; Sander 1942, p. 152 (n).



II.24b

II.25

Cassio da Narni, *Morte del Danese*

Ferrara, Lorenzo Rossi, 1521

4°; [1] CV [i.e. 205, 1] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 9889

- c. π1r: LA MORTE DEL DANESE DI | CASSIO
DA NARNI ALLO | ILLVSTRO DONNO
HER | CVLE DA ESTE SVO | SIGNORE. ||
Sonetto di epso Auttore | Al suo Libro. | [sonetto].
- c. π1v: [privilegio biennale di papa Leone X datato 19
ottobre 1521] || .P. Antonii Azaioli Epigrāma. |
[epigramma latino].
- c. A1r: LA MORTE DEL DANESE DE CASSIO
DA | NARNI ALLO ILLVSTRO DONNO
HER | CVLE DA ESTE SVO SIGNORE ||
D^segnati Alcyde q[ue]sto mio su | dore | [dedica-
toria di quattro ottave].
- c. A1v: [silografia quadrata: in un paesaggio roccioso,
tartaruga che regge con la bocca un amo, circon-
dato da tre pipistrelli; in alto, un amo simmetrico
attrae due scorpioni in un cielo con 11 stelle e una
luna crescente] | [due distici; col. a:] Si mortalīs
ego & mortale errare fatemur | quid mirrum est er-
ror hic quoq[ue] si q[ui]s inest | [col. b:] Scribentis
metire animum metire labores | erroresq[ue] equa
corrige lance meos || [2 ottave in 2 coll.].
- c. 2C5r: ☛ Finisce la morte del Da | nese di Cassio
da Narnii. || Excusatione di epso auctore || [se-
guono ottave apologetiche in cui l'autore inveisce
contro tipografi ignoranti e lettori invidiosi].
- c. 2C5v^b: [4 versi] | FINIS. || ☛ Impresso in Ferra-
ra per Maestro Lau | rentio di Russi da Valenza
nel | anno del nostro signore. | MDXXI. adi. vi.
| Nouembre || Registro || A B C D E F G H I
K L M N | O P Q R S T V X Y Z AA | BB CC
Tutti sono quaterni exce/ | pto CC che Terno || [a
piena pagina:] Errori di molta importantia li quali
quantūq[ue] fussero | emendati gli impressori gli
hanno pretermessi | [segue *errata*]
- c. 2C6r: [fine *errata*] | Errori trasportati per difetto
de limpressori che facilmente potra emēdare |
qualūq[ue] ha ingegno & non biasmera lautore ||
[segue ulteriore *errata*].
- c. 2Cv: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.27

Sul verso della prima guardia, in basso, a matita, la col-
locazione palatina *L. R. q. 64*.

Legatura in pergamena del sec. XVIII, controguardie

e guardie di carta marmorizzata; sul dorso, impressi in
oro su un tassello citron, il titolo e i dati tipografici,
Cassio. Morte di Danese. 1521; tagli spruzzati di rosso
e verde.

Il poema cavalleresco di Cassio da Narni,
poeta al servizio degli Este, per il conte-
sto e le date in cui è pubblicato si col-
loca sotto il modello dell'*Orlando furioso*,
anche se il suo autore realizza un'opera
molto diversa da quella ariostesca. Le vi-
cende dei paladini e della morte di Ug-
gieri il Danese, che dà il titolo all'opera,
sono di fatto sovrastate dalla presenza
nella trama dei principi estensi, in parti-
colare l'adolescente Ercole d'Este, figlio
ed erede del duca Alfonso, in un'amplifi-
cazione degli aspetti encomiastici e cor-
tigiani. Anche sul piano della metrica il
poema risulta singolare, poiché incorpo-
ra altre forme oltre alla consueta ottava
rima, quali un'egloga pastorale, tre sonet-
ti, due capitoli in terza rima e un dialogo
teatrale (presente quest'ultimo solo nella
princeps del 1521). Se da un lato si al-
lontana dal modello ariostesco, l'autore
si riavvicina ai modelli quattrocenteschi
del *Morgante* e dei poemi anonimi, sia
per quanto riguarda la struttura basata su
una libera concatenazione di eventi sia
per alcune formule stereotipate che se-
gnano i trapassi narrativi.

Quello in mostra è uno degli esemplari
della *princeps*, caratterizzata da un appa-
rato paratestuale molto articolato. A questa
prima stampa hanno fatto seguito altre
due edizioni, una milanese (1522) e una
veneziana (1534). L'interpretazione della
silografia di carta A1v (fig. II.25), seguita
da due distici latini e dalle prime due otta-

ve del poema, è tuttora oggetto di diverse ipotesi da parte della critica. Tra le congetture, c'è quella che vede nell'illustrazione una polemica verso il mondo cortigiano, in cui la tartaruga, oltre a essere simbolo di saggezza, rappresenterebbe il poeta che tenta di catturare i detrattori e gli invidiosi (scorpioni e pipistrelli), ma è stato anche osservato che la tartaruga potrebbe essere

un simbolo alchemico e i pipistrelli emblema dell'ignoranza, mentre gli scorpioni nel cielo stellato potrebbero rinviare al segno zodiacale (Casadei 1997, pp. 205-206).

[NB]

BIBLIOGRAFIA

Beer 1987; Casadei 1997; Conselvan 2015-2016; Conselvan 2018.



II.25

II.26

Pietro Aretino, *Angelica*

Venezia, Bernardino Vitali, [1536-1538]

4°; [34] cc.

EDIT16 CNCE 2366

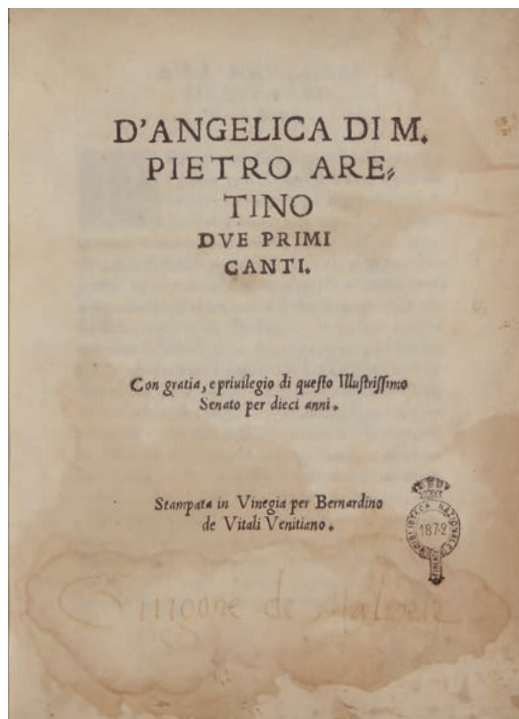
- c. A1r: D'ANGELICA DI M. | PIETRO ARE= |
TINO | DVE PRIMI | CANTI. || *Con gratia,
e priuilegio di questo Illustrissimo | Senato per die-
ci anni. || Stampata in Vinegia per Bernardino | de
Vitali Venitiano.*
- c. A2r: A LA MARCHESA | DEL VASTO | *Pietro
Aretino.* | [lettera dedicatoria dell'edizione]
- c. A3r: AL GRAN MAR= | CHESE DEL | VASTO
| PRIMO CANTO. | [due ottave]
- c. H5r: [tre ottave] | *Finis.*
- cc. H5v-6: [bianche]

BncF, RARI Palatino E.6.7.44

Sul frontespizio nota ms. di possesso *Guigone de Malpen.*; sul recto dell'ultima guardia posteriore la scritta 1072. *Cat. Libri fr.* 126, che trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1847 dei volumi a stampa di Guglielmo Libri (*Catalogue de la bibliothèque de m. L**** [i. e. Guglielmo Libri] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847 ... Belles-lettres, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847, nr. 1072).*

Legatura in marocchino rosso, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Bauzonnet (sul contropiatto anteriore impresso in oro *Bauzonnet-Trautz*); sul dorso, impressi in oro, autore, titolo e note tipografiche *Angelica di Pietro Aretino Vinegia s.d.* e frammento di un cartellino; tagli dorati.

Continuazione dell'*Orlando* boiardo, il *Furioso* fu presto proseguito a sua volta da una schiera lunga e varia di continuatori. La congenita apertura delle trame cavalleresche alla proliferazione seriale, l'impetuoso successo commerciale del poema ariostesco e la sua altissima qualità poetica fecero sì che gran parte degli autori successivi di poemi cavallereschi li presentassero come suoi *sequel*, benché spesso per ragioni di mer-



II.26

cato più che per reali intenti (e capacità) di emulazione strutturale, tematica e formale.

Tra questi, Pietro Aretino è fra i poeti più celebri e talentuosi, legittimato non solo ad ambire a un successo di pubblico, ma anche a rivaleggiare con l'Ariosto sul piano encomiastico, dato che la sua *Marfisa* viene elaborata tra il secondo e il terzo *Furioso* (1527-1532) come equivalente mantovano del capolavoro ferrarese, promessa a Federico Gonzaga per esaltare la sua casata come aveva fatto Ariosto per gli Este. La corrispondenza dell'Aretino col duca di Mantova, appagato ogni tanto di nuovi episodi in cambio di lauti donativi per il poeta ormai a Venezia, testimonia l'invio

di vaste parti del poema oggi perdute: quel che approda alle stampe agli inizi degli anni '30 sono solo due canti, che poi salgono a tre, intenti a riallacciare le fila con la trama ariostesca (seguendo la discesa di Rodomonte agli inferi e le traversie coniugali di Angelica e Medoro) senza andare molto in là. Tanto basta però a mostrare che oltre al coetaneo e amico Ariosto l'ispirazione cavalleresca dell'Aretino si rifà soprattutto a Boiardo (e umori quattrocenteschi nutriranno anche i suoi più tardi esperimenti comico-parodici dell'*Orlandino* e dell'*Astolfoida*, nel solco di Pulci).

Nello stesso cantiere testuale della *Marfisa* si fabbricano i due canti dell'*Angelica*, menzionati già in una lettera dell'Unico Accolti del 6 febbraio 1532 con giudizi entusiastici e il titolo *Le lacrime d'Angelica*. Lungo meno di duecento ottave (103 più 78) il poemetto si apre con le reazioni avverse dei vari pretendenti (Orlando, Rinaldo, Sacripante, Ferraù) alle nozze di Angelica con Medoro, che intanto visitano Albracca e i luoghi delle battaglie boiardesche, mentre un messaggero giunge a Parigi con un ritratto di Medoro che fa innamorare tutte le donne della corte, come in Boiardo aveva fatto Angelica; segue il racconto di un amore infelice fitto di colpi di scena narrato da una donna che resta incognita perché il canto si interrompe.

In quegli anni l'Aretino era ancora un autore in ascesa, con poche opere stampate al suo attivo e una fama legata soprattutto ai suoi caustici testi satirici: dalle sue lettere traspare però chiaramente che alla sua vena cavalleresca le-

gava ambizioni di gloria. Non sappiamo quanti abbozzi e canti interi siano andati perduti (in anni tardi l'Aretino parlerà di ben tremila ottave date alle fiamme), ma quello che dei suoi esperimenti cavallereschi giunge alle stampe sono solo dei tentativi d'avvio che non sembrano trovare un passo e un percorso capaci di coprire la misura del poema. Ciononostante, *Marfisa* e *Angelica* riscossero un successo eccezionale, testimoniato sia dall'ampio numero di ristampe (alcune illustrate, peraltro, coi legni ariosteschi di Zoppino), sia dall'uscita di edizioni pirata (quali il *Superbo Rodamonte* pubblicato da editori cantastorie come Ippolito Ferrarese), sia da cicli di affreschi coevi che ad episodi di Ariosto ne associano altri dell'Aretino (come Angelica gettata da una torre e salvata dai venti, nel salone d'onore di Palazzo Besta in Valtellina).

Quello in mostra è un esemplare della *princeps* dell'*Angelica*, indirizzata a una nuova protettrice dell'Aretino, Maria d'Aragona (che però egli maldestramente chiama Anna), al cui marito, Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, è dedicata l'opera: un'edizione non illustrata ma di eleganza essenziale, col suo arioso frontespizio (fig. II.26) e sole tre ottave in corsivo per pagina. [LDI]

BIBLIOGRAFIA

Bruscagli 1995 (2003); Cabani 2018; Canevaro 2015, pp. 132-138; Capoferri 2000; Degl'Innocenti 2008; Romei 1995; Sacchi 2007; Talarico 2017; Villoresi 2020, pp. 42-51.

II.27

Altobello

Venezia, Gabriele Grassi, 10 XII 1481

4°; [152] cc.

ISTC ia00544400; IGI 409; Cat. incunaboli BncF 113

c. a1^r: JESUS || Incomentia il libro delle battaglie de
| li Baroni di franza sotto il nome di lar- | dito. 7
gaiardo giouene Altobello nele | quale molte belle:
7 degne cose se gli puo | uedere. [segue il I canto,
su due coll.]

c. t6^r^b: FINIS || Fin della historia de altobelo 7 di
Re tro | iano suo fratesto In laquale seleze li gran
| fati di Carlo mano 7 di orlando suo nipo | te 7
similmente de Rinaldo 7 deli altri pa | ladini li-
quali fezeno gran guere contra la | bestial secta di
macometo 7 deli altri infe | deli per exaltare la in-
tegra 7 perfeta fede | dela republica christiana La
vtilita dela | quale cognosciuta ilprudente huomo
An | tonio pasqualino da san german di campa |
gna di Roma Impressa in venexia per ga | briel di
grassi de paui Regnante lo incli | to principe Me-
ser Joanne mocenigo Nel | MCCCCXXXI adi io
Decembrio. || LAUS DEO

c. t6v: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.4.57

A c. a1^r iniziale della prima ottava di penna; a c. [t6]^v
nota di mano del sec. XV fine: *YHS Marie. Questo libro
sie de mi Zuan Antonio da Chomo.*

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso, impressi
in oro su tasselli rossi, il titolo *Altobello Barone di Fran-
cia* e i dati tipografici *S.d. 1481*; tagli dipinti di rosso.

L'Altobello fu composto negli ultimi decenni del Quattrocento e fu uno dei poemi cavallereschi anonimi più fortunati all'epoca. La *princeps*, pubblicata a Venezia da Antonio Pasqualini il 20 novembre 1476, sopravvive in un'unica copia (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, RES-YD-90). Dell'edizione qui esposta, il presente è l'unico esemplare integro (un altro, mutilo, è presso la Biblioteca Braidense di Milano, Rari Ca-

stigioni 5). Oltre alla *princeps* e a questa, si contano altri 4 incunaboli: Venezia, Paolo Suardi, 1480; Venezia, Antonio de' Sanctis, 1487; Vicenza, Simone Bevilacqua, 1491; Venezia, Giovanni Luigi Varisio, 1499. Del poema si trova anche una pregevole copia manoscritta, *Altobello*, Oxford, Bodleian Library, Codice Canoniciano Italico, 42, anch'essa del tardo Quattrocento.

La trama è incentrata su Altobello, giovane cavaliere persiano che si converte e muore combattendo a fianco dei paladini di Carlo Magno. Se è consueto per queste trame presentare pagani che si scoprono figli di cristiani, questo poema ha la specificità di proporre un nuovo eroe: Altobello e suo fratello Troiano sono infatti dei nobili persiani desiderosi di convertirsi al cristianesimo, conosciuti da Rinaldo e Orlando in una delle loro avventure esotiche. Altobello dà prova di forza e coraggio, e assume un ruolo cruciale come difensore della corte di Carlo Magno. Di questo poema anonimo esiste un seguito, che racconta le gesta del figlio di Altobello, il *Persiano* di Francesco Cieco da Firenze (1493), poeta canterino di cui è attestata la presenza presso la corte di Ferrara negli ultimi decenni del Quattrocento. La trama dell'*Altobello* (qui in 32 canti, ma il numero varia) intreccia personaggi nuovi con il noto cast dei paladini e innesta materiali tradizionali con elementi di novità che offrono uno sguardo interessante sul tema della rappresentazione dell'altro; a tal proposito Annalisa Perrotta ha messo in luce i messaggi di propaganda che emergono da una lettura del poema accostata al contesto politico degli anni in cui viene

edito la prima volta e ha ipotizzato che il protagonista alluda a un personaggio realmente esistito, il sultano persiano Uzun Hasan.

Dato il vasto successo e la sua prosecuzione da parte di poeti attivi a Ferrara, l'*Altobello* è un testo che Ariosto potrebbe aver conosciuto bene; ad un'analisi ravvicinata, esso sta infatti rivelando diversi punti di contatto col *Furioso*. Ad esempio, un episodio del poema che ruota attorno al *topos* della fanciulla assediata (canto XXIX), ma che propone la variante del duello sotto mentite spoglie (canto XXXI), contiene elementi caratterizzanti gli ultimi canti del *Furioso*, dove si racconta di Ruggero che combatte fingendosi Leone per ottenere la mano di Bradamante. Anche il trattamento del *topos* della tempesta, nel I canto del poema quattrocentesco, merita un confronto con la tempesta ariostesca del canto XIX del *Furioso*, anch'essa corale e caratterizzata da una struttura simile e dall'utilizzo del discorso diretto per rappresentare le dinamiche tra personaggi.

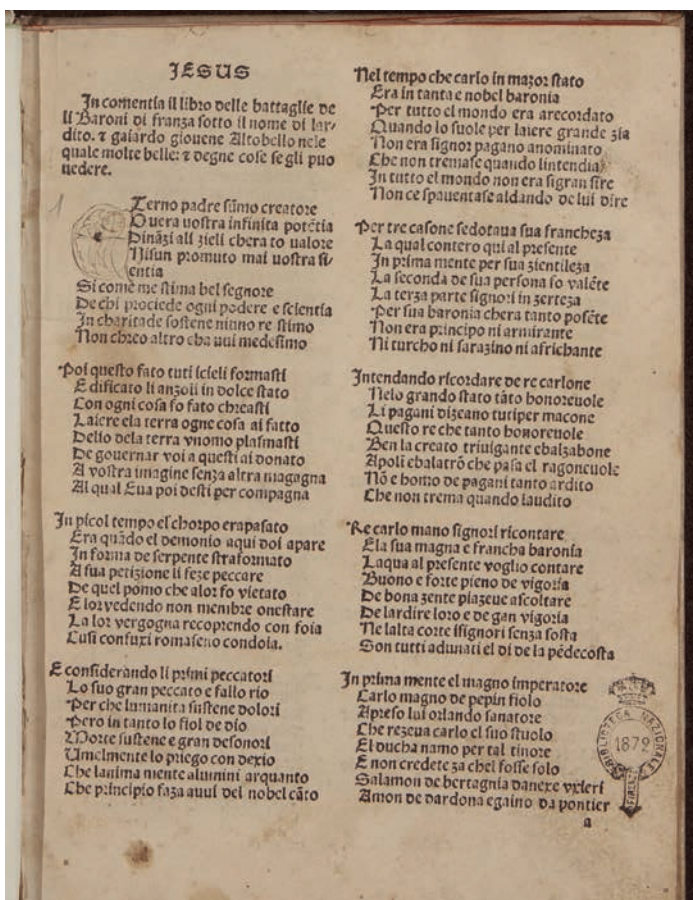
Il volume è aperto sulla prima pagina (fig. II.27), che riporta il titolo nello stesso corpo del testo, in testa alla prima colonna, com'è comune per gli incunaboli. Si noti come il titolo proposto (benché meno esteso di quello trasmesso dal *colophon*) si pre-

muri non solo di aprire l'opera nel nome di Dio, ma anche di pubblicizzarla come "libro di battaglia" appartenente alla *matière de France* e di caratterizzare l'ignoto eroe eponimo come giovane «ardito e gagliardo». [NB]

BIBLIOGRAFIA

Ankli 1997; Ankli 2004; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Montanari 2022; Orvieto 2022; Perrotta 2007a e 2007b; Perrotta 2017b; Villoresi 2005.

II.27



II.28

Altobello

Venezia, Agostino Bindoni, 1547

4°; [160] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 1279

- c. A1r: Libro di Battaglia | delli Baroni di Francia
sotto el nome | dello ardito 7 gagliardo Giovine |
Altobello: Nel qual molte bat | taglie 7 degne cose
se | puo vedere. | [silografia circolare: armato a ca-
vallo con mazza ferrata nella sinistra; nel cartiglio:
«ALTOBELLO»; alle sue spalle, su un alberello: elmo
e insegna con grifone].
- c. V7v: ¶Finsse [*sic*] il libro chiamato Altobello nel
qual se contiene li grandi fatti che | lui fece, e cosi il
suo fratello Troiano, & la sua morte, & come Car-
lo mano, | e Orlando, & Rinaldo, & li altri Paladini
feceno gran guerre contra li sara | cini per esaltare
la vera fede de Iesu Christo benedetto. Stampato
in Ve- | netia per Augustino Bindoni. Nel anno del
signore. M.D.XLVII. | Regnante L'Inclito Princi-
pe Francesco Donato. || REGISTRO. || A B C D
E F G H I K L M N O P Q R S T V. || Tntti [*sic*]
sono Quaterni. || Quinterni viii.
- c. V8: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.69

Sul verso della prima guardia, a matita, la collocazione palatina *Libri Rari q. n.3.?*; sul recto dell'ultima guardia posteriore, a matita: *1028 Cat. Libri. 198-250. fr. 128* che trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1847 dei volumi a stampa di Guglielmo Libri (*Catalogue de la bibliothèque de m. L***** [i. e. *Guglielmo Libri*] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847 ... *Belles-lettres*, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847, pp. 158-159), dove si indica che l'esemplare proviene dalla vendita Crofts, avvenuta a Londra nel 1845 presso Payne and Foss, ma che è stato in seguito lavato e rilegato.

Legatura in marocchino rosso, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Hippolyte Duru (sul verso della prima guardia anteriore impresso *Duru 1847*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Altobello. Libro di battaglia. Venetia 1547*, e frammento di un cartellino; tagli dorati.



II.28

L'immagine del frontespizio (fig. II.28), raffigurante il cavaliere in un tondo con cartiglio e scudo, è un tipo di illustrazione piuttosto diffusa nell'editoria del primo Cinquecento (schede II.10 e II.30). Questa silografia in particolare si differenzia per il dettaglio esotico del turbante indossato dal cavaliere al posto dell'elmo, ed era stata già utilizzata per raffigurare il protagonista de *Il Persiano* (figlio di Altobello), nell'edizione di Venezia, Pietro Nicolini, 1536 (EDIT16: CNCE 66335); cambia solo il nome del personaggio, composto in caratteri mobili nel cartiglio intagliato nel legno.

All'interno, il testo è illustrato da vignette che occupano lo spazio di un'ottava e appartengono in parte a uno dei *set* copiati dall'*Orlando furioso* di Niccolò Zoppino (Venezia, 1530 e 1536: [schede III.2 e III.4](#); è la serie *b* in Degl'Innocenti 2008, p. 200); in parte si tratta invece di silografie cavalleresche generiche che ricorrono anche in edizioni di altri poemi.

È da notare la longevità del testo (qui in 34 canti, con l'ultimo numerato per errore «XXXV»), che continua a essere stampato nel medio Cinquecento, a conferma dell'interesse che ancora genera nel pubblico di lettori e com-

pratori di queste stampe. Altro elemento notevole è la scelta di illustrare il volume, nonostante non si produca un apparato silografico apposito ma si opti per il più economico riuso di immagini ariostesche; la scelta è ulteriore prova di un immaginario condiviso, in cui grandi nomi e titoli minori vengono accostati senza apparente discontinuità. [\[NB\]](#)

BIBLIOGRAFIA

Ankli 1997; Ankli 2004; Degl'Innocenti 2008; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Montanari 2022; Orvieto 2022; Perrotta 2007a; Perrotta 2017b; Villoresi 2005.

II.29

Innamoramento di Carlo Magno

Milano, Giovanni Giacomo da Legnano

& fratelli, 1519

4°; [146] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 25325

- c. A1r: [in cornice a quattro scomparti con decorazioni floreali, cavalieri, armi, figure mitologiche e due grifoni affrontati in basso] Innamoramento De | Re Carlo || [silografia con sovrano in trono fra due schiere di armati].
- c. A2r: Incomicia el primo libro de lo | Innamoramento de Re Carlo | magno Imperatore di Roma | e deli suoi paladini Orlando e | Rinaldo || Canto primo | [6 ottave].
- c. S9v: [una ottava] | Finisse le bataglie delo Innamoramento | de re Carlo Stampato ale spese de li | nobili Mercadanti di Legna | no nella Inclita Cipta | de Milano. Nel. M. | ccccc.xviii. adi | xxviii. de | Januario. || Registro || A B C D E F G H I K L | M N O P Q R S. || Tutti sono quaderni excepto S | che e quinterno. || [marca editoriale con angelo che sostiene un'ostia raggiante con monogramma di Cristo e intorno la scritta «IO. IACOMO E FRATELLI DE LEGNANO»: K84].
- c. S10: [bianca]

BncF: RARI Palatino E.6.5.68

Sul verso della prima guardia, a matita, la classazione palatina *Libri R. q. n.3.4*; sul recto dell'ultima carta di guardia posteriore, a matita: *1030 Cat. Libri. 330-380. fr. 300* che trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1847 dei volumi a stampa di Guglielmo Libri (*Catalogue de la bibliothèque de m. L.*** [i. e. Guglielmo Libri] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847 ... Belles-lettres*, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847, p. 159).

Legatura in marocchino rosso, controguardie e guardie di carta marmorizzata, firmata da Bauzonnet (sul contropiatto anteriore impresso in oro *Bauzonnet-Trautz*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *Innamoramento de re Carlo. Milano 1519*, e frammento di un cartellino, di cui rimangono i numeri 68; tagli dorati.

L'Innamoramento di Carlo (*princeps* Venezia, Georg Walch, 20 luglio 1481) è stato un poema di grande successo e

circolazione fino a tutto il Cinquecento e mostra molti dei meccanismi editoriali, commerciali e di serialità tipici di questa letteratura: nel 1491 viene pubblicato a Bologna *Il libro di Salione e di tutti i paladini*, che ne recupera i canti IX-XIX; un'altra sezione del poema andrà a costituire nel 1501 l'*Innamoramento di Rinaldo* (Milano, Giovann'Angelo Scinzenzeler) e il blocco narrativo compreso tra l'ottava VII, 42 e la IX, 86 costituisce una delle versioni a noi note della storia di Dama Rovenza, donna guerriera dalla forza smisurata contro cui combattono i paladini, alla quale è dedicato il breve poema che porta il suo nome ([scheda II.35](#)).

Come spesso accade per questi testi, il titolo non è indicativo dello sviluppo generale della trama: la vicenda dell'amore dell'imperatore per la giovane Belisandra occupa solo i primi cinque canti; da questo episodio si innescano poi svariate avventure, con il frequente repertorio di giostre, prigionie, viaggi esotici, scontri, conversioni, uccisioni efferate. Come è stato già osservato da Villoresi e Orvieto, ancora più che in altri poemi, i vari episodi sembrano concepiti come blocchi autonomi facilmente estrapolabili, particolarmente adatti per l'utilizzo da parte dei canterini. Insieme al coevo *Innamoramento de Orlando* di Boiardo, questo poema inaugura il fortunato filone degli "innamoramenti", sia per quanto riguarda la tematica che per l'impiego di questa tipologia di titolo, frequente anche in poemi successivi. Oltre a Dama Rovenza, qui uccisa da Rinaldo e Dudone, il testo presenta diverse donne guerriere: la cristiana Bra-

damonte, le pagane Trafata, sua figlia Fanarda e la regina Anfrosina, definita, come Dama Rovenza, «gigantesca». La sproporzione fisica caratterizza spesso queste figure femminili nemiche dei cristiani, quasi una prova esteriore della loro disumana forza. Non mancano nella trama giganti veri e propri, Tirante e Frustro, già presenti nell'*Ancroia*.

Una prova considerevole del successo di questo titolo è una nota lettera di Isabella d'Este, che nel 1491 chiedeva a Ludovico de Brugiis una copia dell'*Innamoramento di Carlo*, stimato alla stregua del Boiardo. Il pubblico di questi poemi era trasversale e li consumava livellandoli su uno stesso piano, tanto da considerare tessere di un unico mosaico quelli che oggi ci appaiono oggetti ben distinti e diseguali. Seppure la distanza tra l'*Innamoramento di Carlo* e il *Furioso* sia considerevole, anche questo testo quattrocentesco s'inserisce in un universo noto di storie e di idee che circolano interconnesse e che Ariosto lettore cavalleresco deve avere assorbito. Anche in questo poema anonimo, per esempio, abbiamo un personaggio illustre della tradizione cavalleresca che è stravolto dal sentimento amoroso, come accade a Orlando in Boiardo e poi in Ariosto: l'amore, da sempre usato come ingrediente narrativo nelle trame caval-



II.29

leresche, in questi titoli guadagna uno spazio più profondo, e impatta come elemento deviante sulle vicende e sui personaggi. È interessante notare inoltre la presenza anche nel *Furioso* di una «gigantessa» come Rovenza e Anfrosina, vale a dire il personaggio allegorico di Erifilla, contro cui si scontra Ruggiero sull'isola di Alcina (*OF VII*): alcuni dettagli nella sua descrizione e alcune modalità del duello contro il paladino sembrano riecheggiare consapevolmente le spaventose donne guerriere della

tradizione, che in Ariosto sono assenti, sostituite dall'evoluzione più complessa, ma anche più normalizzata, di Bradamante e Marfisa.

Di quest'edizione milanese, in 4°, possediamo solo l'esemplare fiorentino.

Anche se fornisce un apparato illustrativo piuttosto generico, con alcune delle vignette silografiche che si ripetono all'interno del testo, l'editore non rinuncia comunque a conferire una veste illustrata all'edizione e propone un frontespizio piuttosto decorato e ricco di detta-

gli (fig. II.29), in cui un'elaborata cornice inquadra il titolo e l'aggraziata silografia centrale che raffigura Carlo Magno con scettro e corona assiso su un trono con colonnine e architrave, fiancheggiato dai paladini della sua corte su un pavimento a riquadri in fuga prospettica. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Harris 1988-1991; Montanari-Stoppino 2022, pp. 226-231; Orvieto 2022, pp. 299-374; Perrotta 2017a; Villoresi 2000; Villoresi 2005, pp. 135-154.

II.30

Innamoramento di Carlo Magno

Venezia, Bernardino Bindoni, 1533

4°; [304] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 51614

- c. a1r: Libro delo innamoramento di Re Carlo | magno imperatore di Roma: 7 de Orlando e Rinaldo: e tutti li suoi paladini. Nouamente | stampato 7 diligentemente | reuisto: 7 corretto | ✠ | M.D.XXXIII. || [silografia circolare raffigurante «CARLO. MAGNO» (come intagliato nel cartiglio in alto) a cavallo, con corona e scettro; scudo e lancia appesi a un albero e sfondo urbano].
- c. a2r: **C**INCOMINCIA EL PRI- | mo libro de lo Inamoramento de | Re Carlo magno imperado | re di Roma e de li suoi | paladini Orlādo | e Rinaldo. || Canto Primo. | [4 ottave].
- c. M7v^b: [1 ottava] || **C**Finisse le Battaglie delo Inamoramento de Re Carlo. || **R**EGISTRO || a b c d e f g h i k l m n o p | q r s t v x y z & c(um) r(um) | A B C D E F G H I K L M | Tutti sono quaderni. || [a piena pagina:] Impressum Venetiis per Bernardinum de Bindo- | nis. De l'Isola del laggo [sic] maggiore. Anno do | mini. M D XXXIII. Die quarta | Nouembris. | [Marca tipografica con papa munito di chiavi e libro, in alto iniziali S. P. (San Pietro): Z963]

BncF, RARI Palatino E.6.5.23

Sul frontespizio e a c. a2r, a penna, la nota di possesso *D. Vincentio Cavalcanti*; sul colophon, la nota *Possidet hunc librum Cavalcantius Vincentii Cavalcanti*, di mano cinquecentesca; sul verso della prima guardia, in basso, a matita, la classazione palatina *L. R. q. 59.* sempre sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pergamena del sec. XVIII, controguardie e guardie di carta marmorizzata; sul dorso, impresso in oro su fondo nocciola, il titolo *Innamor. di re Carlo. 1521*; tagli spruzzati di rosso.

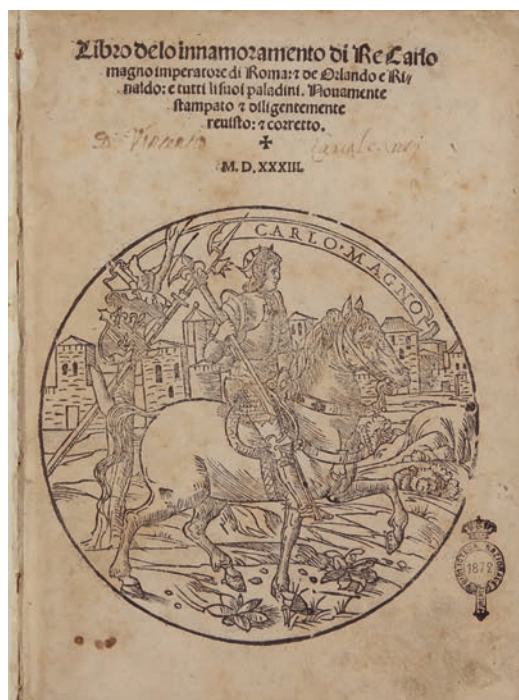
A un anno dall'uscita della terza edizione dell'*Orlando furioso*, Bernardino Bindoni, componente di una famiglia di tipografi molto attiva in campo cavalleresco a Venezia nel Cinquecento, stampa quest'e-

dizione del poema quattrocentesco, a riprova della fortuna commerciale del testo, che conta numerose edizioni nel nuovo secolo.

Quest'edizione, di cui ci è giunto solo questo esemplare, presenta vignette silografiche all'interno dei canti, alcune delle quali si ripetono uguali nel testo, a conferma che l'editore non rinuncia a dare un apparato illustrativo, seppure riutilizzando vecchi legni.

Il frontespizio qui riprodotto presenta una silografia circolare con numerosi dettagli, raffigurante Carlo Magno (il cui nome è indicato nel cartiglio in alto) a cavallo, con la corona in testa e in mano uno scettro sormontato da un giglio, e sullo sfondo un paesaggio con abitazioni. La silografia circolare, con guerriero

II.30



a cavallo e nome indicato nel cartiglio, è piuttosto frequente nei frontespizi delle edizioni cinquecentesche: questa compare già, ad esempio, nella *Vendetta di Falconetto* stampata a Venezia il 28 ottobre 1513 (EDIT16 CNCE 60660), e una sua copia debitamente anonimizzata apre il *Ciriffo Calvaneo* romano del 1514 (scheda II.10 e fig.).

Come si può notare, il proprietario dell'esemplare, Vincenzo Cavalcanti, ha scritto il proprio nome sul frontespizio

(ripetendolo nella pagina successiva in alto, c. a2r); il volume sembra poi passare al figlio, Cavalcante di Vincenzo Cavalcanti, come si evince dalla nota di possesso alla c. M7v, in prossimità della marca tipografica. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Harris 1988-1991; Montanari-Stoppino 2022, pp. 226-231; Orvieto 2022, pp. 299-374; Perrotta 2017a; Villoresi 2000; Villoresi 2005.

II.31

Bradimonte

[Venezia, s.t., 1545?]

4°; [4] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 7411

c. a1r: LA HISTORIA DI | BRADAMANTE | Sorella di Rinaldo da Mont'Albano. || [Silografia con duello fra cavalieri] | [quattro ottave in due coll.]

c. a4v: IL FINE

BncF, RARI Palatino E.6.7.55 /1.29

Legatura del secolo XIX su piatti in cartone coperti di carta marmorizzata; il titolo sull'etichetta è di mano di Giuseppe Molini.

Conservata in quest'unico esemplare, la presente ristampa, quasi certamente veneziana benché priva di note tipografiche, non chiama più «Bradimonte» la protagonista, come nei testi quattrocenteschi, ma fin dal titolo e per tutto il testo ne uniforma il nome alla «Bradamante» ariostesca. Ciò testimonia la malleabile vitalità di questi testi anche negli anni che vedono il successo del poema ariostesco e mostra, almeno in sede tipografica, un dialogo in entrambe le direzioni tra il *Furioso* e i testi della tradizione che Ariosto aveva conosciuto.

Il frontespizio (fig. II.31) riutilizza una silografia non ariostesca, bensì derivata dalle edizioni dell'*Innamoramento de Orlando* edite da Bindoni e Pasini negli anni '20, un caso

molto raro di illustrazione espressamente disegnata per il poema di Boiardo, del quale richiama l'episodio del canto I xxvi in cui Orlando (il cavaliere di destra, che indossa l'elmo con il cupido, dono di Angelica) combatte contro Rinaldo all'assedio di Albracà (Harris 1988-1991, I, pp. 89-90). L'immagine è un'ennesima copia dell'originale (forse da identificare con quello della [scheda II.17](#), di fattura alquanto migliore), e non corrisponde a nessuna delle tre varianti riprodotte da Harris 1991 (figg. 277-279), riusate ancora negli anni '40 e '50: considerati i segni di usura avanzata del legno, rite-

II.31



niamo prudente posporre di almeno due decenni la datazione al 1525 proposta da Sander 1942. Del resto, le altre edizioni che usano la forma «Bradamante» escono appunto intorno alla metà del secolo.

Il riuso della silografia, anche se raffigurante un episodio che non ha nessun punto di contatto con il cantare qui esposto, permette all'anonimo editore di offrire al pubblico con un minimo investimento economico un'edizione munita di apparato illustrativo, seppure costitu-

ito da un unico elemento. L'operazione mostra anche la tendenza dell'editoria italiana del primo Cinquecento a uniformare, almeno dal punto di vista merceologico, questi testi sotto un genere riconoscibile. [NB e LDI]

BIBLIOGRAFIA

Angelieri 1953, n. 112; Beer 1987; Harris 1988-1991; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Sander 1942, n. 1250; Stoppino 2007; Stoppino 2012.

II.32

Bradiamonte

Firenze, s.t., 1551

4°; [4] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 7415

- c. a1r: ♠ HISTORIA DE ♠ | Bradiamonte sorella di Rinaldo da | MONTALBANO || [silografia con scontro di cavalieri] || P³Er dar dilecto & infinito piacere | [le cinque ottave iniziali, su due colonne].
c. a4v: [11 ottave] | IL FINE. || In Firenze l'Anno del N. Signore M D L I.

BncF, RARI Palatino E.6.5.3 /1.25

Legatura del secolo XX inizi su piatti in cartone coperti di carta marmorizzata.

La presente edizione fiorentina, conservata in quest'unico esemplare, non è la sola stampata a quest'altezza temporale: oltre a ristampe fiorentine dei decenni successivi, il cantare è offerto ai clienti di

numerosi editori che nel secondo Cinquecento operano in diversi centri, come Damiano Turlino a Brescia (EDIT16 CNCE 7414), Andrea Bresciano a Perugia (EDIT16 CNCE 54237), Alessandro Benacci a Bologna (EDIT16 CNCE 80304).

Diversamente dalle ultime due citate e da quella veneziana del 1545ca (*scheda II.31*), che chiamano la protagonista «Bradamante», quest'edizione del 1551 non adotta la forma ariostesca ma conserva le precedenti varianti quattrocentesche di «Bradiamonte» e «Bradiamonte».

Quest'edizione è un'ulteriore prova della vivacità di un testo che continua ad occupare uno spazio significativo nel mercato editoriale ben oltre gli anni che lo vedono nascere.

Carlo Angelieri segnala che la silografia di c. A1r era stata già utilizzata per la stampa del *Contrasto della Bianca e della Brunetta* (Firenze, 1545), ma l'immagine è probabilmente quattro-cinquecentesca, di ambito fiorentino. È infatti consuetudine, per queste stampe, il riutilizzo dei legni di illustrazioni quattrocentesche durante tutto il Cinquecento. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Angelier 1953, n. 112; Beer 1987; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Sander 1942, n. 1250; Stoppino 2007; Stoppino 2012.



II.32

II.33

Bradimonte

[15..]

4°; [4] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 7408

c. a1r: Hystoria de Bradimonte Sorella de Rinaldo de Montealbano || [silografia con amazzone che ha disarcionato un avversario] || P^oEr dar dilecto & infinito piacere | [le due ottave iniziali, su due colonne].

c. a4v: [4 ottave] | Finito lo cantare di bradimonte.

BncF, RARI Palatino E.6.5.3/1.24

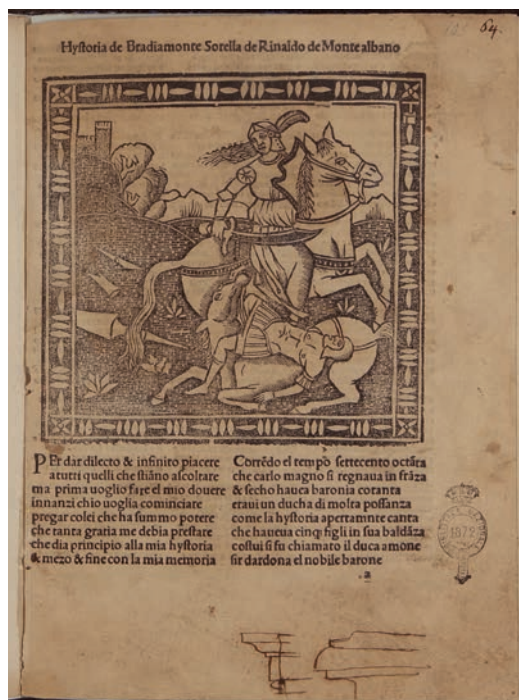
Sul frontespizio nell'angolo superiore numero 64 e nel margine inferiore disegni a penna (due elementi architettonici); sull'ultima carta, a penna, alcuni conti.

Legatura del secolo XX inizi su piatti in cartone coperti di carta marmorizzata.

La *princeps* di questo fortunato cantare, che conta numerose ristampe quattrocentesche e cinquecentesche, risulta stampata a Firenze da Francesco di Dino nel 1489 col titolo *Bradimonte sorella di Rinaldo*.

In questo breve testo un ruolo centrale è dato alla sorella di Rinaldo, Bradimonte, caratterizzata tanto da bellezza, quanto da valore cavalleresco. Vi si narra che il pagano Almansor si innamora della figlia di Amone sentendola lodare per la sua bellezza e decide di chiederla in moglie, come avviene spesso nella tradizione canterina, ma viene a sapere che questa sposterà solo chi la batterà in duello. Egli giunge quindi a Parigi per battersi con la donna, che, a conferma delle sue doti guerriere, lo uccide.

Il personaggio di Bradimonte, oltre che nel poema di Boiardo, è già evocato entro gli anni '70 nei poemi anonimi *Altobello* e *Ancroia*, ma in essi agisce sullo



II.33

sfondo, insieme alle altre donne della famiglia di Rinaldo, eventualmente nominata per la sua bellezza. Nella *Trabison-da* (*princeps* 1483) è ricordata invece per la sua gagliardia da Gherardo da Rossiglione, che si vanta di poter offrire sua nipote a Carlo Magno affinché combatta a fianco dei paladini; nell'*Innamoramento de Carlo* (1481) Bradimonte guerreggia regolarmente accanto ai fratelli e cugini nelle situazioni corali. Oltre a questo cantare in cui è protagonista, la donna ha un ruolo importante anche nel *Persiano* di Francesco Cieco da Firenze (1493), dove i tratti femminili e seducenti coesistono ancora una volta con le virtù guerriere. Il personaggio è ampiamente sviluppato da Boiardo e Ariosto che ne fanno una figura chiave dei loro poemi (per il primo il

nome oscilla tra più forme, il secondo lo fissa invece in Bradamante).

Se ci affidiamo alle date delle prime edizioni a noi note, sembra si possa individuare un percorso del personaggio, che gradualmente guadagna spazio e complessità; in quest'evoluzione Boiardo ricoprirebbe un ruolo centrale, dal momento che il suo poema – *princeps* 1483 – circolava manoscritto già entro il 1479. Tuttavia, le derivazioni e le influenze restano difficili da ricostruire perché non sappiamo quante e quali edizioni dei poemi anonimi sono andate distrutte.

Oltre all'interesse generale per la caratterizzazione della donna guerriera, la vicenda di questo cantare fa specificamente da ipotesto agli ultimi canti dell'ultima redazione del *Furioso* (XLIV-XLVI) in cui ritroviamo la tematica del matrimonio per duello: qui Bradamante, per evitare le nozze con il pretendente scelto dai genitori, Leone figlio dell'imperatore Costantino, richiede a Carlo Magno di poter rifiutare qualunque pretendente sia sconfitto da lei in duello; l'episodio ariostesco ha una dimensione decisamente più privata e manca totalmente del contrasto pagani/cristiani che caratterizzava il cantare: nel testo quattrocentesco, infatti, il pretendente di Bradamonte è un re pagano che si presenta al duello con tutto il suo esercito; il contrasto si sottolinea anche nella descrizione dei duellanti, con il pagano brutto e simile a una figura demoniaca, e la donna, dal viso bello, delicato e candido; infine, quando Bradamonte uccide Almansor e viene portata da Carlo trionfante, l'imperatore chiama a raccolta i suoi paladini – lei inclusa – e decide di muovere battaglia contro l'esercito saraceno rimasto senza

un capo. Lo scontro si conclude dunque nella dimensione collettiva del conflitto tra eserciti. In Ariosto, Leone non è invece considerato un nemico dei cristiani e la donna vuole duellare con lui nella speranza di batterlo e sposare invece Ruggiero. Il contatto è evocato già da Rajna nelle *Fonti dell'«Orlando furioso»* e in tempi recenti è stato analizzato in maniera più approfondita da Eleonora Stoppino. Nonostante le differenze, con il tema del matrimonio per duello Ariosto recupera un tratto del personaggio che, oltre alla Bradamonte quattrocentesca, appartiene già all'ovidiana Atalanta e alla figura di Galiziella, altra donna guerriera presente nell'*Aspramonte*, poi madre di Ruggiero e Marfisa. La scelta di Ariosto colloca quindi Bradamante in un universo di figure femminili ribelli alle regole del matrimonio combinato e tradizionalmente imposto.

La silografia in prima pagina, unica illustrazione dell'opuscolo (fig. II.33), raffigura la protagonista a cavallo nel momento in cui ha la meglio su Almansor, ed è rappresentata con dettagli che rinviano alla dimensione guerriera insieme ad altri più femminili, come si può notare dai vestiti e dalla lunga chioma che fuoriesce dall'elmo, dettaglio tipico che caratterizza il personaggio anche in Boiardo, nel *Persiano* e in Ariosto. Anche se non conosciamo la data di questa silografia, essa corrisponde a un'iconografia del personaggio che tra Quattro e Cinquecento ricorre in numerose ristampe del cantare. [NB]

BIBLIOGRAFIA

Angelier 1953, n. 24; Beer 1987; Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Stoppino 2007; Stoppino 2012; Villaresi 2000, pp. 151-155.

II.34

Regina Ancroia

Milano, Leonardo Vegio, 1510

2°; [122] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 41130

- c. a1r: [Silografia a piena pagina raffigurante, secondo l'iscrizione in alto, la «REGNA [*sic*] ANCROIA», fiancheggiata da montanti di cornice silografica con decorazioni floreali e quattro medaglioni zodiacali per lato.]
- c. a2r: LIBRO DE LANCROIA || R [capolettera silografica floreale]⁹ Egina madre | de lo eterno | dio
- c. u4v: [2 ottave] || ☉ Finisse el libro chiamato Lanchroia | Impresso in Milano per Leonardi di | Vegii ne Lanno del nostro Signore. | M.cccc.x. adi. xii. de Agosto. || ☉ Registro de questa opera || a b c d e f g h i K l m n o p q r s t u || Tuti sono terni excepto u ch[e] quaderni.

BncF, RARI Palatino 25.1.6.15

Al centro del margine superiore del frontespizio, a penna, n° 314, e, della stessa mano, più in basso, *Di Iacopo Corbinelli*; sul verso della prima guardia segnatura cancellata E.6.7.5 e, nel margine inferiore a matita: *Libri rari*; sul verso della prima carta di guardia, a matita, la collocazione palatina *Libri Rari f.2.d*; sul recto dell'ultima carta di guardia posteriore, a matita: 1029 *Cat. Libri. fr. 430* e, nel margine inferiore 473-850: questa indicazione trova corrispondenza nel catalogo di vendita all'asta del 1847 dei volumi a stampa di Guglielmo Libri (*Catalogue de la bibliothèque de m. L**** [i. e. Guglielmo Libri] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847 ... Belles-lettres*, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847, p. 159), dove si specifica che l'esemplare è stato rilegato da Bauzonnet.

Legatura in marocchino rosso con decorazioni in oro, controguardie e guardie di carta marmorizzata firmata da Bauzonnet (sul contropiatto anteriore impresso in oro *Bauzonnet-Trautz*); sul dorso, impressi in oro, il titolo e i dati tipografici, *La regina Ancroia. Milano 1510*; tagli dorati.

Il poema anonimo *Reina Ancroia* fu composto negli ultimi decenni del Quattrocento e ha conosciuto un'ampia fortuna. Della *princeps*, Venezia, Filippo di Piero,

1479, è rimasto un solo esemplare a noi noto, conservato alla Pierpoint Morgan Library di New York. Il poema è trasmesso anche da due manoscritti: Oxford, Bodleian Library, Codice Canoniciano Italico 102 e Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Codice Cicogna 2546. Numerose sono le edizioni quattrocentesche e cinquecentesche, quasi sempre di provenienza veneziana, a eccezione della milanese qui riprodotta.

Il poema inizia con la storia di Guidon Selvaggio, figlio illegittimo di Rinaldo, che giunge in Francia per cercare il padre e provarlo in armi; dopo aver sconfitto numerosi paladini e aver duellato con Rinaldo stesso, si rivela suo figlio e viene battezzato e accolto tra i paladini di Carlo. Si inanellano poi diverse avventure in cui Guidone è affiancato da altri personaggi, tra i quali Ancroia, la regina guerriera nemica dell'esercito cristiano che dà il titolo al poema e che s'innamora invano di Guidone.

La trama del testo in ottave compare anche nei romanzi in prosa del ciclo delle *Storie di Rinaldo*, che hanno una tradizione solo manoscritta, tutta fiorentina (un codice riccardiano e quattro laurenziani).

In particolare, l'antefatto narrato nel I canto, ossia l'amore clandestino tra Rinaldo e Costanza, da cui nasce Guidone, è raccontato nella sezione delle *Storie* intitolata *Il Dodonello di Mombello*, mentre il *Baldo da Fiore* narra, con variazioni e divergenze, le vicende principali dell'*Ancroia*, dalla partenza di Guidone per la Francia in avanti. Come mostrato da Villoresi, alcune parti dell'*Ancroia* hanno inoltre punti di contatto col *Danese*, a conferma delle contaminazioni di repertorio espres-

sivo e delle procedure seriali che contraddistinguono questi testi.

Il personaggio della bella e imbattibile regina è uno dei modelli da considerare per comprendere l'evoluzione delle donne guerriere ariostesche ed è in dialogo con altre donne guerriere dei poemi anonimi; anche Ancroia, come Rovenza, entra in scena circondata dai suoi fratelli e a capo di un vasto esercito, anche lei è dotata di una smisurata e sorprendente forza in battaglia, temuta dai paladini che fanno di tutto per ucciderla. Tra i legami con il *Furioso* è di notevole interesse il recupero della figura di Guidone, assente in Boiardo, benché Ariosto lo presenti come fratello e non figlio di Rinaldo. Fra gli episodi in cui compare nell'*Orlando furioso*, il più vistoso punto di contatto è quello del canto XXXI, in cui Guidone, in incognito, sfida a duello prima i fratelli di Rinaldo e poi Rinaldo stesso, riproducendo lo stesso schema narrativo dei canti I-IV dell'*Ancroia*.

È notevole a questa altezza cronologica il formato in folio, che attesta l'alta dignità attribuita al testo, confermata dalla maestosa illustrazione del frontespizio (fig. II.34); benché il volume non abbia altre immagini, il ritratto di Ancroia è di notevole fattura, e corredato con una serie di dettagli accurati, come la mazza e lo scudo raffigurante dei leoni che reggono un cuore; quest'ultima immagine rinvia a un particolare della trama certo presente nella mente del pubblico: quando nell'ultimo canto del poema Ancroia viene sconfitta e uccisa,

i paladini, dopo averle aperto il petto per scrutarne il cuore, scoprono che questo è circondato da quattro leoni in carne e ossa. L'esemplare è appartenuto al filologo Jacopo Corbinelli, indefesso lettore di Pulci e Ariosto (fra gli altri). [NB]

BIBLIOGRAFIA

Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Montanari 2022; Orvieto 2020; Orvieto 2022; Perrotta 2021; Rajna 1900 (1975); Sander 1942, n. 334; Stoppino 2012; Villoresi 2000; Villoresi 2005.

II.34



II.35

Rovenza dal Martello

Venezia, Zaccaria Conzatti, 1671

16°; 94 p.

c. A1r: LIBRO CHIAMATO | DAMA ROVENZA
| DAL | MARTELLO || *Nel quale si può vedere
molte sue prodezze, e come | fù morta per Rinaldo,
etiam tratta delle | Battaglie de Paladini di Fran-
cia.* || [impresa ovale, adattata a marca tipografica,
con due frecce avvolte da un nastro-cartiglio col
motto «PASSERAN LOS PASSADORES» e in basso un
paesaggio orientale). || IN VENETIA, M. DC.
LXXI. | Appresso Zacharia Conzatti. | *CON LI-
CENZA DE' SVPERIORI.*

c. F8v: IL FINE || L'Opera è fogli 6.

BncF, Banco Rari 286.

Sul verso del frontespizio, timbro tondo con le iniziali C.M. Acquistato il 30 giugno 1888 al prezzo di 5 lire per la Biblioteca nazionale centrale presso il libraio Massimiliano Trabalesi (BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti, registro A12*, p. 182).

Legatura recente su piatti in cartone coperti di tela verde scuro.

La prima edizione conosciuta del *Libro chiamato Dama Rovenza*, in 14 canti, esce a Venezia, presso Luca di Domenico, presumibilmente nel 1482 (l'unico esemplare è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp.Ross.1350). La spietata regina guerriera è presente già nella tradizione manoscritta, in particolare nel *Rubion d'Anferna*, sesto libro delle *Storie di Rinaldo*. Una variante della storia di Rovenza si trova anche all'interno dell'*Innamoramento di Carlo* (canti VII, 42 - IX, 86, [scheda II.29](#)).

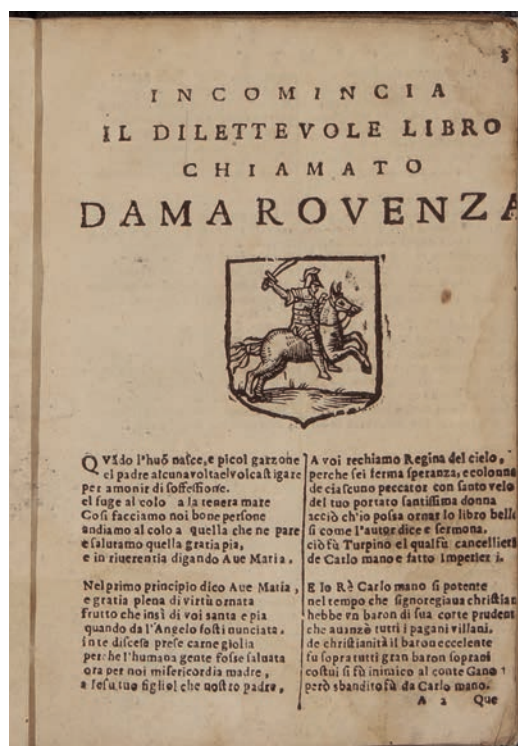
Il poema inizia con la consueta lite tra Rinaldo e Carlo che porta il paladino ad allontanarsi da Parigi. La trama è organizzata in blocchi narrativi in cui si raccontano alcune spedizioni del pa-

ladino, un duello con il cugino Orlando, le macchinazioni di Gano, le spedizioni di Gattamoglieri e Scapigliato ai danni della Francia. Come spesso accade nei poemi rinaldiani, Rinaldo si rivela l'unico in grado di intervenire quando la corte è in pericolo e il successo dell'impresa gli consente di ottenere la riabilitazione presso Carlo Magno. L'episodio che coinvolge il personaggio di Rovenza, regina pagana dalla forza smisurata, arriva solo al IV canto. Nella sua analisi del personaggio di Rovenza nei differenti testi in cui compare, Annalisa Perrotta ha sottolineato come in questo cantare la sua figura appaia più femminile e ingentilita rispetto alla versione manoscritta e all'*Innamoramento di Carlo*, testi nei quali mantiene ancora tratti giganteschi e mostruosi. Tutti i testi che contengono la storia di Rovenza terminano con la sua morte per mano di uno o più paladini. Nel poemetto a lei intitolato, Rovenza è uccisa da Rinaldo, che le taglia una gamba e poi la decapita.

L'edizione, del tardo Seicento, prova la longevità di questi testi, che continuano a circolare e a essere venduti, seppure in libri di formato più modesto. Nonostante essa sia priva di un apparato illustrativo, l'editore Conzatti decora comunque il testo con una marca di bella fattura al frontespizio (in origine, una impresa di Alfonso d'Aragona) e premette al poema, a c. A2r ([fig. II.35](#)), uno scudetto silografico raffigurante un guerriero a cavallo armato di spada, che colloca immediatamente il volume nell'universo della produzione cavalleresca. Il titolo al frontespizio seduce il pubblico preannunciando «prodezze» avvincenti ma anche

lo rassicura anticipando l'uccisione della nemica, e pubblicizza infine le altre appassionanti «battaglie dei paladini» contenute nel libro.

Ci troviamo in un contesto culturale totalmente diverso da quello che ha visto nascere i poemi anonimi, ma dove si continuano a consumare storie di ambientazione cavalleresca, anche al di là del mercato editoriale (si pensi, sempre in questi anni, alla fortuna di Ariosto e Tasso in ambito teatrale). La presenza del personaggio di Rovenza nel repertorio del teatro dei pupi siciliani di fine Ottocento conferma che nella cultura popolare le opere di minor prestigio continuano per secoli a muoversi in parallelo ai grandi autori e che al pari di essi contribuiscono a generare un immaginario articolato e duraturo. [NB]



II.35

BIBLIOGRAFIA

Harris 1993-1994; Melzi-Tosi 1865; Pasqualino 1984; Perrotta 2017a; Perrotta 2023; Stoppino 2012; Villoresi 2000; Villoresi 2005.

Boiardo e Ariosto illustrati

di Giovanna Rizzarelli

Per molto tempo gli interpreti dei poemi di Boiardo e Ariosto hanno dimenticato o ignorato un aspetto rilevante delle opere in ottave e della loro ricezione, ovvero che – prima ancora che venissero recepiti attraverso edizioni a stampa – i lettori erano già abituati a fruirli accompagnati da illustrazioni. I manoscritti dei romanzi di cavalleria presentavano infatti miniature e disegni che rendevano visibili le avventure di paladini e cavalieri erranti. Tale consuetudine si consolida poi nelle edizioni a stampa, che ereditano le caratteristiche dei libri manoscritti, non mutando le abitudini di lettura. Per i lettori di Ariosto doveva, dunque, essere naturale fruire il testo insieme a immagini che agevolassero la memorizzazione delle ottave e orientassero l'interpretazione dei canti. Ignorare questo aspetto di come l'*Inamoramento de Orlando* e il *Furioso* si offrivano ai primi lettori vuol dire obliterare raffinati dispositivi esegetici che illuminano aspetti centrali delle due opere. Del resto, la trasposizione in immagini riflette una quasi naturale disposizione della poesia in ottave (Praloran 1990, spec. pp. 79-85). Uno dei maggiori estimatori dell'*Orlando furioso*, Giovan Battista Giraldi, sottolineava per questo che la poesia di Ariosto è capace di porre «sotto gli occhi di chi legge» le immagini di battaglie e duelli descritti a parole:

Le battaglie e i fatti d'arme sono con tanta efficacia *posti sotto gli occhi* di chi legge, che par che s'odano i suoni delle trombe, si senta lo nitrare dei cavalli, si *veggia* nelle ordinanze

il tremolar delle bandiere [...], *si veggano* i capitani condurre le genti in bell'ordine, metterle in battaglia, e disporle tutte ai luoghi loro; poscia *vi si scorgono* così chiari i conflitti, che *vi si vede* il menar delle mani, uscir di sangue delle ferite, [...], *vi si veggono* le morti, [...]; e finalmente tutto quello che si conviene alle imprese eroiche in lui *si vede* meravigliosamente. (Guerrieri Crocetti 1973, pp. 247-248)

Giraldi rimarcava una caratteristica già presente nell'opera di Boiardo, ovvero l'*enargeia*: la poesia dei due autori fa vedere quanto descrive. Entrambi creano nel lettore l'illusione di poter vedere, quasi toccare, quanto viene raccontato. I due poeti condividono un'abilità rappresentativa appresa dal capostipite della poesia narrativa, l'*Eneide* di Virgilio. Questa capacità dell'*Inamoramento* e del *Furioso* ha alimentato la loro storia illustrativa: la disposizione a tradursi in immagini rende evidente la ragione del loro successo illustrativo.

Il confronto con le trasposizioni visive delle due opere induce a riflettere sulla bravura di questi due poeti-pittori nell'evocare immagini, e insieme porta a riconsiderare le strategie narrative che innervano la loro poesia. Le illustrazioni, infatti, non rispecchiano soltanto l'*enargeia* come strategia dei due poemi, ma offrono anche un angolo visuale privilegiato per analizzare l'arte di narrare dei due poeti. I corredi iconografici mostrano come i primi artisti che si misero al servizio dei due poemi ne colsero e ne

trasposero le modalità diegetiche e descrittive.

Vi è però un'importante differenza: mentre il *Furioso* ottenne rapidamente un corredo illustrativo originale canto per canto (edizione Zoppino 1530, aggiornata nel 1536; [schede III.2 e III.4](#)), al quale seguirono numerosi altri, per il poema di Boiardo non vennero realizzati apparati iconografici *ad hoc* durante il Cinquecento e fino alla fine del Settecento. Benché sin dal principio del Cinquecento, l'*Inamoramento* abbia registrato una costante e nutrita fortuna editoriale, per i primi due secoli della sua circolazione il poema venne illustrato solo con legni di riuso, prima provenienti da edizioni del *Morgante*, almeno fino agli anni Quaranta del Cinquecento e, dopo le edizioni curate da Lodovico Domenichi ([scheda II.21](#)), con legni realizzati per il *Furioso* (vd. Harris 1988-1991). Tuttavia, le modalità di lettura dell'*Inamoramento* messe in atto attraverso le immagini di riuso fanno comprendere come le innovazioni narrative introdotte da Boiardo vennero recepite sin dai primi secoli della circolazione dell'opera. Riadattando incisioni ispirate al *Furioso*, gli illustratori colgono con estrema arguzia gli elementi che sul versante delle strategie diegetiche rendono i due poemi sovrapponibili. Le immagini evidenziano il riproporsi nei due poemi di una struttura narrativa che, svuotata dei contenuti specifici e disgiuntivi, consente un rispecchiamento. La strategia di nobilitazione del poema di Boiardo attraverso l'accostamento alle illustrazioni del *Furioso* consente così di osservare da una prospettiva inedita le innovazioni narrative introdotte dal con-

te di Scandiano e condotte a perfezione da Ariosto.

Al contrario, la fortuna illustrativa di cui ha goduto il poema di Ariosto nel XVI secolo inizia con l'edizione impressa da Zoppino nel 1530, ancor prima che il *Furioso* raggiunga la redazione definitiva del 1532, e passa attraverso le eleganti edizioni di Giolito (1542; [scheda III.6](#)), Valvassori (1553) e Varisco (1568; [scheda III.11](#)), per culminare nelle incisioni a tutta pagina della Valgrisi (1556; [scheda III.9](#)) e dell'edizione De Franceschi (1584; [scheda III.12](#)) (Bolzoni 2017). Questo sviluppo fa emergere un aspetto importante della traduzione in immagini del poema di Ariosto: come le illustrazioni si confrontino con la sua problematica temporalità (Rizzarelli 2022, cap. II.1). Una delle accuse di coloro che criticarono il poema verteva sulla mancanza di unità della *fabula*, elemento distintivo dell'*epopeia*. La molteplicità della narrazione del *Furioso* e l'eccessiva presenza di digressioni erano viste come prove della sua imperfezione e della lontananza dalle regole della poetica aristotelica. Al di là della trattazione dell'argomento negli scritti dei teorici, gli apparati iconografici cinquecenteschi si confrontarono in modo diretto con la temporalità narrativa del *Furioso*.

Benché tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Cinquecento la transcodificazione del poema registri modalità diverse di confronto con le strategie narrative dispiegate da Ariosto, gli illustratori sperimentano molteplici soluzioni per riprodurre all'interno dello spazio della tavola, spesso frammentandolo, il fluire del tempo nei diversi momenti della

narrazione. Talvolta la temporalità innaturale del poema influisce sulla costruzione delle immagini e conferisce anche allo spazio illustrato un andamento non lineare; in alcuni casi, invece, le incisioni cercano di ricondurre all'ordine naturale,

rettilineo, il procedere caotico del racconto. In ogni caso tali differenti modalità consentono di osservare in modo concreto le strategie narrative di Ariosto e di fare i conti con la sua ricezione cinquecentesca.

Parte III. I lettori di Ariosto

III.1

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Ferrara, Giovanni Mazzocchi, 1516

4°; 262, [2] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 2541

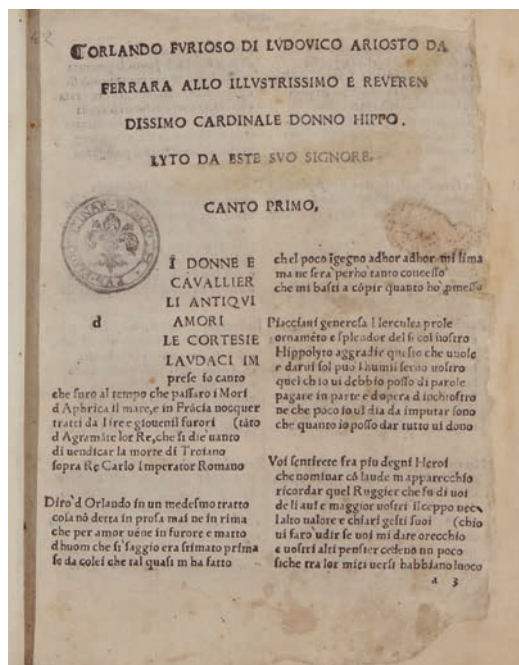
c. a1r: ORLANDO FVRIOSO DE | LVDOVICO
ARIO- | STO DA FER- | RARA. | [marca tipo-
grafica: corona con in basso le iniziali «IM»] | Con
gratia e priuilegio.

c. K7r: [errata] || [registro] || Impresso in Ferrara per
maestro Giouanni | Mazocco dal Bondeno adi
.xxii. | de Aprile .M.D.XVI.

BncF, Banco Rari 159

L'esemplare è mutilo delle cc. a1 e a2; a c. 263v alcune
rime di mano del sec. XVI; sul verso della sesta carta
di guardia *A messer Ridolpho* (...); sul recto della quinta
carta di guardia nota cancellata non restituibile.

Legatura recente in carta marmorizzata su piatti di
cartone; sul dorso, impressi in oro, il titolo *Ariosto Or-
lando furioso* e i dati tipografici *Ferrara 1516*.



III.1

La *princeps* rappresenta un momento importante nella vita di Ariosto, perché è la prima opera a stampa espressamente voluta dal giovane poeta. Come per le successive, Ariosto lavora a stretto contatto con l'editore, Giovanni Mazzocco di Bondeno, allora stampatore ducale, presentandosi quotidianamente in bottega per controllare la tiratura dei fogli e intervenire con correzioni di refusi o mutamenti per lo più linguistici, talvolta stilistici. La prima stampa del poema, dopo avere ottenuto i privilegi (quello papale firmato dapprima da Pietro Bembo e poi da Jacopo Sadoletto), fu passata sotto il torchio, e sotto il controllo di Ariosto, nell'arco di sei mesi, dall'ottobre 1515 al 22 aprile 1516 (come risulta dal colofone) e fu la più dispendiosa delle tre sul piano economico per il quantitativo di

carta impiegato (ben 264 carte, con alcune bianche, di contro alle 260 dell'edizione del 1521 e alle 248 di quella del 1532, maggiorata di ben sei canti); le ottave sono disposte in due colonne a quattro a quattro (tranne nell'incipit di canto, [fig. III.1](#)). Si presenta nel formato in 4°, in cui solitamente venivano stampati i libri di battaglia, con un frontespizio molto semplice rispetto all'edizione del 1532, più elaborata sul piano estetico: ha solo il titolo e la marca tipografica. Unico vezzo è a c. 2v la xilografia che ha nel riquadro centrale api in fuga da un ceppo sotto il quale ardono fiamme e nella cornice scuri e magli incrociati avvolti da serpenti con il motto *Pro bono malum* distribuito nei quattro angoli. Entrambi ideati dal poeta, compaiono nella *princeps* per la prima volta il motto *Pro bono malum* e

l'impresa con la fuga delle api dall'alveare, a rappresentare l'ingratitude di colui che riceve un dono verso chi gli ha fatto del bene. L'immagine viene riproposta nell'edizione successiva e malamente riprodotta anche dai tipografi pirati che a partire dal 1522 stamperanno la seconda redazione riempiendola di errori o mescolandola con la prima.

Conclude la stampa sulla stessa pagina in cui compare il registro e il colofone un elenco di «Errori emendati», che sono per lo più varianti linguistiche registrate da Ariosto nell'aprile del 1516, a fine stampa, quando ormai l'intera serie dei fogli contenenti il testo del poema era stata tirata. Interessante, per esempio, la presenza per ben due volte della correzione del plurale del sostantivo *mano*: Ariosto stava già iniziando a interrogarsi sulla liceità di alcune forme settentrionali, tra queste lo preoccupa in particolare *mano* pl., dato che ne suggerisce la modifica addirittura in sede di rima: stando alle indicazioni del poeta, per esempio, a

III 72,7 *mano* in rima con *strano* e *vano* passa a *mani* in rima con *strani* e *vani*; analogamente a X 49, 4 «con vantaggio cotal meco alle *mano*» (: *Marano* : *lontano*) diventa «a poter più di me con l'arme in *mano*?» (così poi in B X 49, 4).

La *princeps*, ben presto soppiantata dall'edizione successiva e soprattutto dall'ultima del 1532, non ha avuto grande diffusione e già nella seconda metà del Cinquecento si faticava a trovarne qualche copia se l'esule fiorentino Jacopo Corbinelli dalla Francia scrive entusiasta all'amico ed erudito Gian Vincenzo Pinelli il 15 ottobre 1579 di aver «trovato l'Orlando furioso stampato in Ferrara nel 1516!» (l'esemplare ora è conservato a Dresda). [VG]

BIBLIOGRAFIA

Bolzoni 2017; Ceserani 1988; Debenedetti-Segre 1960; Dorigatti 2006; Fahy 1989; Masi 2002; Pace 1987; Residori 2018; Spagnolo 2008.

III.2

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Niccolò Zoppino, 1530

4°; CCX, [2] cc.; ill.

EDIT₁₆ CNCE 2563

- c. a1r: [dentro cornice silografica formata da legni di varie dimensioni (ricavati dalla suddivisione di una cornice del *Furioso* Zoppino 1524) che ripetono il disegno di una mazza e una scure attorcigliati da una serpe; in rosso: nei montanti, la data MD | XXX; agli angoli, quattro foglie tipografiche e il motto ariostesco PRO | BONO | MA | LVM; in rosso e nero:] ORLANDO | FVRIOSO DI LVDOVICO | Ariosto Nobile Ferrarese, con som- | ma diligenza tratto dal suo fe/ | delissimo esemplare, historia- | to, corretto, et nuoua- | mente stampato. [ritratto di profilo del poeta in abiti contemporanei fra due rami d'alloro, sormontato dalle iniziali «L·A»].
- c. D2v: FINIS. || Qui ne tuberibus propriis offendat amicum | Postulat, ignoscat verucis illius, equum est | Peccatis veniam poscentem reddere rursus [Orazio, *Satire* I.3, vv. 73-75] || Stampato in Vinea per Nicolo d'Aristotile di Ferrara | detto Zoppino del mese di Nouëbrio. M.D.XXX. | La sua bottega si è sul campo della | Madonna di san Fantino. || REGISTRO. || a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y z A B C D. || Tutti sono quaderni, eccetto D che è duerno. || [marca editoriale con San Nicola benedificante: Z895]
- c. D3r: [dentro la cornice del frontespizio: silografia con api che fuggono da un ceppo messo sul fuoco; sopra e sotto: VENETIIS | MDXXX]
- c. D4: [bianca]

BncF, RARI Palatino E.6.5.18

All'interno del piatto anteriore la nota *Compito* di mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro entrò nella Palatina Lorenese; in basso, a matita, la classazione palatina *L.R. q. 54*; a c. Ir timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850). Legatura in pergamena su cartone; sul dorso, impressi in oro su un tassello rosso e uno verde, il titolo *Ariosto Orlando Furioso* e la data 1530; tagli dipinti di blu.

Nel 1530 Niccolò Zoppino pubblica la prima edizione dell'*Orlando furioso* corredata da illustrazioni originali, pensate

per tradurre in immagine specifici episodi del poema. Il suo *Furioso* «istoriato» si differenzia da quelli precedentemente pubblicati da altri editori, non illustrati o accompagnati da generiche o sporadiche silografie, come accadeva di frequente per gli altri testi cavallereschi, che di rado suscitavano la produzione di cicli di immagini appositamente prodotti, con scene specifiche e riconoscibili (il testo da cui proliferano più immagini, prima di Ariosto, è il *Morgante*; [schede II.1-II.8](#)).

Attivo principalmente a Venezia, Niccolò d'Aristotele de' Rossi, detto Zoppino, fu editore prolifico, innovativo e votato ai testi in volgare (Severi 2009; Baldacchini 2011). Fu inoltre libraio e cantimbanco di una certa notorietà (Degl'Innocenti-Rospocher 2018), ricordato come personaggio in opere di Pietro Aretino e di Teofilo Folengo. Di origine ferrarese, come orgogliosamente amava specificare in frontespizi e colofoni, Zoppino mantenne per tutta la vita legami con la sua città d'origine e con la corte estense, dove sono documentate relazioni con letterati come Celio Calcagnini, che ne apprezzava l'ingegno vivace, oltre che il catalogo editoriale. Non vi sono invece notizie certe di una sua frequentazione o conoscenza diretta dell'Ariosto, del quale si dichiara ammiratore nella lettera ai lettori che apre l'edizione qui presentata (c. A1v).

Il primo *Furioso* pubblicato da Zoppino uscì molto presto, già nel 1524: poiché è sembrato infrangere i privilegi di stampa che l'Ariosto si era assicurato, è stato talvolta ritenuto un'edizione pirata. Tuttavia, considerata l'assidua presenza dello Zoppino a Ferrara, alla corte stessa degli Este,

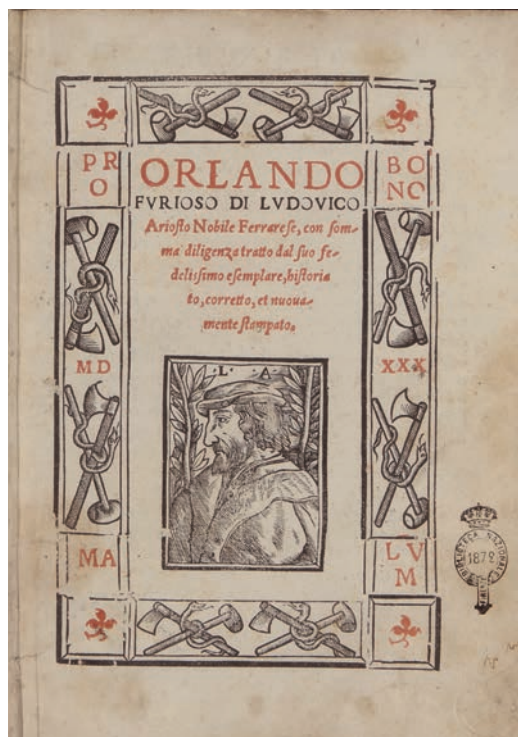
e la possibilità che Ariosto, impegnato in Garfagnana, gradisse delegare una ristampa del suo poema a un abile editore-libraio suo conterraneo, è verosimile che quella edizione del 1524 fosse davvero pubblicata, come afferma il *colophon*, «con licentia» dell'autore (non necessariamente gratuita, s'intende). Del resto, il testo ristampava con molta cura quello del *Furioso* del 1521, e lo adornava con copie del corredo silografico persino migliori degli originali (Degl'Innocenti 2019).

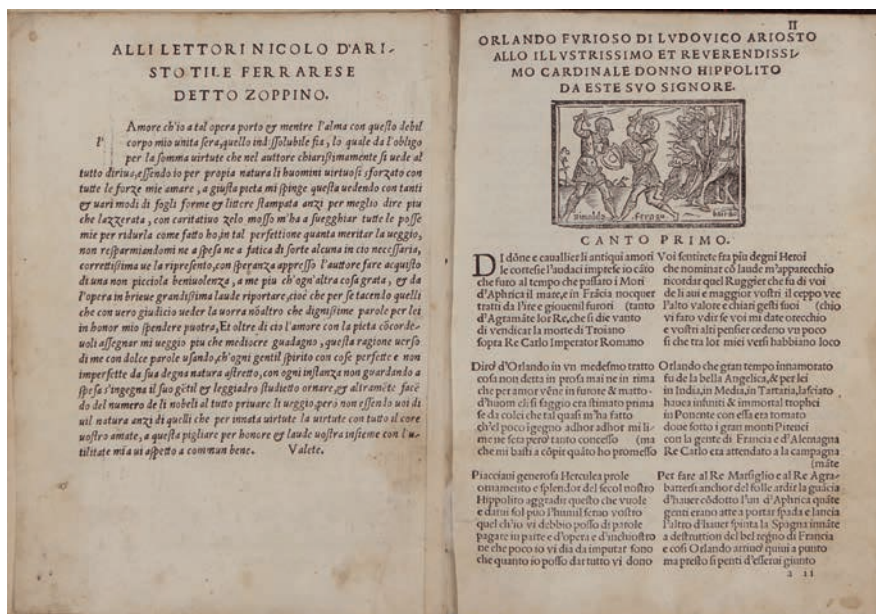
L'operazione del 1530 prosegue nella stessa direzione: tenuto conto della dichiarata devozione dello Zoppino al poeta ferrarese, non sembra insensato immaginare un contesto più complesso e oggi meno decifrabile, nel quale l'edizione dello Zoppino potesse costituire non solo una proficua operazione commerciale, ma anche un omaggio al poeta e alla corte di Ferrara. Zoppino offre infatti ai suoi lettori un testo accurato, basato sul *Furioso* del 1521 e arricchito di immagini, in un momento in cui questo era ormai introvabile, essendo esaurite le copie curate dall'autore nel 1521, mentre proliferavano versioni scorrette e inaffidabili, e spera così di guadagnarsi «una non picciola benivolenza» presso l'Ariosto (lettera *Alli lettori*, c. a1v: fig. III.2b).

Il volume si apre (fig. III.2a) con una cornice che inquadra il frontespizio e include la rappresentazione ripetuta di un maglio e una scure, strumenti agricoli «simboli tradizionali di benignità», attorcigliati da una serpe, «simbolo di velenosità e malignità» (Ceserani 1988). È questa una copia, risalente al 1524, della cornice presente nelle prime due edizioni pubblicate sotto la supervisione dell'au-

tore nel 1516 e nel 1521 (scheda III.1) e commissionata dall'Ariosto stesso, primo poeta ad utilizzare un'impresa personale, ovvero una rappresentazione simbolica di un concetto, in questo caso l'ingratitudine, espresso dalla combinazione di un'immagine e di un motto latino. Alle figure del maglio e della scure con le serpi si accompagna il motto «pro bono malum» («il male in cambio del bene»). Diversa nella forma ma simile nel significato è l'altra impresa ariostesca proposta sull'ultima carta, nella stessa cornice del frontespizio ma qui inchiostrata solo in nero: una colonia di api scacciate con il fuoco (usata anche nel 1536 e riprodotta sulla copertina di questo catalogo). Entrambe le imprese esprimono il concetto di ingratitudine (Ceserani

III.2a





III.2b

1988; Fahy 1989; Casadei 1996; Residori 2018; Mac Carthy 2020), da riferirsi forse alla vicende personali del poeta (che non ebbe mai la possibilità di vivere da puro letterato e fu invece costantemente impiegato a corte come ambasciatore o commissario, con mansioni più o meno grate e missioni talvolta pericolose), oppure al poema e alla sua ricezione (il capolavoro letterario e l'encomio alla casa d'Este non gli valsero un posto da letterato di corte) o alla vita in generale.

Enfatizzando ulteriormente l'aspetto figurativo, Zoppino inserisce nel frontespizio un ritratto del poeta (fig. III.2a): è il primo ritratto a stampa dell'Ariosto, raffigurato di profilo, in abiti rinascimentali, con le iniziali del suo nome e due rami d'alloro a sottolineare la gloria poetica.

Altro elemento innovativo di questa edizione è la presenza di quaranta vignette che descrivono, con poche eccezioni, il primo episodio di ogni canto

(fig. III.2b). Semplicità e chiarezza sono i tratti distintivi di queste immagini, dal segno piuttosto modesto eppure talvolta vivace, incentrate su pochi personaggi e ambientate in scenari paesaggistici o urbani appena accennati. Le successive edizioni cinquecentesche, più raffinate e ricche di paratesti, mantennero tuttavia il modello inaugurato dallo Zoppino per il *Furioso* e già sperimentato da Bonelli per il *Morgante* del 1507 (scheda II.1), con una illustrazione in apertura ad ogni canto. [FC]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 32-33; Balzacchini 2011, n. 271; Caneparo 2008; Casadei 1997; Cavicchi 2011; Ceserani 1988; Degl'Innocenti 2010; Degl'Innocenti 2019; Degl'Innocenti-Rospocher 2018; Fahy 1989; Girotto 2012; Girotto 2013a; Mac Carthy 2020, pp. 128-141; Masi 2002; Residori 2018; Rospocher 2014; Severi 2009.

III.3

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Ferrara, Francesco Rossi, 1532

4°; [248] cc.; ill.

EDIT 16 CNCE 2566

- c. A1r: [in cornice xilografica impressa in nero, in rosso:] ORLANDO FVRIOSO DI | MESSER LVDOVICO | ARIOSTO NOBILE | FERRARESE NVO | VAMENTE DA | LVI PROPRIO | CORRETTO E | D'ALTRI CANTI NVO- | VI AMPLIATO CON | GRATIE E PRI | VILEGII.
- c. h8r: Impresso in Ferrara per maestro Francesco Rosso da Va- | lenza, a di primo d'Ottobre .M.D.XXXII, || [registro] | [marca con due serpenti eretti e una mano dal cielo con paio di forbici ne taglia le lingue, col motto «Dilexisti malitiam super benignitatem»]

BncF, Banco Rari 160 (già Palatino E.6.5.73)

Numerazione coeva a inchiostro nell'angolo superiore esterno visibile fino al numero 231; tra il contropiatto e la prima guardia, legato un biglietto di Bruto (Giulio Cesare) Teloni, con l'attribuzione della legatura.

Legatura in tutta pelle di Penny Mackenzie, con decorazioni in oro; sul dorso, impressi in oro, il titolo *Ariosto Orlando furioso* e i dati tipografici *Ferrara 1532*; tagli dorati e goffrati.

Il 14 gennaio del 1527 il doge Andrea Gritti firma ad Ariosto il privilegio di vendita per una nuova edizione dell'*Orlando furioso*. È questo il primo dei molti concessi al poeta nell'arco di tempo conclusosi con l'avvio della stampa nel marzo del 1532. Ma la storia dell'ultimo *Furioso* non finisce nel momento in cui entra in tipografia: come già avvenuto con i precedenti stampatori, Giovanni del Mazzocco da Bondeno nel 1516 e Giovanni Battista da la Pigna nel 1521, Ariosto si accorda con Francesco Rosso da Valenza (l'unico attivo in quel periodo

a Ferrara) per lavorare a stretto contatto e correggere le bozze che man mano venivano impresse dal torchio, un lavoro capillare che testimonia la frequentazione giornaliera della tipografia dal marzo al 1 ottobre del 1532 (data che compare nel colofone del libro). Ariosto non si limita però a correzioni e miglioramenti interni al testo del poema: lui stesso, non il tipografo ferrarese, progetta la struttura della nuova edizione nei minimi dettagli. Sceglie il materiale, acquistandolo di tasca propria: due tipi di carta diversi, una a buon mercato, come quella dell'esemplare in mostra, per i volumi destinati a un pubblico più vasto, una più pregiata e di formato più grande per le copie allestite per sé e per gli amici ed infine la pergamena per gli esemplari destinati a personaggi illustri. Su imitazione delle stampe Zoppino 1530 ([scheda III.2](#)) e Bindoni e Pasini 1531 che lo avevano posto sul frontespizio, inserisce un suo ritratto realizzato da un disegno di Tiziano e collocato alla fine del poema, prima della marca tipografica e del colofone. Fa disegnare a Francesco da Nanto una elaboratissima cornice xilografica decorata con motivi classici (trofei d'armi, tritoni, centauri e una testa di Medusa), che va a inquadrare il titolo nel frontespizio e il suo ritratto. Infine, dopo l'ultima ottava del canto XLVI, Ariosto decide in un primo momento di contrassegnare la fine del poema con una xilografia rappresentante una pecora che allatta un lupicino, come nell'esemplare in mostra ([fig. III.3](#)), a ricordo dell'epigramma dell'*Antologia palatina* da lui stesso tradotto in latino:

Foetum invita lupae, sed iussu nutrit herili,
et sua lacte suo pignora fraudato vis;
scilicet ut meritam bene de se perdat adultus;
mutare ingenium gratia nulla potest.

Una volta adulto il lupo si mangerà chi l'ha nutrito e salvato da morte, nessun gesto di bontà può mutare l'inclinazione naturale: questo il significato dell'epigramma e dell'immagine che lo ricorda. Scontento di come era venuta l'inserzione della xilografia all'interno della pagina, alla fine Ariosto preferisce sostituirla con la semplice scritta del proprio motto, *Pro bono malum*. Inoltre, per l'occasione fa adottare a Francesco Rosso una mar-

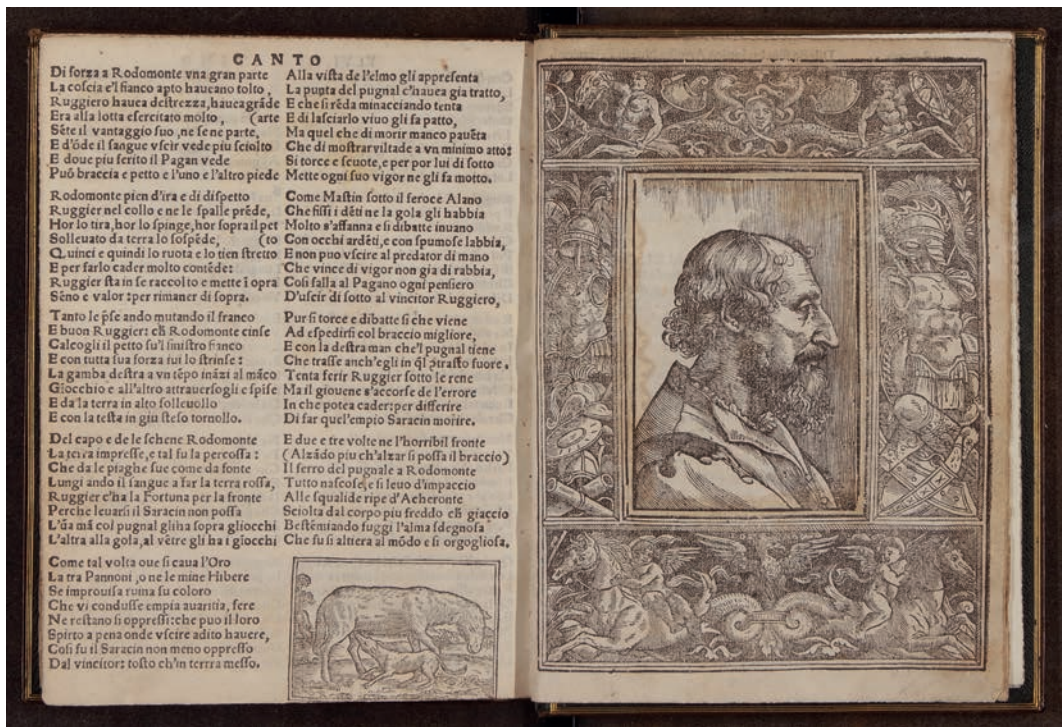
ca tipografica nuova, con la forbice che taglia la lingua a una serpe, sopra cui è posto il cartiglio con il motto *Dilexisti malitiam super benignitatem*.

In sostanza, la nuova edizione del *Fu-rioso* si propone di superare per raffinatezza estetica le copie che circolavano in precedenza; un modo ironico e pungente con cui Ariosto colpisce chi si era approfittato del suo poema stampandolo a sua insaputa. [VG]

BIBLIOGRAFIA

Debenedetti-Segre 1960; Dorigatti 2006; Fahy 1989; Fatini 1924; Pace 1987; Residori 2018; Spagnolo 2008.

III.3



III.4

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Niccolò Zoppino, 1536

4°; 238 [i.e.246], [2] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 2594

c. a1r: [in alto, silografia raffigurante una mano con forbici e, dentro un cartiglio, il motto «DILEXISTI MALITIÀ SVPER BENIGNITATEM» | ORLANDO | FVRIOSO DI MESSER | LVDOVICO ARIOSTO NOBILE | Ferrarese, di nuouo ristampato, & historiato: con | ogni diligenza dal suo originale tolto : con | la nuoua giunta, & le notationi di tutti gli | luoghi, doue per lui e stato tal opra am/ | pliata: come nella noua tauola nel fine | per ordine uedere si puole. | [ritratto silografico dell'Ariosto di profilo copiato da quello su disegno di Tiziano dell'edizione del 1532] | MDXXXVI. | [silografia con due serpi, una delle quali con la lingua mozzata] | [ai lati della pagina, due montanti di cornice silografica: a sinistra Geometria e Matematica con due putti e, a destra, un astrologo, due putti e tavole numeriche.]

c. 2H8r: REGISTRO || A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V X Y Z. || AA BB CC DD EE FF GG HH. || Tutti quaderni. || In Vinegia per Nicolo d'Aristotile detto | Zoppino. Ne l'anno del nostro Si/ | gnore. M. D. XXXVI. | Del mese di Genaio. || [marca editoriale con «S. NICOLAVS» benedicente e iniziali N. Z.: V531]

c. 2H8v: [impresa silografica con api che fuggono da un ceppo messo sul fuoco]

BncF, RARI Palatino E.6.5.19

All'interno del piatto anteriore la nota *Compito* di mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro entrò nella Palatina Lorenese; in basso, a matita, la collocazione palatina *L.R. q. 52*.

Legatura in pergamena su cartone; sul dorso decorato con impressioni in oro, su un tassello rosso impresso in oro il titolo *Ariosto Orlando furioso* e su un tassello marrone impresso in oro l'anno di edizione 1536; tagli goffrati e dorati.

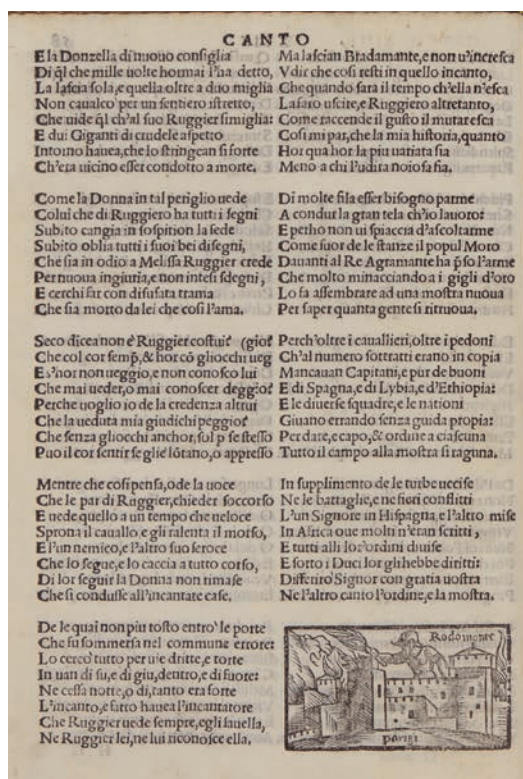
Seconda e ultima edizione illustrata del *Furioso* pubblicata da Niccolò Zoppino, che si trova a riutilizzare e integrare le



III.4a

immagini approntate per l'edizione del 1530 per adattare al nuovo testo pubblicato dall'Ariosto nel 1532, articolato non più in quaranta canti, bensì in quarantasei. Non si tratta del mero inserimento di sei nuovi canti, ma dell'elaborazione di nuovi episodi e personaggi, operazione che determina per Ariosto una profonda revisione della struttura del poema, e per Zoppino una redistribuzione delle immagini, che finiscono per illustrare talvolta il primo e talvolta l'ultimo episodio di ogni canto. Una vignetta viene eliminata e sei vengono aggiunte dove opportuno, ripetendone una due volte.

L'anonimo illustratore chiaramente conosce e padroneggia la materia ca-



III.4b

valleresca che costituiva un patrimonio condiviso dal pubblico di lettori e ascoltatori appassionati al genere cavalleresco. Lo dimostra la vignetta che apre il canto XIV, in cui Rodomonte incendia Parigi: il saraceno, straordinariamente vigoroso, crudele e arrogante nei versi dell'Ariosto, era ancora più smisurato nell'*Innamoramento de Orlando*, dove Boiardo lo descriveva come un gigante. E come un gigante è raffigurato in questa edizione (fig. III.4b), che chiaramente si rivolge a lettori già nutriti delle precedenti avventure del guerriero.

Zoppino aggiorna inoltre il ritratto e le imprese ariostesche (fig. III.4a) sulla base dell'edizione ferrarese curata dall'autore nel 1532: sostituisce il precedente ritratto del poeta (scheda III.2) con una copia di quello intagliato su disegno di Tiziano (scheda III.3), ed elimina il motto «PRO BONO MALVM» inserendo invece l'immagine di una mano che impugna un paio di forbici e mozza la lingua a due serpi, accompagnata dal motto di origine biblica «DILEXISTI MALITIAM SVPER BENIGNITATEM»: "hai preferito il male al bene" (Casadei 1997). Si tratta nuovamente di un riferimento all'ingratitudine umana, che questa volta tuttavia sembra apostrofare il lettore in modo diretto, tramite l'utilizzo del verbo alla seconda persona singolare, implicando dunque non solo un riferimento alle vicende del poeta, come tipico di un'impresa personale, bensì un valore emblematico universale, riferito ai detrattori del poema, al tema dell'ingratitudine elaborato a più riprese nel *Furioso*, o alla vita in generale (Ceserani 1988; Residori 2018; Campeggiani 2017, p. 253; Mac Carthy 2020, pp. 128-141). [FC]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 45-47; Baldacchini 2002; Baldacchini 2003; Baldacchini 2004; Baldacchini 2011, n. 356; Cagnolati 1974, n. 17; Campeggiani 2017, p. 253; Caneparo 2008; Caneparo 2016; Ceserani 1988; Degl'Innocenti 2008; Girotto 2010, pp. 34-36; Girotto 2012; Girotto 2013a; Harris 1987a, pp. 88-94; Mac Carthy 2020, pp. 128-141; Masi 2002; Petrella 2006, pp. 174-175; Residori 2018; Severi 2009; Zanetti 1992, p. 130.

Il *Furioso* commentato

di Marika Incandela

Nel corso del Cinquecento l'*Orlando furioso* conobbe una stagione di straordinario successo editoriale: numerose edizioni commentate e diversi commenti autonomi contribuirono a consolidarne il ruolo di classico moderno, corredandolo via via di paratesti che, fino ad allora, erano riservati agli autori della tradizione antica. Se, come ha osservato Cesare Segre, commentare un testo significa «redigere un apparato di illustrazioni verbali destinato a renderlo più comprensibile» (Segre 1992, p. 3), l'atto stesso del commento sancisce la possibilità di ingresso di un autore e della sua opera in un canone, in quanto il fatto che «le texte soit accompagn   d'un commentaire n'indique pas seulement qu'il en a besoin, mais surtout qu'il en est digne» (Stierle 1990, p. 19). Le numerose edizioni del poema, spesso arricchite da allegorie, glossari, tavole, indici, immagini, nel proporre raffinate strategie di orientamento della lettura volte a guidare il lettore nella comprensione dei versi, segnarono, di fatto, l'ingresso del *Furioso* nel canone poetico europeo e testimoniarono l'interesse e il dibattito suscitati dall'opera presso i suoi contemporanei e la sua immediata posterit  , rivelandosi una preziosa testimonianza delle categorie critiche impiegate dagli esegeti cinquecenteschi.

A soli tre anni dalla pubblicazione della versione definitiva del poema, infatti, l'edizione di Bindoni e Pasini del 1535 accoglieva in appendice l'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* di Lodovico Dolce (scheda III.5), letterato veneziano la cui fama    spesso, e quasi esclusivamente, lega-

ta al lavoro critico ed editoriale sull'*Orlando Furioso*. Si trattava di un testo di natura polemica, ma anche di un gesto inaugurale: Dolce si poneva come primo interprete e difensore del *Furioso*, aprendo una tradizione ermeneutica che nei decenni successivi si arricchir   di strumenti esegetici sempre pi   sofisticati. Sette anni dopo, nel 1542, il poligrafo dava ulteriore compiutezza al suo progetto, collaborando con l'editore Gabriele Giolito alla realizzazione di una prestigiosa edizione del poema accompagnata da un ampio apparato paratestuale volto a valorizzarne gli intenti pedagogici e ad accostarlo all'epica classica (scheda III.6). Modellata sui canoni editoriali riservati ai classici trecenteschi, l'edizione ebbe pi   ristampe, contando, negli anni compresi tra il 1542 e il 1560, non meno di ventisette edizioni sia in quarto sia in ottavo, un successo confermato anche dalla versione destinata al pubblico spagnolo che, nel riproporre la traduzione in castigliano del testo ariostesco di Jeronimo de Urrea, rendeva accessibile anche il commento di Dolce, ora tradotto da Alonso de Ulloa (scheda III.8).

Questa fortunata operazione editoriale divenne un modello che altri editori tentarono di emulare, replicandone la formula e affinandola nelle proprie edizioni. Molte di queste, pubblicate a Venezia da tipografi quali Valvassori e Valgrisi furono impresse dai contributi esegetici di F  rnari, Ruscelli e altri, favorendo cos   un'ampia circolazione dell'opera di Ariosto e contribuendo a consolidarne definitivamente

lo *status* di classico moderno. Di tale straordinaria fioritura di edizioni illustrate e commentate si conserva un vivido ricordo nel dialogo *Della nuova poesia* di Giuseppe Malatesta in una battuta di Speroni, quando si afferma che «non solo non ci satiamo di gustarlo [il *Furioso*]», ma continuiamo a «prepararlo con nuove lautezze»: ed ecco che il poema viene riproposto «hor d'una stampa, hor d'un'altra hora in un volume, hora in un altro, quando con la dichiarazione delle historie, quando con gli argomenti de' canti, adesso con l'espositione de' passi difficili, talvolta con le annotationi delle cose più belle, poco dappoi col rimario delle voci usate nell'opera» (Malatesta 1589, p. 143). Accompagnati ora da un paratesto, ora da un altro, i versi ariosteschi appaiono di volta in volta sotto una nuova e rinnovata luce per il lettore, il quale può apprezzare le scelte linguistiche e stilistiche dell'autore, esser facilitato nell'accesso al significato allegorico, assaporare le riprese intertestuali, finendo, così, per accostare Ariosto ai poeti della nobile tradizione classica, a Virgilio, a Omero. Ma è spesso l'architettura stessa della stampa – la disposizione, la gerarchia, l'ordine dei materiali paratestuali – a orientare la ricezione dell'opera e a predisporre una ben precisa costruzione del profilo dell'autore. La scelta, ad esempio, di anteporre al testo poetico una biografia di Ariosto concorre a nobilitare la figura dell'autore. In tal senso, la biografia che apre la *Spositione* di Fórari costituì un raffinato dispositivo ermeneutico e, insieme, uno strumento di canonizzazione in quanto richiamava al lettore più attento l'impostazione delle edizioni virgiliane quattro- e cinquecentesche o le raccolte petrarchesche e boccacciane, ove la *vita*

aprirebbe solennemente il *corpus* poetico. Tale notazione biografica – nella quale, per narrare la vita del poeta, lo studioso ricorre ai versi del *Furioso* e delle *Satire*, creando, con estrema disinvoltura, una sorta di autoritratto riflesso, in cui Ariosto è rappresentato attraverso i propri testi – ricomparirà anche in edizioni successive, secondo una prassi tutt'altro che isolata (scheda III.7). Sotto nuove forme, all'interno di progetti editoriali differenti, che ne reinterpretano il senso e l'uso, infatti, gli apparati di commento, le biografie, le allegorie, le glosse, gli indici e le tavole vennero spesso ricombinati e riutilizzati. Ne costituiscono illustri esempi le edizioni curate da Vincenzo Valgrisi, in collaborazione con Girolamo Ruscelli, pregiate edizioni destinate a far cadere il primato editoriale detenuto, fin a quel momento, dalle stampe giolittine. In esse il ricco impianto paratestuale annunciato nel frontespizio recupera precedenti contributi esegetici di Giovan Battista Pigna, Nicolò Eugenio, Domenico Tullio Fausto da Longiano, e persino le annotazioni di Dolce, ora riproposte con il nome di *Raccolto di molti luoghi, tolti, e felicemente imitati in più autori, dall'Ariosto nel Furioso*, senza che si faccia mai menzione dell'autore (scheda III.9).

Addentrarsi pertanto nella pluralità delle tante edizioni commentate del *Furioso*, nate in seno al vivace mercato librario del Cinquecento e articolate secondo strategie editoriali sempre più accurate, consente di meglio comprendere le modalità di ricezione dell'opera così come conoscerne i protagonisti – editori, curatori – permette di ricostruire le dinamiche attraverso cui il poema ariostesco venne diffuso, letto e interpretato.

III.5

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Francesco Bindoni & Maffeo Pasini, 1535

8°; 244, [12] cc.

EDIT16 CNCE 2582

- c. A1r: ORLANDO FVRIOSO | DI MESSER LVDOVICO ARIOSTO | CON LA GIVNTA, NOVISSI- | MAMENTE STAMPATO | E CORRETTO. | [marca con due serpenti eretti e una mano dal cielo con paio di forbici ne taglia le lingue, col motto «Dilexisti malitiam super benignitatem»] | CON *Vna Apologia di M. Lodouico Dolcio contro ai | detrattori dell'Autore, & un modo breuissimo di tro | uar le cose aggiunte; e TAVOLA di tutto | quello, ch'è contenuto nel Libro. Aggiuntoui | una breue espositione dei luoghi difficili. || Hassi la concessione del Senato Veneto per anni diece. || Appresso Mapheo Pasini* | M D XXXV.
- c. 2K2r: Impresso in Vinegia appresso di Mapheo Pasini, | e Francesco di Alessandro Bindoni, compagni. | Negli anni del Signore. M.D.XXXV. || [registro] | [marca tipografica con Tobiole e l'angelo: Z91]



BncF, Nencini F.5.4.20

Esemplare mutilo del frontespizio sostituito da una fotografia; appartenuto a Giovanni Nencini.

Legatura di restauro in cuoio su cartone.

III.5a

Con l'edizione in ottavo pubblicata a Venezia nel 1535 dagli editori Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, il *Furioso* viene, per la prima volta, accompagnato da un apparato paratestuale. Il volume, realizzato all'interno di una società tipografica particolarmente attiva nella pubblicazione di poemi e romanzi cavallereschi, si avvale della collaborazione di Lodovico Dolce, allora appena venticinquenne. L'iniziativa editoriale si colloca all'interno di un più ampio progetto di diffusione delle opere ariostesche promosso da Pasini e Bindoni, con l'approvazione degli

eredi di Ariosto: oltre al *Furioso*, il piano comprendeva anche l'edizione di testi teatrali come *Il Negromante* e *La Lena*. L'apparato paratestuale dell'edizione veneziana del 1535 – ispirato al modello della *Amorosa visione* di Boccaccio stampata a Milano nel 1521, che includeva l'*Apologia contra detrattori della poesia* e le *Osservationi di volgar grammatica* di Girolamo Claricio – preannuncia alcuni temi portanti della futura critica ariostesca e mira a elevare il *Furioso* al rango di classico, applicando le stesse categorie esegetiche riservate ai poemi antichi e

sottolineandone il valore morale attraverso la presenza di *exempla* edificanti.

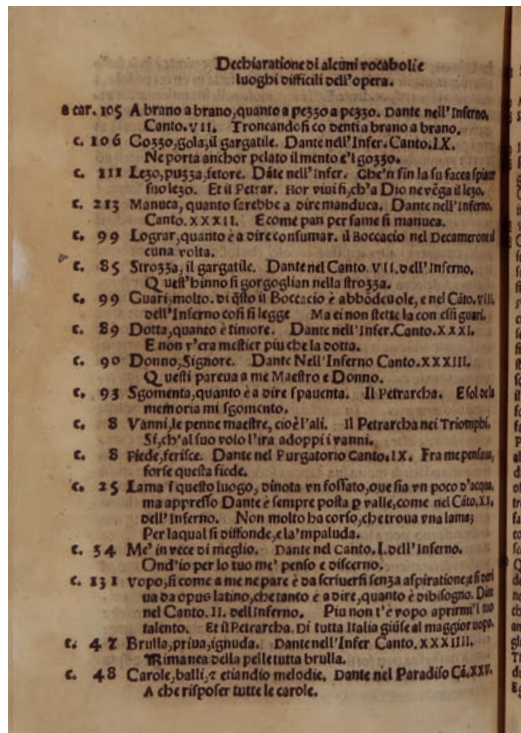
Gli intenti dell'operazione editoriale, destinata ad avere grande seguito, sono nitidamente delineati nelle due lettere firmate da Lodovico Dolce e in quella, più breve ed essenziale, di Maffeo Pardini ai lettori, che introduce alle ultime due sezioni del commento. Seppur brevi, i paratesti rispondono alle esigenze di un pubblico sempre più ampio di lettori che desidera accostarsi al poema e ben si inquadrano in quel processo di canonicizzazione del *Furioso*, come provano l'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* e la *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili dell'opera*, due inserti con cui Dolce svolge un «vero e proprio ruolo inaugurale all'interno della storia dell'editoria e della critica ariostesca» (Ferroni 2008, p. 133).

Nell'*Apologia*, composta a soli tre anni di distanza dalla pubblicazione della versione definitiva del poema, il letterato veneziano a poco a poco confuta le critiche rivolte ad Ariosto e, facendo non di rado appello alla tradizione classica, risponde alle obiezioni avanzate sull'inadeguatezza del titolo, difende la veste linguistica del poema, le scelte lessicali e le innovazioni del poeta, da leggersi, per Dolce, alla luce di una legittima e naturale evoluzione delle forme di un genere letterario. Il poligrafo, dunque, mosso dall'esigenza «che sia una volta risposto alle false opposizioni di coloro che lo riprendono», si affatica «di espurgar l'Ariosto dai biasimi degli ignoranti»: motivo che ritorna nella postilla «Son l'Ariosto da rozzi biasmato / Ma da dotti, et gentil molto lodato» appuntata, sotto il ritratto di Ariosto,

nell'ultima pagina dell'altro esemplare di questa edizione conservato dalla BncF, MAGL. 24.10.357 (fig. III.5a).

Nella *Dichiaratione di alcuni vocaboli e luoghi difficili dell'opera*, costituita da brevi notazioni esplicative (fig. III.5b), si scorge quella medesima attenzione per il lessico che si ritrova nelle edizioni dei grandi classici del volgare – Dante, Petrarca, Boccaccio –, ove non di rado i testi vengono accompagnati da glosse e liste lessicali al fine di renderne più agevole la comprensione e di facilitare l'apprendimento del volgare. Segue il *Breve modo di trovar tutti i luoghi dall'Autore aggiunti*, un elenco delle novità dell'ultima redazione del poema, e conclude il

III.5b



volume la *Tavola delle Historie e Novelle contenute di tutta l'Opera*, che riporta l'elenco dei personaggi e le loro apparizioni nei principali episodi e novelle, utile ai lettori per ritrovare nel testo i passaggi desiderati.

Grazie al contributo di Lodovico Dolce, che per la prima volta offre al *Furioso* un corredo esegetico e filologico, come veniva inteso nel Cinquecento, l'edizione Pasini Bindoni si distingue nettamente dal panorama editoriale coevo. Tale operazione non resta isolata, ma rappresenta piuttosto l'avvio di un lavo-

ro più ampio che impegnerà Dolce negli anni successivi nella curatela di diverse edizioni dell'opera, a partire da quella del 1542, stampata da Gabriele Giolito, che si impone come la prima, in ordine cronologico e rilevanza, tra le sue edizioni commentate del *Furioso*. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Adamo 2016; Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 41-42; Ferroni 2008; Ricci 1997; Sberlati 2001, pp. 31-35; Trovato 1991 (2009), pp. 68-69 e 202-203; Villari 2013.

III.6

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542

4°; 260, [20] c.; ill.

EDIT16 CNCE 2628

- c. A1r: [in cornice xilografica, con al centro marca editoriale della fenice] ORLANDO FVRIOSO | DI M. LVDOVICO ARIOSTO | *nouissimamente alla sua integrita ridot=* | to 7 ornato di varie figure. | CON ALCVNE STANZE DEL S. | *Aluigi Gonzaga in lode del medesimo.* | AGGIVNTOVI PER CIASCVN | *Canto alcune allegorie & nel fine* | vna breue espositione | ET TAVOLA DI TVTTO | *quello, che nell'opera si contiene.* | CON GRATIA ET PRIVILEGIO. || [in basso, nella cornice:] IN VENETIA APPRESSO GABRIEL | IOLITO DI FERRARI | M. D. XLII.
- c. 3*4r: IN VENETIA APPRESSO GABRIEL | IOLITO DI FERRARI | M. D. XLII.

BncF, Palatino 2.7.3.17

Sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850); all'interno del piatto anteriore l'ex libris di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*; nota manoscritta a penna *Sottratto alla Biblioteca Palatina e ritornato nella medesima per l'acquisto della Libreria del cav. Nencini.*

Legatura in pergamena su cartone; dorso con impressioni in oro; sul dorso, impressi in oro su un tassello nocciola e uno blu, il titolo *Ariosto. Orlando* e l'anno 1542; tagli dipinti di rosso.

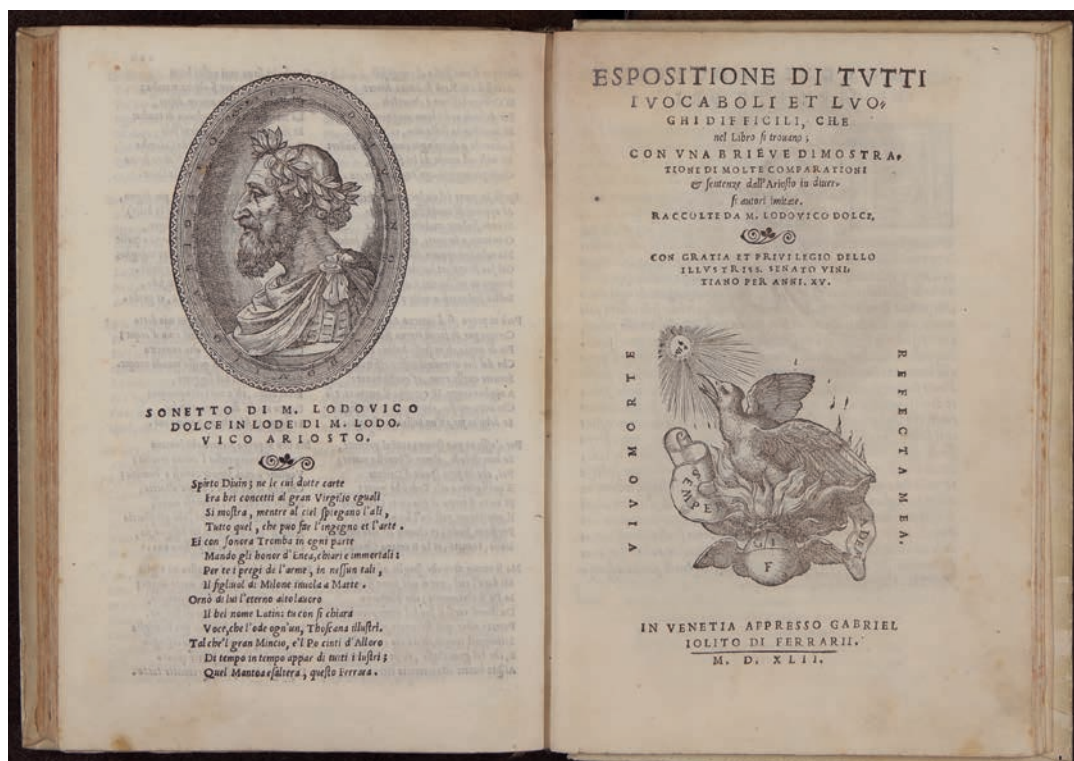
La stampa giolitina del *Furioso* pubblicata a Venezia nel 1542, assieme alla contemporanea edizione di Bindoni e Pasini con le annotazioni di Tullio Fausto da Longiano, segna l'inizio del processo di canonizzazione del poema ariostesco. La stampa, allestita con una veste editoriale modellata su quella riservata ai grandi autori del Trecento toscano, costituirà l'edizione del poema ristampata con maggiore frequenza, contando, negli anni compresi

tra il 1542 e il 1560, non meno di ventisette ristampe sia in quarto sia in ottavo. Investendo risorse considerevoli, l'editore Gabriele Giolito de' Ferrari nell'ideazione e nella confezione del volume si avvale della collaborazione del poligrafo Lodovico Dolce, figura esperta in materia ariostesca, al quale si deve l'elaborazione di un ricco apparato paratestuale volto a dimostrare gli intenti didattici del *Furioso* e ad accostarlo all'epica classica. Tale impostazione programmatica è ben espressa nella lettera di dedica, in cui Giolito presenta l'opera come uno dei pochi testi moderni in grado di eguagliare la perfezione dei classici, ora finalmente «in bella et corretta et commoda forma ridotta», dopo esser stata «oltre modo guasta et lacerata dalla avaritia d'alcuni impressori». Quanto dichiarato nella dedica trova piena corrispondenza nella struttura del volume, dove ogni canto è introdotto da brevi allegorie che, sotto forma di sentenze morali e attingendo spesso alle ottave incipitarie, luogo privilegiato della riflessione moralistica dell'autore, suggeriscono un'interpretazione morale dei versi, ulteriormente rafforzata dall'apparato iconografico. Le quarantasei xilografie incluse nell'edizione, ricordate da Giorgio Vasari nella seconda redazione delle *Vite* per la «bella maniera d'intagli», risultano leggermente più grandi di quelle realizzate per l'edizione Zoppino e si distinguono per una maggiore finezza del tratto, nonché per una consapevole e strutturata capacità rappresentativa, evidente nella resa di due o tre scene raffigurate su più piani prospettici disposti con libertà compositiva. In stretta coerenza con l'impianto paratestuale, anche le immagini concorrono a

orientare la lettura del testo in chiave epica. Si assiste infatti a una selezione parziale degli episodi rappresentati, con una chiara predilezione per le scene di battaglia, a discapito degli episodi legati agli «amori». In appendice al testo ariostesco, il ritratto di Ludovico Ariosto coronato di alloro e un sonetto di Dolce, in cui il poeta viene raffigurato quale moderno Virgilio, introducono all'articolata sezione di commento, inaugurata da un'essenziale prefazione in carattere corsivo e iniziale ornata (*Lodovico Dolce ai lettori*). La tradizione epica – e segnatamente virgiliana – cui attinge il *Furioso* è analiticamente illustrata nella *Brieve dimostrazione di molte comparationi et sentenze dell'Ariosto in diversi autori*

imitate e nell'Espositione di tutti i vocaboli et luochi difficili, che nel libro si contengono, due apparati nei quali il poligrafo propone un primo inquadramento delle fonti che sottendono al poema. In particolar modo, nella *Brieve dimostrazione*, vengono raccolte alcune similitudini e sentenze utilizzate dall'autore, rintracciando per ognuna di essa l'origine: la citazione del *Furioso*, preceduta dall'indicazione della carta e del fascicolo, è brevemente raffrontata con l'*auctoritas* individuata dietro il dettato ariostesco. Tra le fonti citate figurano Virgilio, Ovidio, Ennio e Catullo. Il puntuale lavoro compiuto sul testo del poema prosegue nell'*Espositione di tutti i vocaboli et luochi difficili*, in cui Dolce commenta

III.6



lemmi o gruppi di versi che possono apparire di difficile comprensione per il lettore. Chiude il volume la *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute per ordine di alphabeto*. Il successo dell'edizione fu favorito dalla capacità di raggiungere un pubblico eterogeneo, con differenti livelli di competenza, e anche dal formato adottato da Giolito, imitato poi da altri editori veneziani, tra cui Valvassori e Valgrisi. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 60-63; Bon-
gi 1890-1897, I, p. 338; Di Filippo Bareggi
1988; Girotto 2010, pp. 19 e sgg.; Girotto
2013c; Hempfer 2004; Javitch 1998; Javitch
1999, pp. 52-60; Nuovo-Coppens 2005, pp.
222-225; Sberlati 2001, p. 35; Trovato 1991
(2009), pp. 221-224 e 232-235.

III.7

Simone Fornari,

La spositione sopra l'Orlando Furioso

Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549-1550

8°; 2 voll.

EDIT16 CNCE 19529

- c. A1r: LA SPOSITIONE | DI M. SIMON | FORNARI DA RHEGGIO SOPRA | L'ORLANDO FVRIO- | SO DI M. LVDOVICO | ARIOSTO. | [foglia] | [marca editoriale con stemma mediceo a sei palle] | IN FIORENZA | *Appresso Lorenzo Torrentino 1549 | Con Priuilegio.*
- c. 3D7v: Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo | Torrentino impressor DVCALE | del mese di Giugno l'anno | MDL.
- c. a1r: DELLA | ESPOSITIONE | SOPRA | L'ORLANDO | FVRIOSO PARTE | SECONDA. | [foglia] | [marca editoriale con stemma mediceo a sei palle] | IN FIORENZA. | *Appresso Lorenzo Torrentino MDL. | Con Priuilegio.*
- c. z5v: Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino | Impressor DVCALE del Mese di | Giugno l'anno. MDL. || *Con Priuilegi di Papa Giulio III. Carlo V. | Imperatore, del Vicere di Napoli, | Cosimo de Medici Duca di | Fiorenza.*

BncF, Nencini 2.4.5.24

Sul contropiatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*.

Legatura in pergamena su cartone, con decorazioni oro; sul dorso, impressi in oro su un tassello marrone, il titolo, *Fornari. Espositione. T. I.*; sul taglio inferiore, il titolo manoscritto a penna, *Fornar. sr. Ariost.*

Con la pubblicazione presso l'editore Lorenzo Torrentino de *La Spositione sopra l'Orlando Furioso* di Simone Fónari si è convenzionalmente fatto iniziare quel processo di innalzamento del *Furioso* a classico. L'opera, data alle stampe nel 1549, lo stesso anno del *Discorso sull'Orlando Furioso* della poetessa Laura Terracina prevede un primo volume



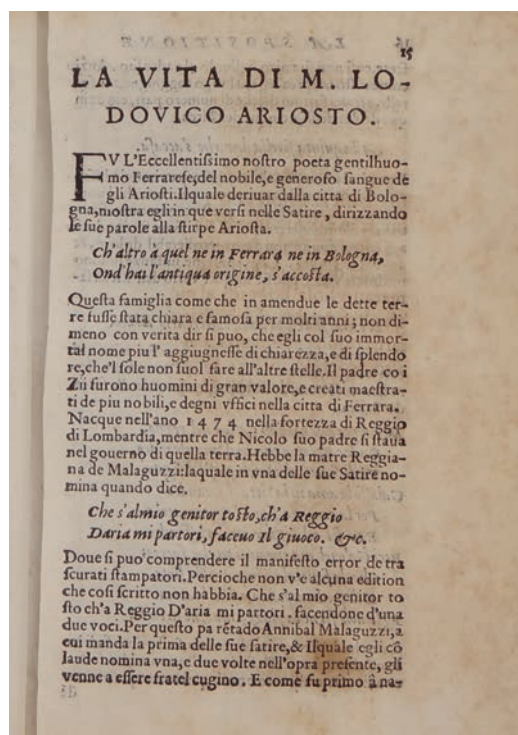
III.7a

volto essenzialmente a una parafrasi del testo ariostesco, e un secondo, invece, a esporne le allegorie. Nella prima parte, dedicata a Cosimo I, l'ampio e dettagliato commento ai canti del poema è preceduto da una *Vita di M. Lodovico Ariosto* e dall'*Apologia Brieve sopra tutto l'Orlando Furioso*.

Dopo aver reso note al pubblico le ragioni che hanno spinto all'elaborazione del commento, pensato in aiuto del «lettor meno dotto et giudicioso», Fónari presenta ai lettori una biografia ariostesca che verrà spesso citata e ripubblicata in altre edizioni del *Furioso*, anche in virtù del rapporto che l'autore aveva con il fratello del poeta, Gabriele, e il figlio, Virgi-

lio. La *Vita* si configura come un singolare recupero di alcuni dei *loci* autobiografici disseminati nel *corpus* del poeta: versi tratti dalle *Satire*, dal *Furioso*, ora ripresi e disposti secondo criteri cronologici e tematici, a creare un'alternanza tra poesia e prosa (fig. III.7b). Muovendosi indistintamente tra letteratura e biografia, Fórnnari intona un encomio del poeta da cui traspare un forte intento apologetico che orienta l'intera *Sposizione* ed emerge in modo ancor più esplicito nell'*Apologia Brieve*, redatta in risposta alle critiche dei neoaristotelici. In tale sezione, Fórnnari, guardando all'*auctoritas* aristotelica e mosso dalla volontà di difendere «l'ingegnoso e dottissimo nostro poeta», prova ad accostare l'opera ariostesca ai poemi classici, nella volontà di dimostrare che l'*Orlando furioso* risulta in linea con la definizione di *epos* data da Aristotele nella *Poetica*. Nel corso dell'argomentazione si procede, dunque, ad un'esaltazione delle scelte ariostesche, come quella della forma metrica dell'ottava, tanto che Ariosto dovrebbe essere preso a modello dai nuovi poeti. Sostenendo che l'autore «imitò diligentemente, in ogni parte e Homero, e Virgilio, & sempre a quelli hebbe gli occhi intesi» (p. 39), nell'*Apologia* si risponde alle accuse relative alla mancanza di unità d'azione e all'eccessiva presenza dell'autore nella narrazione, alle critiche espresse nei confronti del titolo che mal si addice, secondo alcuni, alla materia del poema, e all'accusa di aver dedicato tanto spazio alla narrazione di eventi inverosimili e fantastici che eccedevano il limite del verosimile.

Il commento ai singoli canti del poema consente poi a Fórnnari un'indagine



III.7b

lessicale sul *Furioso*. Non poche, infatti, sono le osservazioni etimologiche, come pure i rilievi di natura morfologica e sintattica avanzati dall'autore: tra questi, ad esempio, l'appunto sul verbo *tornare* («Tornare qui tiene significatione attiva, et denota ributtare et sospingere», a margine del verso *tornando i Saracin giù ne le fosse*, OF XIV 110, 7) e sulla «particella la» («in questo verso la particella La è posta in luogo di Ella, et non è articolo o avverbio, che dinoti luogo, anzi è pronome», in corrispondenza del verso *qual la si fosse, haver di nuovo presa*, OF XVIII 60, 8).

Il secondo volume, dedicato «al Reverendissimo et illustrissimo Monsignore il Signor Agostino Arcivescovo di Rheggio e Signor suo», muove dalla volontà di

«svelare quelle moralissime rime dell'immortale Ariosto, che dianzi si giacevano nascose sotto le nubi allegoriche» (II, p. 6). Nel suo commento all'*Orlando furioso*, Fónari orienta così con coerenza la lettura del poema in chiave morale, ricercando in ogni episodio e figura un significato etico o allegorico. L'interpretazione è sorretta da una solida erudizione, dedicando particolare attenzione ai riferimenti mitologici e ai luoghi geogra-

fici, e il metodo si sviluppa secondo uno schema ricorrente: a ogni inizio di canto viene riportata una riflessione di carattere morale e simbolico, alla quale segue un'esposizione puntuale degli elementi storici presenti nel testo. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Barbutto 1983-1984; Mosino 1994; Paoli 2000; Sberlati 2001, pp. 57-68.

III.8

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [in spagnolo]

Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari
& fratelli, 1553

4°; 2 parti ([8], 529; [87] p.); ill., 2 ritratti

EDIT16 CNCE 2677

c. π1r: ORLANDO FVRIOSO DE M. | LVDOVICO ARIOSTO, DIRIGIDO | AL PRINCIPE DON PHILIPPE N.S. | TRADVZIDO EN ROMANCE CASTELLANO | *por el. S. Don. Hieronimo de Vrrea, y nueuamente impresso y con diligencia corregido, e adornado de uarias figuras e con nuevos argumentos y alegorias en cada uno delos cantos muy utiles, e con las mismas cosas, que està enel Thoscano ydioma.* | ASSIMISMO SE HA AÑADIDO VNA BREVE INTRODVCIÓN PARA | saber e pronunciar la lengua Castellana, con vna exposicion enla Thoscana de | todos los vocablos difficultosos contenidos enel presente libro: con | la tabla general delas cosas mas notables de que tracta la obra. | [fregio tipografico] | CON GRATIA Y PRIVILEGIO. | [marca

con fenice e motto «DE LA MIA MORTE ETERNA VITA | VIVO»] | [in riquadro:] IMPRESSO EN VENECIA POR | GABRIEL GIOLITO DE FERRARIIS | Y SUS HERMANOS. MD LIII.

c. 6*2r: [fine della Tabla] | [registro] || FVE IMPRESSO EL PRESENTE LIBRO | *enla inclita ciudad de Venecia, enlas casas de Gabriel Giolito de Ferrarijs | y sus hermanos. Acabose a xx dias andados del mes de Henero; | enal años del nascimiento del Señor.* | M. D. LIII.

c. 6*2v: [marca tipografica con la fenice e il motto SEMPER]

BncF, Magliabechiano 21.2.59

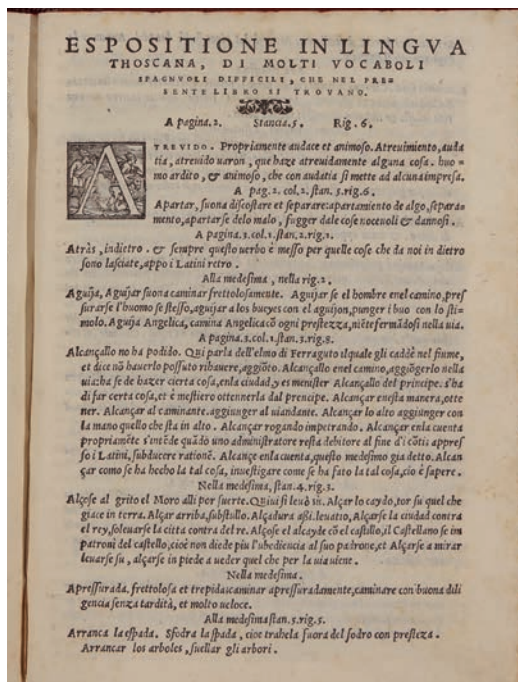
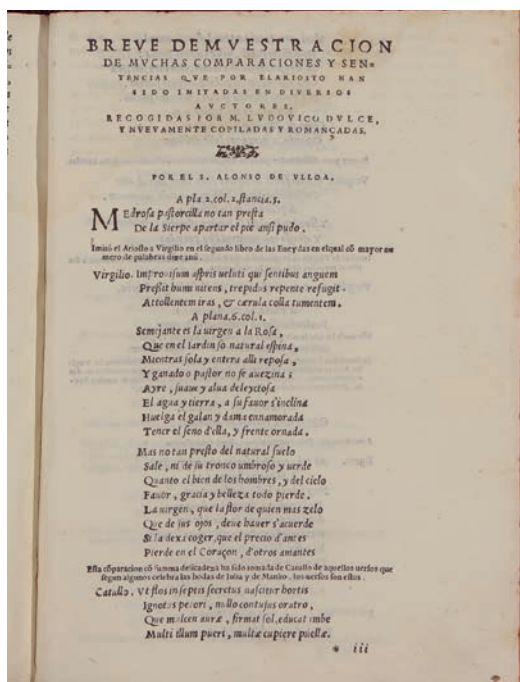
Sul frontespizio timbro della Biblioteca Palatina Mediceo-Lotaringia; a c. 6*2v prove di penna.

Legatura originale in marocchino rosso su cartone, decorata con impressioni in oro con complementi a secco; piatti incorniciati da due riquadrature di filetti e da doppia cornice di motivi vegetali raccordate da diagonal; al centro stemma mediceo caricato su scudo ovale, circondato da doppio filetto, contornato da motivi vegetali e animali e sormontato dalla corona granducale; sul dorso compartimenti riquadrati da doppio filetto decorati con motivi vegetali; tagli goffrati e dipinti di rosso.

III.8a



Dalla collaborazione tra i Giolito e Alfonso de Ulloa nasce l'elegante edizione del 1553 con la quale l'editore veneziano si impegna in un'importante operazione di promozione internazionale del poema. Il volume si apre con la lettera di Gabriel Giolito de' Ferrari *Al molto virtuoso e valoroso signore Don Hieronimo di Urrea capitano della maestà cesarea*, nella quale si presenta con orgoglio la nuova edizione del *Furioso*, «opera così rara, così perfetta» che, dopo il grande successo della giolitina del 1542, viene impressa in lingua spagnola «con quelli stessi ornamenti [...] con le istesse annotationi» e «di più con nuovi argomenti et allegorie per ciascun canto: acciò che l'utile sia accompagnato con la bellezza». La stampa, infatti, nel



riproporre la traduzione del poema in spagnolo a opera di Jerónimo Jiménez de Urrea apparsa ad Anversa nell'agosto 1549 per i tipi di Martin Nutius (*Orlando furioso dirigido al principe don Philipe nuestro señor, traduzido en romance castellano por don Ieronymo de Vrrea*, Anversa, 1549), offre al lettore un raffinato corredo esegetico che prevede il commento di Lodovico Dolce in spagnolo, cui si aggiunge una sorta di manuale di grammatica e di fonetica castigliana e un piccolo glossario redatto da un giovane collaboratore della casa editrice, Alfonso de Ulloa.

La traduzione del *Furioso* in 45 canti, e non in 46, in quanto nel secondo canto confluisce anche il terzo dell'originale, è preceduta da una piccola sezione introduttiva, fedelmente ripresa dalla stampa

del 1549, volta ad esaltare l'adattamento in lingua spagnola del poema. Il testo si dispone su due colonne con grandi capitali lettera decorati e ogni canto è introdotto da una xilografia, realizzata con le copie dei legni girolitini, e da un argomento, per poi esser chiuso da un'allegoria, paratesto nel quale si propone una rilettura morale dei versi. L'intervento del traduttore si distingue per un marcato intento censorio e, nella volontà di preservare l'immagine eroica della Spagna, Urrea è spesso incline a omettere o alterare i passi critici nei confronti degli eroi spagnoli o a riscrivere alcune sezioni del testo, come accade, ad esempio, nel canto XXXIII (XXXII nella traduzione), ove si osserva la sostituzione delle ottave sulle imprese francesi con episodi tratti dai conflitti ispano-francesi.

Ad Alfonso de Ulloa, eccellente traduttore e figura chiave per la mediazione culturale tra la penisola iberica e l'Italia, già attivo nella diffusione di numerose opere spagnole nel mercato librario italiano, tra cui il *Duello* di Girolamo Mu- zio pubblicato nel 1552, vanno ascritti due sussidi esegetici fondamentali per guidare il lettore nella comprensione del poema: la *Breve demostración de muchas comparaciones y sentencias que el Ariosto ha imitado* e l'*Exposición de todos los lugares difıcultosos*, entrambe derivate dalla selezione e traduzione di una parte delle annotazioni esegetiche di Lodovico Dolce (fig. III.8b). Nella lettera ai lettori, Ulloa chiarisce gli intenti che lo hanno spinto ad arricchire la traduzione castigliana dell'*Orlando furioso* di don Geronimo de Urrea con un apparato paratestuale e didattico di grande valore. L'obiettivo è duplice: da un lato, offrire ai lettori italiani strumenti per comprendere e apprezzare la lingua castigliana; dall'altro, contribuire alla diffusione e alla valorizzazione del patrimonio letterario spagnolo, elevandolo al livello delle grandi tradizioni europee. Coerentemente con queste finalità, il volume accoglie un contributo di straordinario rilievo per la storia della

lessicografia cinquecentesca: l'*Expositione in lingua thoscana di molti vocaboli spagnuoli difficili, che nel presente libro si trovano* (fig. III.8c). Questo piccolo vocabolario si rivolge esplicitamente ai lettori italiani, dando loro uno strumento concreto per orientarsi nella lettura del testo spagnolo del *Furioso* e, più in generale, per avvicinarsi alla lingua castigliana: nel contesto editoriale veneziano, aperto alla circolazione multilingue e alla mediazione culturale, il glossario si configura, dunque, come un chiaro segno della volontà di facilitare il dialogo linguistico tra le due culture. A conclusione del volume, infine, così come nell'edizione giolitina italiana, vi è, la *Tabla general por via d'alphabeto delas cosas mas notables que se contienen enel presente libro; agora nuevamente ampliada*. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, II, p. 333; Bertini 1934; Bongi 1890-1897, I, p. 414; Capra 2019; Croce 1917; Di Filippo Bareggi 1988; Gallina 1955; Lefèvre 2008; Lievens 2002; Nieto Jiménez 1991; Nuovo-Coppens 2005, pp. 222-225; Paccagnella 2018.

III.9

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556

8°; 2 parti ([32], 569, [23]; [96] p.); ill.

EDIT16 CNCE 2698

- c. A1r: *ORLANDO FVRIOSO* | DI M. LODOVICO ARIOSTO, | TVTTO RICORRETTO, ET DI | NVOVE FIGVRE | ADORNATO. | Alquale di nuouo sono aggiunte | *Le Annotationi, gli Auuertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, | La Vita dell'Autore descritta dal Signor Giouambattista Pigna, | Gli Sconti de' luoghi mutatu dall'Autore doppo la sua prima impressione, | La Dichiaratione di tutte le fauole, | Il Vocabolario di tutte le parole oscure, | & altre cose utili & necessarie, || CON PRIVILEGIO.* | [marca editoriale] | IN VENETIA. | Appresso Vincenzo Valgrisi, nella bottega d'Erasmo. | MDLVI
- c. P4v: IL FINE.

BncF, Nencini F.9.6.48

Sul frontespizio timbro del marchese Ferdinando Cospì (1606-1686), bolognese (*FERD. COSPIUS BALIV. MARC. SENATOR.*); all'interno del piatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*.

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su cartone; sul dorso in cuoio, impressi in oro, il titolo *Ariosto. Orlando Furioso* e i dati tipografici *Venezia. Valgrisi. 1556*.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1560

4°; [24], 687, [1] p.; ill.

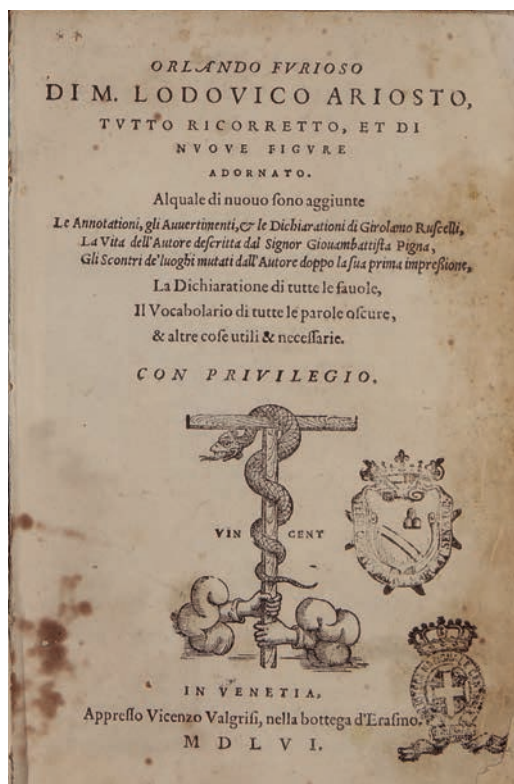
EDIT16 CNCE 2720

- c. *1r: *ORLANDO FVRIOSO* | DI M. LODOVICO ARIOSTO, | TVTTO RICORRETTO, ET DI | NVOVE FIGVRE | ADORNATO. | Con le Annotationi, gli Auuertimenti, & le Dichiarationi di Giro- | lamo Ruscelli, | La Vita dell'autore, descritta dal Signor Giouan Battista Pigna. | Gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima im- | pression. | La Dichiaratione di tutte le Istorie, & Fauole toccate nel presente li- | nro, fatta da M. Nicolò Eugenio. | Il Vocabolario di tutte le parole oscure, Et altre cose vtili e necessarie. | CON PRIVILEGIO. || IN VENETIA, | Appresso Vincenzo Valgrisi, | MDLX
- c. u8v: [marca tipografica con serpente attorcigliato a bastone a forma di tau sostenuto da mani uscenti da nuvole; scritta: VIN CENT: U28]

BncF, Rinascimento A.247 (già Magliabechiano 3.1.70)

Sul verso del frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su piatti in cartone, dorso e punte in pergamena; sul dorso, tassello rosso con il titolo *Ariosto Orlando furioso* impresso in oro; tagli spruzzati di azzurro.



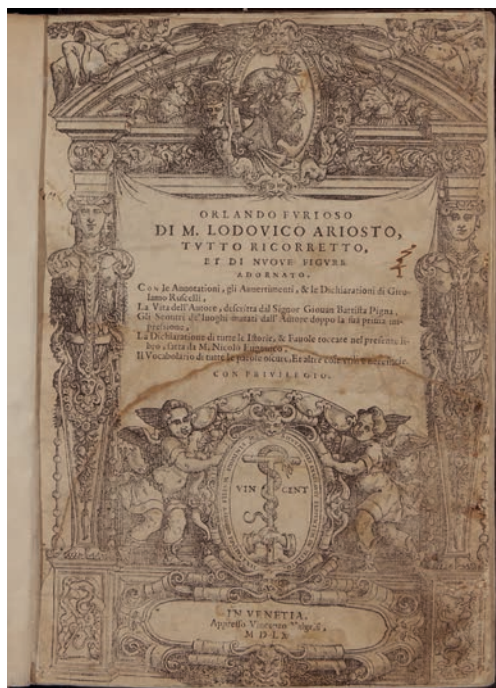
III.9a

L'edizione dell'*Orlando furioso* stampata da Vincenzo Valgrisi a Venezia nel 1556 e curata da Girolamo Ruscelli rappresenta una delle più raffinate realizzazioni editoriali del Cinquecento. Valgrisi, attivo da circa quindici anni come stampatore e libraio, si distingue per una linea

editoriale autonoma rispetto a quella più ambiziosa di Giolito o ideologicamente orientata di Marcolini. Il suo catalogo, composto in larga parte da testi in latino e italiano in formato tascabile, si concentra su settori specialistici – come medicina e farmacopea – includendo anche opere di pregio tipografico destinate a un pubblico colto. Tra queste, spiccano le eleganti edizioni illustrate dell'*Orlando furioso* curate da Ruscelli, che interrompono il predominio giolitino e segnano una svolta nella storia editoriale dell'opera. La dizione «tutto ricorretto» che si legge nel frontespizio della presente edizione del poema ariostesco richiama alla memoria la precedente stampa con le *Rime* di Petrarca curata dallo stesso Ruscelli nel 1555 e pone quella valgrisiana del 1556, al pari delle sue edizioni del *Canzoniere* e del *Decameron* (scheda I.12), quale strumento per dar vita a un nuovo ideale linguistico e retorico.

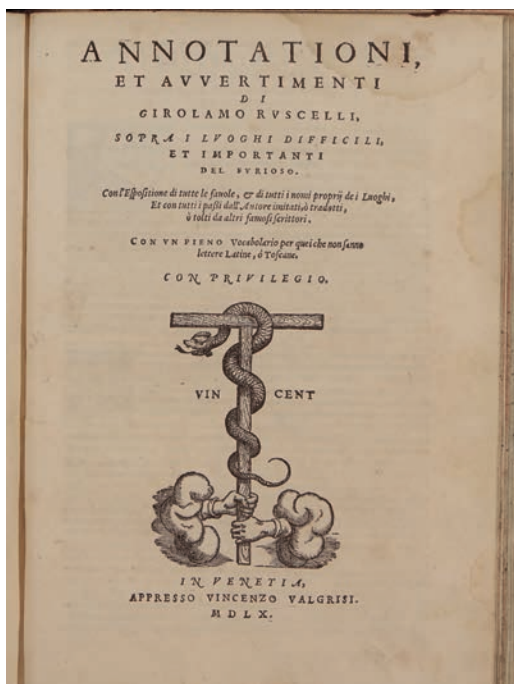
Nel presentare il poema ariostesco, Ruscelli è mosso dalla volontà di sottoporre il testo a un'accurata operazione di *emendatio* secondo i criteri di un «dritto e regolato modo di scrivere», intervento che non si esaurisce nella normalizzazione linguistica, ma che si accompagna a un articolato progetto esegetico e didattico rivolto a un pubblico ampio e stratificato. Il suo intervento di revisione interessa non soltanto l'aspetto ortografico e sintattico, ma si estende anche alla scelta di non includere i *Cinque canti*, in quanto considerati da lui non rispondenti al canone stabilito dall'autore nell'edizione del 1532.

Animato dalla ferma volontà di guidare il lettore verso una piena e corretta



III.9b

comprensione del poema, nella sua lettera *Ai lettori* Ruscelli dichiara di aver incluso tutto quanto potesse rivelarsi utile a «persona senza lettere, da principiante, da mezanamente, e ancor da sopra il mediocre il molto intendente e dotta». A sostegno di questo proposito, è approntato un ricco e articolato apparato paratestuale: riassunti in prosa, glosse interpretative poste in calce a ciascun canto e all'intera opera, oltre a «annotationi, oltre alle essaminationi, et considerations de' passi importanti alle leggi dell'arte, et del giudicio». Completa il tutto un «compendioso vocabolario di tutte le voci bisognose di dichiarazione, d'avvertimento, et di regola per coloro che non sanno lettere latine o toscane», che conferma l'impianto pedagogico e normativo



III.9c

sotteso all'intero progetto editoriale. Si osservi come gran parte dei sussidi esegetici presenti nell'edizione siano ripresi da commentatori precedenti, tra i quali Giovan Battista Pigna, Nicolò Eugenio, Domenico Tullio Fausto da Longiano, a formare un progetto editoriale organico. È da notare, inoltre, come, nonostante la rivalità letteraria nei confronti di Dolce, già attaccato da Ruscelli nei *Tre discorsi* (1553), il *Furioso* valgrisiano contenga, tra le tante sezioni di commento, la *Brieve dimostrazione* di Dolce, presentata ora ai lettori con il nome di *Raccolto di molti luoghi, tolti, e felicemente imitati in più autori, dall'Ariosto nel Furioso*, senza che si faccia mai menzione dell'autore.

La stampa del *Furioso* curata da Ruscelli per i torchi di Valgrisi conobbe ne-

gli anni successivi una vivace circolazione editoriale, venendo ripubblicata più volte con vari aggiornamenti e ampliamenti degli apparati. A questa tradizione si riconnette anche l'edizione del 1560 (fig. III.9b). Contrariamente a quanto sostenuto da Melzi, non si tratta di una semplice ristampa dell'edizione del 1556, ma di una nuova pubblicazione che presenta alcune differenze sostanziali: le pagine con la *Vita dell'autore* di Pigna sono stampate in corsivo e non in tondo, mentre le *Annotazioni* risultano notevolmente più estese (fig. III.9c). Rimane tuttavia una forte continuità formale con l'edizione del 1556: l'apparato iconografico, affidato a xilografie a piena pagina, è mantenuto integralmente, così come l'impianto grafico che incornicia gli argomenti in ottava rima e le glosse finali di Ruscelli al termine di ciascun canto. Il corredo illustrativo, del resto, rappresenta uno degli aspetti di maggior pregio delle edizioni valgrisiane, dal momento che le splendide tavole a tutta pagina ospitano al loro interno una traduzione minuziosa della maggior parte degli episodi di ogni canto. Posti su piani prospettici differenti, gli eventi vengono raffigurati seguendo l'ordine narrativo dal primo piano allo sfondo: così il tempo del racconto si trasforma nello spazio delle immagini. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Acucella 2014; Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 100-101 e pp. 115-116; Andreoli 2011; Dorigatti 2019; Giovine 2022; Javitch 1999, pp. 65-71; Rizzarelli 2010; Trovato 1991 (2009), pp. 269-297.

III.10

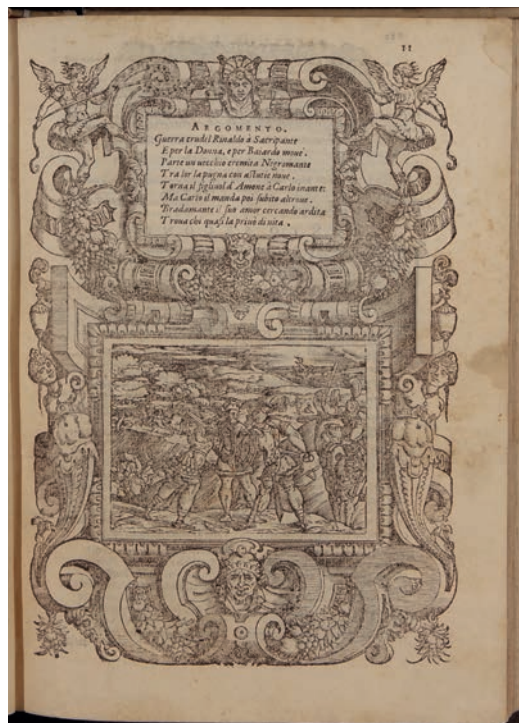
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1566

4°; [16], 622, [70] p.; ill.

EDIT 16 CNCE 2749

c. *1r: [in complessa cornice xilografica] ORLANDO FVRIOSO | DI M. LODOVICO ARIOSTO, | CON CINQUE CANTI | DEL MEDESIMO. | ORNATO DI FIGVRE, || *Con queste aggiuntioni* | *Vita dell'Auttore scritta per M. Simon Fornari,* | *Allegorie in ciascun Canto, di M. Clemente Valvassori Giurecons.* | *Argomenti ad ogni Canto, di M. Gio. Mario Verdezotti.* | *Annotazioni, Imitationi, et Avertimenti sopra i luoghi difficili di* | *M. Lodouico Dolce, et d'latrì,* | *Pareri in Duello d'incerto Auttore.* | *Dichiaratione d'Historie, et di Favole di M. Thomaso Porcacchi.* | *Ricolta di tutte le comparationi usate dall'Auttore.* | *Vocabolario di parole oscure con l'espositione.* | *Rimario con tutte le Cadentie usate dall'Ariosto, di M. Gio. Giaco-| mo Paruta.* | CON PRIVILEGIO. || [sotto la cornice:] *In Venetia, per Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino.* | M. D. LXVI.



III.10a

BncF, Palatino 2.8.2.3

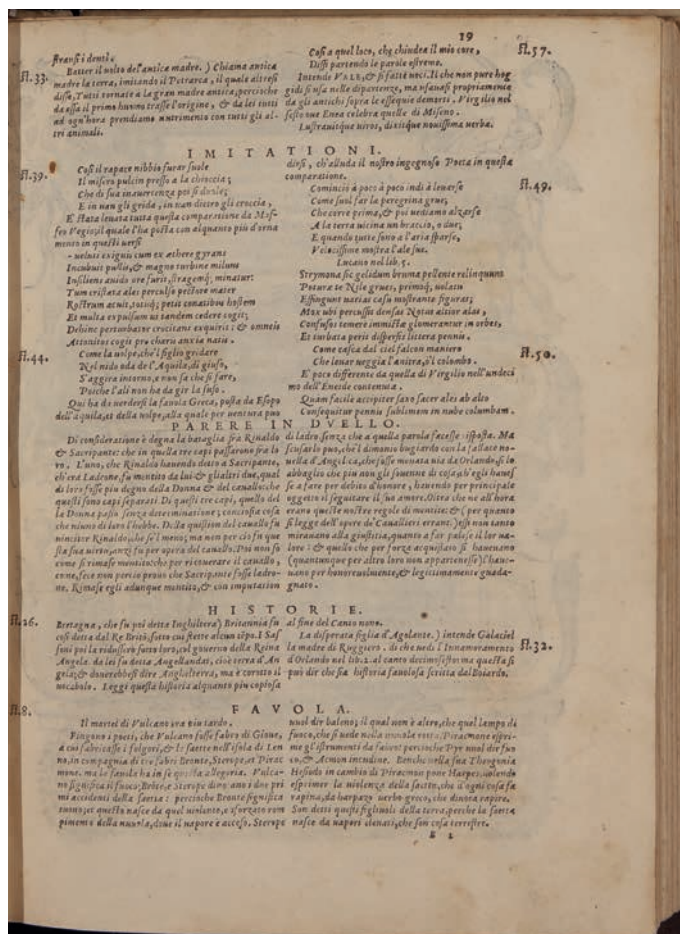
Sul verso del colophon, nota evanida.

Legatura in pergamena su cartone; guardie e contro-guardie in carta marmorizzata; sul dorso, impressi in oro su un tassello rosso e uno verde, il titolo *Ariosto. Orlando Furioso* e i dati tipografici *Venezia. 1566*; tagli spruzzati di rosso.

Nel 1566 a Venezia viene data alle stampe da Andrea Valvassori una pregiata edizione del poema che, come indicato nel frontespizio, vanta un corredo esegetico estremamente ricco e variegato: la *Vita* di Ariosto di Simone Fornari, le *Allegorie in ciascun canto* di Clemente Valvassori, gli *Argomenti* ad ogni canto di Giovanni Mario Verdizzotti, le *Annotazioni, imitationi et avvertimenti sopra i luoghi difficili* di Lodovico Dolce, i *Pareri in duello d'incerto autore*, la *Dichiaratione d'histoire et*

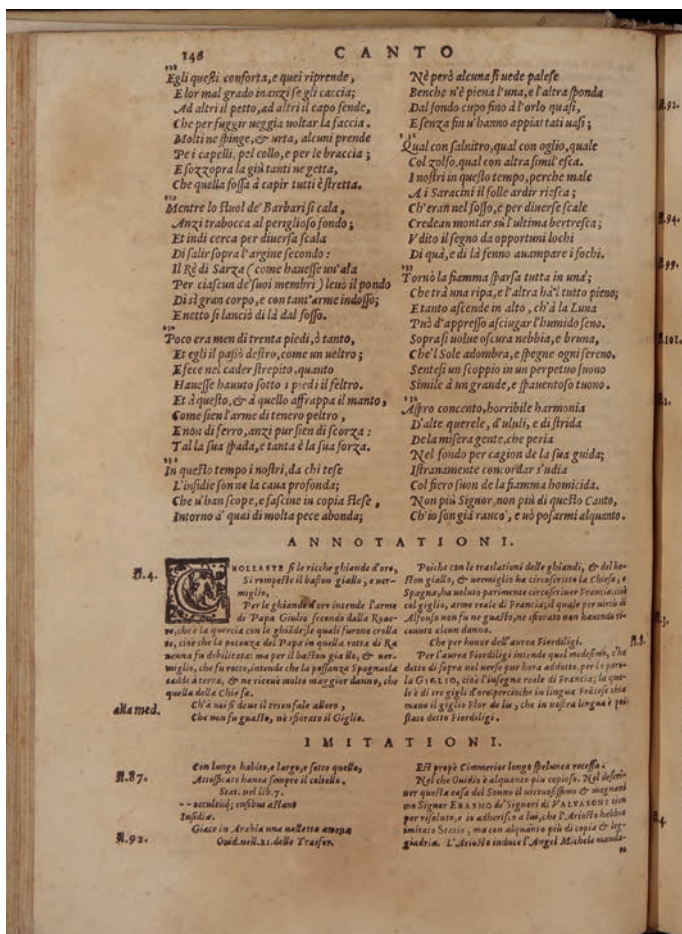
di favole di Tommaso Porcacchi, la *Ricolta di tutte le comparationi*, un *Vocabolario di parole oscure con l'espositione* e, infine, il *Rimario* di Giovanni Giacomo Paruta. L'operazione di *collage* è da ascriversi, con molta probabilità, alla figura di Tommaso Porcacchi. Il pregio del volume, riconosciuto nel Settecento da Scipione Maffei, si deve non solo alle illustrazioni, impiegate già nell'edizione del 1553, premesse ad ogni canto e collocate all'interno di cornici xilografiche insieme alle ottave d'argomento (fig. III.10a), ma anche alla presenza degli anonimi *Pareri in duello*. Pubblicati solo in questa edizione, essi costituiscono l'elemento di maggior novità e innovazione della stampa e, collocati al termine di alcuni canti, pro-

pongono, di volta in volta, brevi riflessioni su scontri e zuffe narrati da Ariosto. Nei piccoli commenti in prosa l'anonimo esplicita talora il proprio disaccordo con quanto rappresentato, come traspare dalle parole riservate all'analisi dello scontro tra Bradamante e Sacripante messo in scena nel canto primo: «Dell'incontro di Bradamante con Sacripante ho da dire, ch'egli hebbe torto a prender con lei battaglia» (p. 10). In altri casi, invece, come recentemente segnalato da Francesco Luciola, si sottolinea la non aderenza dei duelli ariosteschi ai precetti della moderna cavalleria, come accade, ad esempio, nel *Parere* postposto al secondo canto nel passaggio dedicato al duello tra Rinaldo e Sacripante: «per quanto si legge dell'opere de' cavalieri erranti, essi non tutto miravano alla giustizia quanto a far palese il lor valore» (fig. III.10b). L'edizione si distingue anche perché presenta, per la prima volta, una versione ampliata del commento di Dolce. La sezione collocata alla fine di ogni canto con il titolo *Imitatione* ripropone, arricchita di nuovi rinvii intertestuali, il raffinato lavoro compiuto sul testo che aveva reso celebre la giolittina del 1542 e che aveva fatto sì che tale stampa dominasse il mercato editoriale. Il lettore ha così modo di apprezzare, oltre ai già noti rimandi a Virgilio e ad Ovidio, nuo-



III.10b

vi riferimenti a Seneca, Lucano, Stazio, *auctoritates* che si impongono nel novero delle fonti del *Furioso*. Ed è in special modo l'autore della *Tebaide*, prima non considerato, ad esser spesso riconosciuto quale modello dei versi ariosteschi, divenendo, dopo Virgilio, il poeta antico più citato, soprattutto per la sezione relativa ai canti XIV-XIX: l'impronta del poeta antico è scorta ad esempio nei versi «Con lungo habito, e largo, e sotto quello, / attossicato havea sempre il coltello» (*OF* XIV 87, 7-8), i quali conserverebbero memoria di *Teb.* VII, 49, «occultisque;



III.10c

ensibus astant insidiae» (fig. III.10c). Non mancano casi in cui l'esegeta argomenta più distesamente i raffronti proposti, come per l'osservazione maturata a margine del verso «Giace in Arabia una valletta amena» (OF XIV 92, 1). Se nella prima redazione del commento Dolce si limitava a suggerire al lettore l'origine ovidiana del verso e a sottolineare che il poeta della *Metamorfosi* era stato «più copioso», nella riscrittura della chiosa,

prima di allegare la citazione tratta da Stazio indicata come seconda fonte del testo ariostesco, egli afferma: «Nel descriver questa casa del Sonno il virtuosissimo et magnanimo Signor Erasmo de' Signori di Valvasone tien per risoluto, e io adherisco a lui, che l'Ariosto habbia imitato Statio, ma con alquanto più di copia et leggiadria. L'Ariosto induce l'Angel Michele mandato da Dio, e Statio Iride, mandata da Giunone» (pp. 146-147). Il riconoscimento della matrice staziana è reso dunque possibile grazie ad un suggerimento di Erasmo da Valvasone, autore di un importante volgarizzamento della *Tebaide* edito a Venezia da Francesco De Franceschi nel 1570. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 126-128; Javitch 1999, pp. 60 e sgg; Luciola 2024, pp. 40-42; Maffei 1710; Stazio 1570.

III.11

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Giovanni Varisco & C., 1568

4°; [4], 256, [4], 28 cc.; ill.

EDIT 16 CNCE 2761

- c. *1r: [entro una cornice architettonica realizzata con fregi xilografici, entro un cartiglio posto sotto un ritratto dell'Ariosto] ORLANDO FVRIOSO | [entro un riquadro] DI M. LODOVICO ARIOSTO, | CORRETTO E DICHIARATO | DA M. LODOVICO DOLCE, | *Con gli argomenti di M. Gio. Andrea dell'Anguillara*, | [entro un riquadro nel basamento] CON PRIVILEGIO. | *In Vinegia per Gio. Va- | risco, e compagni.* | M D LXVIII.
- c. 3D4v: *In Venetia per Giovanni Varisco, e | compagni.* | M D L XVIII.

BncF, RARI Landau Finaly 89

A c. *2r, timbro raffigurante un profilo di uomo in abiti settecenteschi, con parrucca e codino, e timbro della biblioteca di Camillo Gustavo Galletti.

Legatura di restauro in pergamena floscia.



III.11a

L'edizione del *Furioso* impressa da Giovanni Varisco e compagni nel 1568 a Venezia (fig. III.11a) – la quarta nel giro di pochi anni – è stata per molto tempo trascurata dagli studiosi, forse perché il suo editore ha ricevuto meno attenzioni dagli storici del libro, oppure a causa della sua natura anacronistica, in particolare in relazione al corredo iconografico. La stampa infatti è illustrata con xilografie di medio formato in apertura di canto, che Varisco aveva già impiegato per una edizione del *Furioso* edita nel 1563 e nelle due successive del '64 e '66, e ulteriori cinque tavole per illustrare i *Cinque canti*. La stampa esposta in mostra si differenzia dalle precedenti per una importante novità. L'editore ripubblica i paratesti verbali già impiegati, la cui paternità va

a Giovanni Andrea dell'Anguillara e a Giuseppe Orologi, ma in questo caso li arricchisce avvalendosi dell'autorevole collaborazione di uno dei poligrafi più attivi a Venezia a metà Cinquecento: Lodovico Dolce. Il collaboratore editoriale che aveva contribuito agli straordinari successi dei *Furiosi* di Giolito a partire dal 1542 firma qui in apertura del volume il *Discorso sopra il poema* (cc. *2r-*3r), nel quale ritornano gli stessi argomenti in difesa dell'opera già impiegati in passato, e una lettera ai lettori, in cui si vanta di aver restituito il *Furioso* alla sua correttezza testuale, alterata in molte edizioni precedenti. Dolce chiarisce ai lettori anche quali paratesti siano di sua competenza: le allegorie che aprono i canti, volte all'interpretazione in chia-



III.11b



III.11c

ve morale del poema, le brevi sinossi e spiegazioni che chiudono i canti, le imitazioni dai poeti classici. A lui si devono probabilmente anche le glosse poste a margine delle ottave, che spesso contribuiscono a riallacciare i fili narrativi del poema segnalando al lettore dove poter ritrovare il seguito della storia (espeditente già presente nell'edizione Valgrisi curata da Ruscelli; [scheda III.9](#)). Di mano di dell'Anguillara sono invece le ottave di argomento che provano a sintetizzare la materia dei canti. I *Cinque canti*, dotati di un frontespizio interno, insieme alle ottave d'argomento sono accompagnati da lunghe allegorie di Giuseppe Orologi. In questa edizione, a differenza delle precedenti impresse da Varisco, un'elaborata cornice xilografica accoglie l'ottava

d'argomento e l'illustrazione, alla quale seguono, nella pagina successiva, l'allegoria e il testo del canto. Le ricche cornici xilografiche contribuiscono ad esaltare i paratesti verbali e iconografici, che convivono all'interno di una pagina. Questa complessa *mise en page* sembra quasi voler sopperire all'assenza di tavole di grande formato.

Come si accennava in apertura, a fronte di una elaborata serie di apparati pretestuali, le incisioni di questa edizione hanno un che di *demodé* e sembrano interrompere la linea evolutiva piuttosto coerente della storia illustrativa cinquecentesca del poema, dall'edizione Zoppino del 1530 a quella impressa da De Franceschi nel 1584 (vedi [scheda III.12](#)). Pur seguendo cronologicamente le mi-

rabolanti xilografie a tutta pagina che accompagnano il *Furioso* impresso da Valgrisi nel 1556, queste tavole non solo si avvicinano per formato ai set delle edizioni precedenti a quella, ma l'anonimo artista autore di questo corpus si allontana dalle scelte illustrative consuete e seleziona talvolta episodi periferici all'interno del canto e in altri casi fornendo una traduzione visiva di episodi del tutto trascurati dagli altri artisti. Si noti ad esempio la scelta operata per illustrare il ventinovesimo canto del poema, nel quale solitamente si dà spazio al duello tra Orlando, già folle, e Rodomonte presso il ponte che conduce al mausoleo di Isabella e o tutt'al più al momento dell'incontro tra il saraceno e la bella innamorata di Zerbino: invece qui l'illustratore rappre-

senta con dovizia di dettagli l'infelice morte di Isabella che con l'inganno si fa uccidere dal re di Sarsa, che aveva dimenticato in fretta le delusioni d'amore causate da Doralice (fig. III.11b). L'illustratore dell'edizione Varisco non si limita dunque a rappresentare la cornice del racconto intercalato, come fa in linea con gli altri corredi per illustrare il canto XXVIII (fig. III.11c), con Rodomonte all'osteria, circondato degli astanti, ma raffigura la tragica morte di Isabella. [GR]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 119-120, 125-126, 135-136; Badan 2010; Girotto 2014; Hofer 1945; Pace 1987; Petrucci Nardelli 1991, pp. 40-41, 46; Pich 2012; Urbaniak 2017; Urbaniak 2018.

III.12

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584
4°; 2 parti ([40], 654, [34] p.; 43, [1] cc.); ill.
EDIT16 CNCE 2807

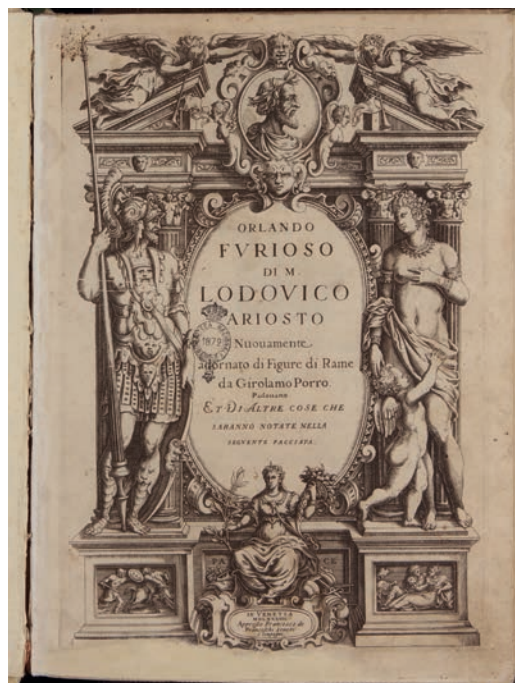
- c. *1r: [frontespizio calcogr.: entro una cornice, mm 242 x 164, raffigurante la facciata di un tempio con sul timpano il ritratto coronato dell'Ariosto, sostenuto da due Fame; ai due lati, in corrispondenza delle colonne corinzie che sostengono il timpano, Marte armato sulla sinistra e Venere sulla destra; in basso, sugli zoccoli posti ai piedi delle due colonne, un episodio guerresco sulla sinistra e uno d'amore sulla destra; al centro la .PA | CE. troneggia su alcune armi, sulle quali è incollato un cartiglio con gli estremi bibliografici] ORLANDO | FVRIOSO | DI M. | LODOVICO | ARIOSTO | Nuouamente | adornato di Figure di Rame | da Girolamo Porro. | Padouano | ET DI ALTRE COSE CHE | SARANNO NOTATE NELLA | SEGVENTE FACCIATA. | [sul cartiglio posto nel margine inferiore] IN VENETIA | MDLXXXIII | Appresso Francesco de | Franceschi Senese | e compagni.
2. c. a1r: OSSERVATIONI | DEL SIGNOR ALBERTO | LAVEZUOLA, | SOPRA IL FURIOSO | DI M. LODOVICO ARIOSTO. | Nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati | dall'Auttoe nel suo Poema. || [entro riquadro] In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, | MDLXXXIII.

BncF, Palatino 2.8.2.31

Sul verso della prima carta di guardia anteriore la nota *Comp.* di mano di Gaetano Poggiali, con la cui raccolta il libro entrò nella Palatina Lorenese, e la nota ms.: *Con la figura del canto 34° incollata*; sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850); tagli goffrati, dorati e miniati di rosso, verde, azzurro e giallo (fiore entro rombo e motivi vegetali).

Legatura in pergamena su cartone con guardie e controguardie in carta marmorizzata; sui piatti, cornice impressa in oro costituita da palmette e motivi vegetali con palmette ai vertici; sul dorso, con decorazioni in oro, impressi su tassello il nome dell'autore e il titolo: *Ariosto Orlando Furioso*.

Nel 1584 l'editore Francesco De Franceschi dà alle stampe una nuova elegante edizione del *Furioso*, che pur in apparente continuità con la storia editoriale del poema, si distingue per importanti innovazioni. Come risulta dal frontespizio (fig. III.12a), l'editore e tipografo senese – attivo a Venezia dal 1560 fino alla fine del secolo – può dichiarare con orgoglio la paternità del sontuoso apparato iconografico realizzato dall'incisore padovano Girolamo Porro, probabilmente con la collaborazione di Giacomo Franco, al quale solitamente vengono attribuiti i due frontespizi interni. Inoltre, le illustrazioni a tutta pagina che aprono ogni canto – secondo il modello dell'edizione

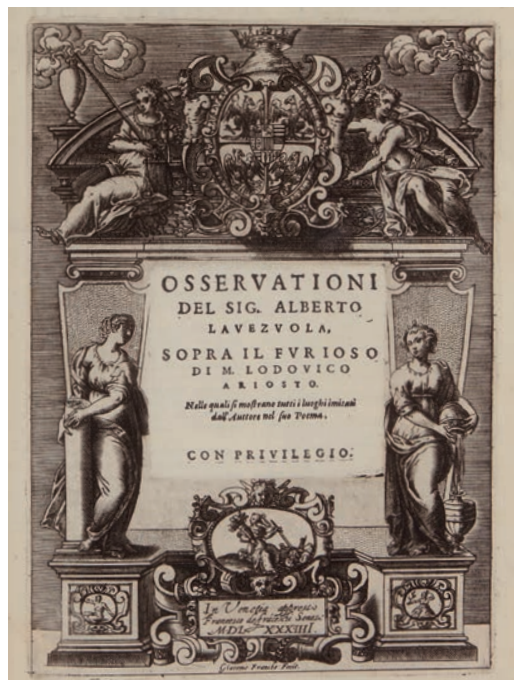


III.12a

Valgrisi – non sono xilografie ma calcografie.

Il corredo iconografico fa parte di un articolato apparato paratestuale descritto dopo il frontespizio in un sommario. De Franceschi recupera materiali già impiegati da Ruscelli per le edizioni Valgrisi (vedi [scheda III.9](#)) e li integra con delle novità realizzate per il suo *Furioso*, come le *Osservazioni del signor Alberto Lavezuola sopra il Furioso* ([fig. III.12b](#)). Il commento di Lavezola si allontana dai precedenti, non limitandosi a sottolineare la dipendenza del *Furioso* dai classici antichi, ma riservando particolare attenzione all'Ariosto lettore dei classici volgari (Dante, Petrarca e Boccaccio, anzitutto).

Le *Osservazioni* del Lavezola si rivelano, inoltre, acute nel mettere in evidenza le modalità dell'*imitatio* di Ariosto: sono il frutto di un commentatore e critico che con straordinario anticipo seppe apprezzarne le sfumature, impiegando perlopiù l'opera boccacciana come punto di vista privilegiato per arricchire lo studio delle fonti o imitazioni, secondo la dicitura cinquecentesca, del poema di Ariosto. Lavezola si allontana dalla *Brieve esposizione di Dolce*, volta alla canonizzazione del *Furioso*, e rimarca la versatilità di Ariosto lettore: «Qui si può conoscere quanto l'Ariosto fosse huomo di gran lettione, perciocché 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



III.12b

«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, e nello scaffale ariostesco trovano posto non soltanto le Tre corone, ma anche Poliziano, Castiglione, Bembo e Sannazaro.

Lavezola però non nasconde una palese predilezione per Boccaccio e rintraccia numerose allusioni alle opere maggiori e minori del Certaldese. Egli individua in Boccaccio un modello per il *Furioso* dal punto di vista formale, non considerandolo solo un repertorio di intrecci narrativi.

Un altro segno del mutamento dei tempi si trova anche nel paratesto ico-

nografico. Le calcografie di Porro, infatti, provano a rifar ordine rispetto alle caotiche xilografie dell'edizione Valgrisi e l'immagine non è soltanto più nitida, anche in ragione della tecnica incisoria, ma le fasi del racconto rappresentate, benché non differiscano spesso da quelle della Valgrisi, vengono però incluse entro sezioni visive più marcate, che, come quinte teatrali, circoscrivono entro una virtuale unità di spazio gli episodi della diegesi principale. Ad esempio, nell'incisione che apre il canto V (fig. III.12c), il racconto di Dalinda (la splendida novella scozzese di Ginevra e Ariodante) viene evocato dalla rappresentazione dell'i-

stante conclusivo della cavalcata durante la quale avviene il racconto che accompagna Ginevra e Ruggiero fino alle porte di St Andrews (*OF* IV 74, 7-8-76).

Con l'edizione De Franceschi le immagini vengono organizzate in maniera più limpida, e le fasi del racconto visivo vengono scandite da elementi figurativi. Anche l'illustrazione libraria recepisce così le indicazioni delle teorie aristoteliche, proponendo una ricomposizione dei tanti fili del racconto. Non solo le immagini non hanno più un andamento serpentino, presente nelle edizioni Valvassori e Valgrisi ma cercano ora di guidare attraverso le trame zigzaganti del *Furioso*. [GR]



III.12c

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 155-158; Andreoli 2013; Baldacchini 1992; Bolzoni-Girotto 2010; Caracciolo 2010; Chiarlo 1992; Girotto 2013c; Girotto 2014; Hemperfer 2004; Javitch 1999; Pace 1987; Preti-Hamard 2012; Rizzarelli 2004; Rizzarelli 2010; Rizzarelli 2022; Rossi 1996.

III.13

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Venezia, Niccolò Misserini, 1596

8°; 231, [5] cc.; ill.

EDIT16 CNCE 2835

- c. A1r: ORLANDO | FVRIOSO | *Di M. Lodouico Ariosto*. | Con gli Argomenti in ottaua Rima | di M. Lodouico Dolce, || *Et con le Allegorie à ciascun Canto, di Thomaso | Porcacchi da Castiglione Aretino*. || Diligentemente corretto, & di nuoue | Figure adornato. || Con la Tauola di tutte le cose, che nell'opera | si contengono. | [marca tipografica] | IN VENETIA, MDXCVI. | Appresso Nicolò Misserino.
- c. 2G3v: [fine della *Tavola*] | [registro] | [marca come al frontespizio] | IN VENETIA, Appresso Nicolò Misserino. | M D X C V I.

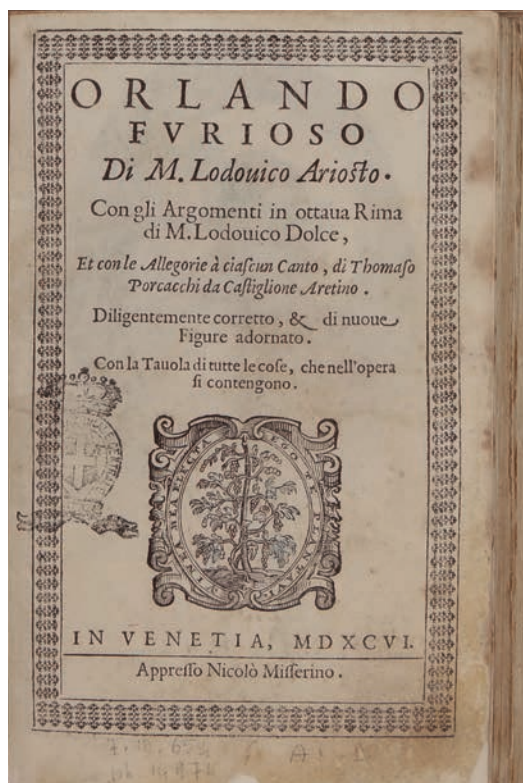
BncF, Magliabechiano 7.10.654

Vignette colorate; acquistato nell'ottobre 1917 al prezzo di 1 lira per la Biblioteca nazionale centrale presso Carlo Bruscoli (1879-1955), attivo a Firenze in Borgo Ognissanti all'inizio del Novecento (cf. BncF, *Registri cronologici di ingresso. Acquisti*, registro A18, p. 255). Legatura di restauro.

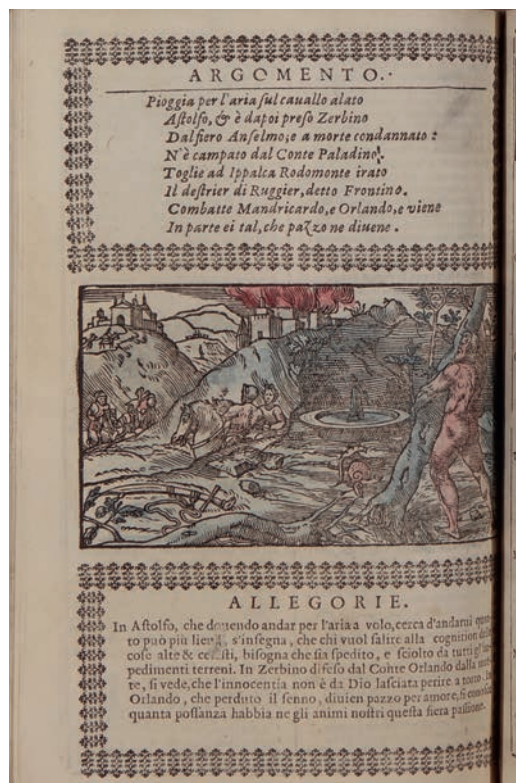
L'edizione in ottavo pubblicata a Venezia nel 1596 da Niccolò Misserini, editore attivo fino al 1630, ripropone il testo del *Furioso* accompagnato, come indicato nel frontespizio, da un apparato esegetico che contempla le ottave di argomento di Lodovico Dolce e le allegorie in prosa di Tommaso Porcacchi, paratesti associati fin dalle edizioni Guerra del secondo Cinquecento (*Orlando furioso*, [...] *nuovamente ricorretto, con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce, et nuoue allegorie di M. Thomaso Porcacchi a ciascun canto*, Domenico Guerra et Giovanni Battista Guerra, Venezia). In apertura del volume, il consueto ritratto dell'Ariosto racchiuso in una cornice e il *Sonetto di Lodovico Dolce*

in lode di M. Lodovico Ariosto preparano il lettore al testo del *Furioso* disposto su doppia colonna entro cornice. All'interno di riquadri separati che occupano di norma la pagina precedente a ogni canto sono collocati i tre elementi paratestuali annunciati nel frontespizio, i quali offrono una composita introduzione alla narrazione. Si prenda ad esempio il caso del canto XXXII (fig. III.13b). L'ottava di argomento di Lodovico Dolce, articolata secondo una scansione regolare in quattro distici e con un andamento ritmico reso mosso da un sapiente uso dell'*enjambement*, condensa gli episodi principali del canto: il volo di Astolfo sul cavallo alato, la cattura e condanna di Zerbino e il suo salvataggio da parte di Orlando, il furto del destriero Frontino da parte di Rodomonte e, infine, il duello tra Mandricardo e Orlando che introduce la follia dell'eroe. Segue, l'incisione giolitina che ritrae in primo piano Orlando nell'atto di sradicare un albero. La figura del paladino richiama alla memoria l'immagine, ampiamente diffusa nel Quattrocento e nel Cinquecento, di Ercole che solleva Anteo. L'eroe viene rappresentato di spalle, il che consente di accentuare la torsione plastica del suo corpo e la sua possente muscolatura, con esiti che ricordano la maniera di Giulio Romano. Alla sinistra di Orlando, il paesaggio naturale è reso con particolare attenzione descrittiva e, nello spazio del *locus amoenus*, si intravedono le armi abbandonate a terra e la fonte di Angelica e Medoro, raffigurata come una fontana circolare.

A completare la composizione della carta vi è, infine, l'allegoria di Tommaso



III.13a



III.13b

Porcacchi, la quale avanza un'interpretazione in chiave morale dei principali snodi tematici del canto. E così, il volo di Astolfo, nella rilettura proposta, appare come il volo di chi vuol innalzarsi fin alla «cognition delle cose alte et celesti», volo possibile solo se fatto con rapidità e in piena libertà da ogni impedimento terreno, mentre nell'Orlando che perde il senno per amore viene riconosciuta

quanta forza abbia nell'animo umano «questa fiera passione».

Concludono il volume le *Stanze del S. Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, A M. Lodouico Ariosto* e la *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute*. [MI]

BIBLIOGRAFIA

Agnelli-Ravegnani 1933, I, pp. 170-171;
Bondi 2014, p. 74.

Tasso lettore di Ariosto

di Davide Colussi

Nell'ultimo ventennio di un secolo dominato dal successo editoriale dell'*Orlando furioso*, un nuovo modello di epica viene affermandosi con straordinaria forza e rapidità. Una volta trovata la via della stampa, all'insaputa dell'autore o in avversione alla sua volontà, la *Gerusalemme liberata* procura fra i suoi primi effetti quello di indurre irresistibilmente il pubblico dei lettori a contrapporre Tasso ad Ariosto: il rappresentante di un'epica intimamente rinnovata nei temi, nello stile e nelle soluzioni narrative al campione in cui aveva toccato un suo vertice, soltanto cinquant'anni addietro, la tradizione epico-cavalleresca. La *querelle* che divide 'tassisti' e 'ariostisti' conosce ben presto toni accesi, in forza soprattutto degli aspri interventi ad opera del cruscante Lionardo Salviati, che dispone di inaugurare l'attività dell'Accademia da poco istituita vagliando la lingua del poema tassiano e denunciando severamente le impurità a lui rimaste nel setaccio.

Anche una volta che nella tradizione poetica successiva, come ad esempio in Foscolo e in Leopardi, i nomi di Ariosto e Tasso hanno esaurito di costituire alternative inconciliabili, è forte nella critica, fino al Novecento inoltrato, la tentazione di procedere contrastivamente: ecco, sul piano psicologico, la divina armonia di contro all'inquietudine, se non proprio l'instabilità psichica, e su quello espressivo, che gli è tradizionalmente correlato, da un lato un sistema linguistico – quello ariostesco – giudicato in grado di aggiornarsi coerentemente nel suo poema edizione

dopo edizione (spazzando sotto il tappeto quanto di ricco e vario e perciò anche rapsodico sfugge all'ordinamento) e dall'altro un quadro linguistico in ultima analisi irrisolubile, fatto di scelte sempre pronte a essere smentite o contraddette da impulsi momentanei (ignorando quanto di coerente la lingua tassiana dimostra invece di saper mettere a fuoco e specializzare passando da un'opera all'altra). Quand'anche il critico guardi equanimemente ai due modelli, come in un classico più volte ristampato come *Ariosto e Tasso* di Lanfranco Caretti, ne esce tutt'al più uno schema plutarcheo, che tralascia in partenza di ricercare fra i due possibili legami di dipendenza o condizionamento. È questa in fondo anche la posizione dello stesso Tasso, che, pur nel fuoco della polemica, replica pacatamente a Salviati non lesinando tributi di ammirazione per il suo predecessore presso la corte estense ma rivendicando nella sostanza una posizione di piena indipendenza: «Questo, dunque, è 'l proprio inganno dell'avversario, ch'io studiosamente sia entrato in gaggio con l'Ariosto: quantunque io abbia trattati alcuni luoghi comuni a tutti i poeti: del quale [*scil.* inganno] non potrei cavarlo, se non mostrandogli che, se ciò avessi voluto, lo avrei fatto spesso, ed in molti luoghi dove saria stato men difficile il contrasto» (*Apologia*, ed. Mazzali 1959, p. 484).

Considerare Tasso in prima istanza come un lettore di Ariosto permette forse di superare questa *impasse*: nessun «gaggio», nessuna contesa è in questione, ma

una presenza costante, ora più ora meno avvertibile, che una disamina non confinata al solo poema maggiore consente di cogliere in modo più esteso e articolato. Nell'esperienza precocissima del *Rinaldo* (si veda la [scheda III.14](#)) e nella riflessione che ne consegue, affidata ai *Discorsi dell'arte poetica* ([scheda III.18](#)), il diciottenne Tasso si pone già nettamente in una posizione di distanza dal modello del *Furioso*, consapevole dell'impossibilità di conciliare l'esempio del poema ariostesco, nel quale la struttura multiprospettica sviluppa via via sempre nuovi centri di azione, con le esigenze unitarie di rappresentazione che veniva apprendendo a Padova, aristotelica per lunga tradizione. E anche la disputa con Salviati, di tanti anni successiva, pur aduggiata dalle malevole accuse dell'Infarinato, cui è arduo tentare di replicare, offre di tanto in tanto qualche informazione sulle preferenze stilistiche di Tasso a confronto con quelle ariostesche: come quando, lui tacciato di «oscurità», iscrive Ariosto al partito degli scrittori che eccedono in luminosità, ossia in «soverchia facilità» ([scheda III.19](#)).

Nel passo dell'*Apologia* che è occorso di citare Tasso obietta fra l'altro che, se lo avesse voluto, avrebbe potuto bene spesso indulgere nell'imitare Ariosto. Che le cose stiano così, lo dimostra in modo eloquente il caso dell'*Aminta*: veramente un caso-limite perché destinato in prima battuta al pubblico ben noto a Tasso della corte ferrarese. Di facile presa su quel pubblico doveva essere ad esempio il riferimento alla grotta infernale in cui vengono punite le donne sconosciute in amore, visitata da Astolfo nel *Furioso*, senz'altro la più scoperta ripresa di un motivo narrativo ario-

stesco nella poesia tassiana. Ma allusioni più sottili e sorprendenti, come quelle al teatro ariostesco (*Cassaria* e *Suppositi*, con le loro enumerazioni caotiche di *realia*, oggetti del quotidiano) o alle trasformazioni della maga Alcina e al gioco del segreto con cui ci si intrattiene presso la sua corte, presuppongono un fine intenditore in grado di cogliere l'omaggio quale Tasso era certo di trovare nel segretario ducale Giovan Battista Pigna, omaggiato nella pastorale come erede di Ariosto stesso: «quel grande che cantò l'arme e gli amori, / ch'a lui lasciò la fistola morendo» (Colussi-Trovato 2021, vv. 283-284).

Tanto più rilevante, dunque, quanto si può ricavare dall'esame comparato dei due grandi poemi, fra i quali – lo ha osservato Maria Cristina Cabani – non intercorre mai un rapporto di passiva o inerziale derivazione, come pure accade invece talvolta per Ariosto nei confronti di Boiardo. Le riprese da Ariosto sono operate con piena consapevolezza e richiedono perciò di venire interpretate come del tutto funzionali, ove sussistano, nel progetto stilistico della nuova epica tassiana: si pensi ai tanti casi in cui la presenza di Ariosto è doppiata da quella di altre fonti, antiche e moderne, che si stratificano nella memoria tassiana dando luogo a una sorta di «ariostismo mediato» (Cabani 2003 [2005]), oppure a rimandi anche evidenti – ma non per questo registrati storicamente dalla critica – in zone liminari del poema come la dedica, in cui Tasso, che in osservanza dei precetti aristotelici aveva per suo conto bandito una soluzione tanto gradita ad Ariosto, delibera eccezionalmente di intervenire in prima persona (Zatti 1996; su questo caso si veda la [scheda III.16](#)).

III.14

Torquato Tasso, *Rinaldo*

Venezia, Francesco De Franceschi, 1562

4°; 66 cc.

EDIT16 CNCE 27437

c. A1r: IL | RINALDO | DI TORQVATO | TASSO
| A L'ILLVSTRISSIMO ET | REVERENDIS-
SIMO SIGNOR | D. LVIGI D'ESTE CARD. |
[marca tipografica con la «PACE»: Z915] | CON
PRIVILEGII. | IN VENETIA | APPRESSO
FRANCESCO SENESE. | M D LXII.

c. R2r: *IL FINE.*

BncF, Nencini 1.6.1.35

Sul frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana, accuratamente dilavato: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.* e, a penna, la data 1661; sul contropiatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est.*

Legatura del sec. XIX in carta marmorizzata su cartone; dorso e punte in marocchino; sul dorso danneggiato, impressi in oro, i dati tipografici *Venetia 1562.*



III.14

Il diciottenne Torquato Tasso fa il suo esordio sulla scena letteraria nel 1562 con la pubblicazione del *Rinaldo*, poema epico-cavalleresco che narra le prime prove di uno degli eroi di Boiardo e Ariosto, secondo una pratica in voga nella stagione che segue al successo dell'*Orlando furioso*. La composizione dell'opera, assai rapida («ne lo spazio di dieci mesi», precisa l'autore nella lettera prefatoria), andrà con ogni probabilità collocata fra gli ultimi mesi del 1561 e i primi del '62. Nel 1560 aveva infine visto la luce la vasta impresa narrativa di Bernardo Tasso, l'*Amadigi*, alla cui sistemazione certamente il figlio Torquato aveva collaborato. Il debutto del Tassino sembra porsi sotto ogni punto

di vista in un rapporto di discontinuità o divergenza con l'opera paterna: ripresa del ciclo carolingio; restrizione a dodici canti, secondo il modello classico virgiliano, laddove l'*Amadigi* ne totalizza ben cento; abolizione dell'impianto che intreccia le vicende di più cavalieri a favore di un solo protagonista, su cui si incentra per intero la narrazione. Persino la sede editoriale pare scelta per contrapposizione a quella del poema di Bernardo, uscito dai torchi prestigiosi di Giolito de' Ferrari: il *Rinaldo* viene stampato presso Francesco De Franceschi «senese» (la qualifica mira a distinguerlo dall'omonimo editore padovano), che muoveva allora i primi passi nell'editoria veneziana.

La rinuncia del giovane Tasso a una narrazione policentrica e al meccanismo dell'*entrelacement* per ordinarne le fila, che aveva portato nell'*Amadigi* al risultato di un caos incomponibile, implicava però fare subito i conti, al di là dell'ingombrante esempio paterno, con il modello aureo offerto da Ariosto. Di questo confronto tratta appunto, nella seconda parte, la premessa indirizzata *Ai lettori*, in cui l'autore dà mostra di una coscienza precocemente acuta nel considerare questioni teoriche legate al genere che erano all'ordine del giorno nel dibattito letterario e accademico. Da un lato – agli occhi del giovane Tasso – si apriva la «via de' moderni», ossia il modo di raccontare che aveva nel *Furioso* il suo massimo campione; dall'altro, l'esempio offerto dai «miglior antichi». È a questi secondi, ai modelli classici, che Tasso dichiara di essersi voluto accostare, ma l'adeguamento alle norme aristoteliche disattese dai moderni può dirsi in lui mitigato dall'istanza del piacere che il poema ha da suscitare nel lettore: «non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per

altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non tolgono il diletto» (Navone 2012, p. 46). Questa professione di aristotelismo temperato comporta nei fatti la scelta di non adottare in principio di canto «quelle moralità e que' proemii ch'usa sempre l'Ariosto» (ivi, p. 47), in cui l'autore si affaccia a riepilogare e commentare in prima persona le vicende raccontate. E del resto i proemii in prima persona si rendevano opportuni, se non proprio necessari – rileva ancora Tasso –, per riordinare a vantaggio dei lettori una materia che prevedeva un gran numero di cavalieri e di azioni, laddove il *Rinaldo* opta drasticamente per un'unità di agente e, pur distesa entro un arco temporale ampio, un'unità di azione. L'attenta disamina delle soluzioni ariostesche si lega insomma strettamente, già nel poeta ai suoi esordi, alla ricerca di una via personale nella narrazione in versi. [DC]

BIBLIOGRAFIA

Baldacchini 1988; Dionisotti 1995 (2010); Gigante 2007, pp. 60-75; Navone 2012.

III.15

Torquato Tasso, *Aminta*

Venezia, Aldo Manuzio, 1583

12°; 92, [4] p.; ill.

EDIT16 CNCE 48013

c. A1r: AMINTA | FAVOLA | BOSCHERECCIA
| DEL S. TORQVATO | TASSO. | Di nouo cor-
retta, & di vaghe figure | adornata. | CON PRIVI-
LEGIO. | [marca tipografica: ancora con delfino]
| IN VINETIA, M D XXCIII. | Presso Aldo.

p. D10v: IL FINE.

BncF, Palatino 2.9.1.15

All'interno del piatto anteriore, in basso, a matita, la classazione palatina *Dram. o.534*; sul frontespizio, timbro a secco della Palatina Lorenese, con civetta su ramo (ca. 1850).

Legatura in pergamena su cartone.

La «favola boschereccia» *Aminta* si iscrive nel filone delle pastorali ferraresi destinate a un'esecuzione teatrale alla presenza della corte estense, esecuzione che forse ebbe luogo nell'estate del 1573 presso l'isoletta di Belvedere, una delle tante 'delizie' costruite dagli Este in città e nel territorio circostante. L'isola sorgeva fra le acque di un ramo del Po che correva a sud-ovest prossimo alla città: il sito era stato acquistato da Alfonso I nel 1516, in tempo per essere trasfigurato da Ariosto nella terza edizione dell'*Orlando furioso*, nell'isola che Rinaldo, navigando lungo il Po in una barchetta incantata, scorge «erma e negletta» ma che sa, per aver udito una profezia di Malagigi, destinata a diventare con il volgere degli anni «ornata e bella» (*OF* XLIII 56). Le descrizioni d'epoca ne attestano le bellezze: boschetti e giardini fioriti dove pavoni, arieti, struzzi e altri animali rari circolano liberamen-

te, e in questo quadro edenico, con stretta compenetrazione di natura e architettura, il palazzo con i torrioni e gli altri sparsi edifici, la fontana di bronzo foggiate a tronco d'albero dai cui rami sprizza l'acqua, i loggiati, la scalinata marmorea che digrada all'approdo delle barche.

Nelle piccole xilografie che illustrano a partire dal 1583 le edizioni aldine, inaugurandone così la tradizione iconografica, non è da ricercare una precisa traccia del luogo, bensì la rappresentazione di un generico ambiente naturale inquadrato secondo il codice prospettico di uno spazio scenico. Ma il legame dell'*Aminta* con il poeta del *Furioso* non si limita al riferimento di Rinaldo navigante al luogo meraviglioso della futura messinscena. Si potrebbe, anzi, affermare – tenuto conto anche della sua relativa brevità – che l'*Aminta* risulta fra tutte l'opera tassiana nella quale più appare ricercata ed esibita la presenza di Ariosto. La descrizione di Silvia legata a un tronco dal Satiro, ad esempio, trova i suoi precedenti nei nudi di Olimpia e Angelica (anche con precisi recuperi testuali, come la formula «ignuda come nacque» e la similitudine del «latte» tremolante «ne' giunchi» per comparazione delle «membra belle [...] morbide e bianche»). Esplicitamente ricondotto all'autore è poi l'episodio della grotta infernale esplorata da Astolfo nel canto XXXIV del *Furioso*, cui fa riferimento Elpino in un discorso riportato da Dafne: «Diceva egli, e diceva che gliel disse / quel grande che cantò l'arme e gli amori» (vv. 282-283). A ben guardare, la memoria di luoghi e termini ariosteschi si attiva in coincidenza del tema della corte ferrarese come una sorta di *Leitmotiv*, tanto nel caso del racconto di Astolfo quanto in quello di



III.15a



III.15b

Mopso che mette sull'avviso Tirsi: «non t'appressar troppo / ove sian drappi colorati e d'oro, / e penacchi e divise e foggie nove [...]. / I trespidi, le tavole e le banche, / le scranne, le lettieri, le cortine, / e gli arnesi di camera e di sala / han tutti lingua e voce e gridan sempre» (vv. 577-579, 597-600), con una duplice enumerazione di oggetti che dipende dalle versioni in versi della *Cassaria* e dei *Suppositi*, pur rincarandone, nella seconda parte, la preziosità lessicale, e intarsi di tessere del *Furioso* fra cui spiccano le «vesiche bügie» (v. 590), ossia le sacche bucate, riprese ancora dai viaggi di Astolfo, che sulla luna ne aveva rinvenuto una montagna.

Come spiegare una tale abbondanza di rimandi espliciti o allusivi all'opera ariostesca nel suo insieme? Certo con la destinazione della pastorale a un pubblico in grado di coglierli: e il pubblico di corte per cui era stata concepita annoverava il segretario del duca Alfonso II, Giovan Battista Pigna, trasposto nel personaggio di Elpino e omaggiato nella pastorale proprio in quanto cultore di Ariosto e suo erede poetico. [DC]

BIBLIOGRAFIA

Cavicchi 1991; Colussi 2021; Faccioli 1985; Godard 1977; Marchesi 2011; Venturi 1985.

III.16

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*

Mantova, Francesco Osanna, 1584

4°; [20], 236 p.

EDIT16 CNCE 27531

- c. **✱r**: GIERVSALEMME | LIBERATA | POEMA
HEROICO | Del Sig. Torquato Tasso, | *Al Sere-
nissimo Signore il Sig. Donno ALFONSO II.* | D'Este
Duca V. di Ferrara, & c. | Ridotta alla sua vera
lettione secondo il proprio Originale dello stesso
Au|tore, & di nuouo ristampata, con gli Argomen-
ti à ciascun | Canto del Signor Horatio Ariosti, &
| Allegorie del Poema. | *Con la aggiunta di molte
Stanze, che dall'Autore sono state rifiutate, & | mutate
a' suoi luoghi.* | [marca editoriale: fama, con motto
«VIRTUTE, ET LABORE»: V95, Z511] | IN MAN-
TOVA, | Per Francesco Osanna. M.D.LXXXIII.
c. **P6v**: *IL FINE* | IN MANTOVA, | Per Francesco
Osanna. M. D. LXXXIII.

BncF, Nencini 1.3.5.11

Sul frontespizio nota evanida; sul contropiatto anteriore l'*ex libris* di Giovanni Nencini, datato 1874, con il motto seneciano *Otium sine litteris mors est*; nel margine superiore esterno del verso della prima carta di guardia numero a matita 246.

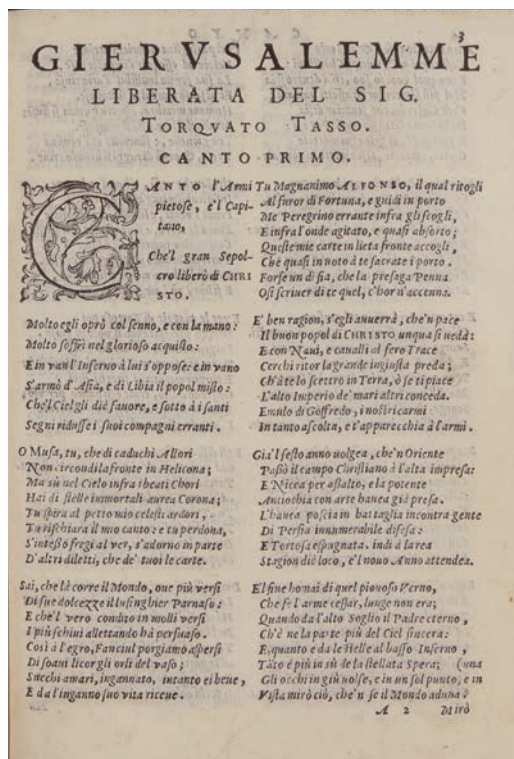
Legatura del sec. XIX in cuoio marrone con decorazioni impresse in oro e a secco, controguardie e guardie di carta marmorizzata; sul dorso impressi in oro il titolo *Tasso Gerusalemme*, e i dati tipografici *Mantova 1584*; tagli dorati.

Tra le stampe che a partire dal 1580 si contendono la pubblicazione dell'atteso poema tassiano – tutte prive, com'è noto, del consenso dell'autore –, quella mantovana dell'84 ha costituito per secoli la base per il testo vulgato. Ben presto l'oscura indicazione fornita nella dedica da Francesco Osanna circa il fatto che fosse stata «ricorretta secondo l'ultimo originale per man di chi ha spiato ad uno ad uno tutti i pensieri dell'Autore» aveva indotto i successivi editori a dare credi-

to al testo ivi fornito, identificando nello spiatore il protettore e amico di una vita Scipione Gonzaga, tanto addentro nell'officina della *Liberata* nel decennio precedente da disporre a un certo punto degli autografi tassiani in vista di una loro ricopiatura; di qui è conseguita del pari, nel Novecento, la progressiva sfortuna dell'Osanna, di cui si è cominciato a diffidare per la possibilità che il Gonzaga si fosse discostato per sua propria iniziativa dalla lettera dell'autore.

Ora che Luigi Poma, i cui studi hanno dipanato in larga parte l'intricato caso filologico costituito dalla *Liberata*, ha dimostrato l'infondatezza dell'ipote-

III.16



si, all'edizione Osanna si può guardare come a una stampa fra le altre, in cui i primi lettori del poema coglievano facilmente i tratti di novità: tanti e di tale portata da mettere in ombra gli eventuali rapporti che pure sussistono con il *Furioso*. E tuttavia alcuni di questi nessi potevano situarsi in posizioni di particolare rilevanza, come quello notato da Sergio Zatti, che lega il finale del poema ariostesco all'esordio di quello tassiano, quasi in una sorta di passaggio di consegne. Nel proemio dell'ultimo canto, Ariosto offre per via di similitudine al duca Alfonso I d'Este la sua opera giunta al compimento, servendosi del comparante della nave infine prossima a raggiungere il porto: «Or, se mi mostra la mia carta il vero, / non è lontano a scoprirsì il porto; / sì che nel lito i voti scioglier spero / a chi nel mar per tanta via m'ha scorto; / ove, o di non tornar col legno intero, / o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto. / Ma mi par di veder, ma veggo certo, / veggo la terra, e veggo il lito aperto» (*OF* XLVI 1); dove l'azzardo dell'«errar sempre», senza pervenire a una conclusione, è insito nella struttura stessa del poema, con il suo proliferare di personaggi e linee narrative. A questo stesso campo metaforico si affida Tasso nella dedica ad Alfonso II: «Tu, magnanimo Alfonso, il qual rito-

gli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante, e fra gli scogli / e fra l'onde agitato e quasi absorto, / queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i' porto. / Forse un dì fia che la presaga penna / osi scriver di te quel ch'or n'accenna» (*Lib.* I 4). Con più forte rilievo drammatico, all'errore di navigazione si contrappone qui il rischio del naufragio fra gli scogli. E se Ariosto scorge in sé la tentazione di errare senza fine come accade ai personaggi del *Furioso*, sviati di continuo dalla loro meta, Tasso, nel riprendere l'immagine ariostesca del «voto» offerto al protettore («i voti scioglier spero»), lo rende un voto sacro («queste mie carte [...] che quasi in voto a te sacrate i' porto»), ricollegandolo così a quello infine adempiuto da Goffredo su cui si chiude l'intero poema («e qui l'arme sospende, e qui devoto / il gran Sepolcro adora e scioglie il voto», *Lib.* XX 144). Non sarà un caso che un simile viluppo intertestuale trovi spazio in sede di dedica: l'unico luogo in cui Tasso, che rifugge programmaticamente dall'espedito dei proemii ariosteschi, si concede di parlare in prima persona. [DC]

BIBLIOGRAFIA

Cabani 2003 (2005); Poma 2005; Zatti 1996.

III.17

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*

Genova, Girolamo Bartoli, 1590

4°; 11, [1], 255, [1], 71, [1], 40, [8] p.; ill. calcografiche
Frontespizio calcografico con ritratto di T. Tasso inciso
da Agostino Carracci su disegno di Bernardo Castello;
tavole calcografiche incise a bulino da Agostino Car-
racci e da Giacomo Franco.

EDIT16 CNCE 30894

c. A1r: [in cornice calcografica] LA GIERVSALEM-
ME | LIBERATA | DI TORQVATO TASSO
| *Con le figure di Bernardo* | CASTELLO, | E le
Annotazioni di Scipio | GENTILI, e di Giulio |
GVASTAVINI. | IN GENOVA. M.D.LXXXX.

c. †4v: IL FINE. | *IN GENOVA, Con licenzia de' Supe-
riori.* | Appresso Girolamo Bartoli. 1590.

BncF, Magliabechiano 3.1.171

A c.)(2r, timbro tondo della Biblioteca Magliabechia-
na: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE
BIBLIOTH.*

Legatura di restauro in cuoio su cartone.



III.17

Forte del lavoro di riflessione e chiosatura del testo che la stagione di dibattito sul poema ha comportato nelle file dei 'tassisti', l'edizione pubblicata a Genova presso Bartoli nel 1590 costituisce il primo caso di *Gerusalemme liberata* riccamente dotata di apparati paratestuali, secondo il modello delle grandi edizioni commentate cinquecentesche del *Furioso*: all'appendice di stanze rifiutate, presente già in molte edizioni del decennio precedente, fanno séguito le *Annotazioni* di Scipio Gentili, uscite in edizione a sé stante nell'86, e i *Luoghi osservati* da Giulio Guastavini, cioè a dire un elenco di fonti, classiche e volgari, riscontrate ottava per ottava nel poema, che combinate a quelle offerte da Gentili assicurano un

primo ampio serbatoio intertestuale alla tradizione dei commenti successivi.

L'edizione Bartoli è però giustamente nota per le illustrazioni del pittore genovese Bernardo Castello, incise da Annibale Carracci e Girolamo Franco, una per ogni canto del poema, con le quali si inaugura di fatto la tradizione iconografica della *Gerusalemme liberata*. Il progetto di Castello rimonta quantomeno all'86, quando si reca in visita a Tasso per chiedergliene approvazione; e una lettera del '90 attesta che il poeta, rammaricato come suo solito che la stampa rimetta una volta di più in circolazione un testo di cui è oramai profondamente insoddisfatto, ne apprezza nondimeno la splendida riuscita editoriale: «la prego che mi

faccia donare uno di questi miei poemi così belli», scrive ad Angelo Grillo (*Lettere*, II, p. 23). All'esempio offerto dalle tavole di Castello, rinnovate dall'autore nel 1604 per adattare al formato di un'edizione in dodicesimo e poi ancora nel 1617, guarderanno a lungo gli illustratori del poema. Come è stato notato da Bondi, l'organizzazione dello spazio nelle tavole a tutta pagina di Castello si discosta con forza da una rappresentazione pluricentrica come quella adottata ad esempio nelle xilografie del *Furioso* accluse all'edizione Valgrisi del 1556 ed è affine semmai a quella ritrovabile nelle illustrazioni della De Franceschi dell'84, che fa in tempo ad avvertire gli influssi dalla nuova struttura narrativa proposta dalla *Liberata*.

Castello procede a una netta distinzione di piani: una sola è l'azione principale, posta con la massima evidenza in primo piano; sullo sfondo, solitamente, la città murata di Gerusalemme, salvo debite eccezioni come per il canto XV, dove si scorgono le case e il porto di Ascalona. Di qui nell'avvio del canto sono salpati – e ora si trovano in primo piano al centro della scena, in conformità al consueto schema dispositivo di Castello – Carlo e

Ubaldo a bordo della nave guidata dalla Fortuna: navigano alla volta delle Isole Fortunate, dove si propongono di liberare Rinaldo dalla prigionia amorosa di Armida. Il canto, del resto, pur nella sua brevità, è uno dei più ricchi di invenzioni romanzesche di tutto il poema, ed è indicativo di un gusto nel complesso distante da quello ariostesco per l'avventuroso anche il fatto che fra tutti i prodigi straordinari che vi si leggono descritti – un terribile serpente, un esercito di animali guerrieri, le sirene – l'illustratore si risolva a rappresentare quello di entità più modesta, almeno in apparenza, costituito dalla nave della Fortuna. Ma la presenza in filigrana di Ariosto non viene meno, poiché la sequenza del viaggio marittimo dei due cavalieri, con la sua digressione sulle nuove scoperte geografiche, cela in sé il ricordo del canto XV del *Furioso*, quando Astolfo scortato da Andronica fa ritorno per mare dall'India in Occidente.

[DC]

BIBLIOGRAFIA

Bondi 2013; Faccioli 1985; Pieri 1988; Scrivano 1995; Zatti 1996.

III.18

Torquato Tasso, *Discorsi*

Venezia, Compagnia degli Uniti, Giulio Vassalini, 1587

4°; [4], 108 cc.

EDIT16 CNCE 41069

c. †1r: DISCORSI | DEL SIGNOR | TORQVATO TASSO | *DELL'ARTE POETICA; ET IN | particolare del Poema Heroico.* | ET INSIEME IL PRIMO LIBRO DELLE LETTERE | scritte à diversi suoi amici, le quali oltra la famigliarità, sono ri|piene di molti concetti, & avvertimenti poetici à di|chiaratione d'alcuni luoghi della sua | Gierusalemme liberata. | *GLI VNI, E L'ALTRE SCRITTE NEL TEMPO,* | *ch'egli compose detto suo Poema.* | *NON PIV STAMPATI.* | CON PRIVILEGI. | [marca editoriale con sole che scaccia le nuvole e motto «FRUSTRA OPPOSITA»] | IN VENETIA, MDLXXXVII. | Ad istanza di Giulio Vassalini Libraro à Ferrara.

c. 2D4v: *IL FINE DELLE LETTERE POETICHE.*

BncF, Magliabechiano 3.1.159

Sul frontespizio timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

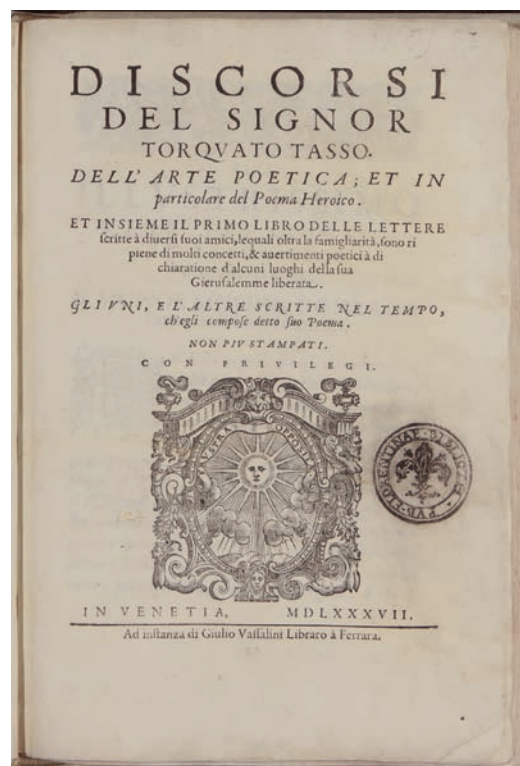
Legatura di restauro in pergamena semifloscia.

Scritti negli anni di formazione padovana di Tasso, verosimilmente fra 1561 e '62, in concomitanza con il *Rinaldo* e forse dopo averlo portato a termine, i *Discorsi dell'arte poetica* vedono la luce soltanto nel 1587 a Venezia presso Vassalini, unitamente alle cosiddette *Lettere poetiche*, risalenti alla successiva fase di elaborazione della *Gerusalemme liberata*. L'insoddisfazione nel vederli pubblicati senza sua approvazione a tanta distanza di tempo e in forma probabilmente mutila (nelle lettere Tasso in più di un'occasione discorre di un'opera in «quattro libri», e qui ne figurano soltanto tre) in-

durrà l'autore a un'opera di ampliamento e rifacimento, intrapresa immediatamente, nello stesso '87, e pubblicata nel '94 con il titolo mutato in *Discorsi del poema eroico*: veramente si può dire che il progetto dei *Discorsi* congiunga dunque da un capo all'altro di un arco trentennale le prime formulazioni e gli ultimi raggiungimenti di una riflessione mai intermessa sui generi e le forme della poesia.

Come la prefazione al *Rinaldo*, i *Discorsi* giovanili pongono già sul tavolo, con forte anticipo e in modo – per dir così – quasi preveggen- te, una serie di questioni di ordine teorico e nel contempo operativo che il poeta si troverà

III.18



a fronteggiare nella stesura della *Liberrata*, ciò che comporta fra le altre cose problematizzare il modello narrativo offerto dalla tradizione cavalleresca che aveva nell'*Orlando furioso* la sua riuscita più perfetta e popolare. Anzitutto, come combinarne il luccicante repertorio di prodigi («quelle maraviglie che tanto movono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte», Poma 1964, p. 6) con l'istanza, da Tasso avvertita come ineludibile, di narrare fatti storici secondo un principio di veridicità? Decisiva al riguardo è una pagina della *Poetica* di Aristotele, dove si legge: «In generale bisogna ricondurre l'impossibile alla poesia, o al meglio, o all'opinione comune. Nei confronti della poesia è preferibile un impossibile credibile a un possibile incredibile» (1461b). Di qui la scelta di convertire il «maraviglioso» incredibile della tradizione in un «maraviglioso» credibile in quanto compatibile con la fede: «Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le

fate» (Poma 1964, p. 7): la nuova mitologia dell'epica tassiana nasce insomma per consapevole rinuncia a quella che ancora Ariosto gli portava in dote.

Eppure in queste pagine, così dense di intuizioni e prime messe a fuoco, cade anche il più aperto elogio tassiano al predecessore: «Io per me, [...] come che giudichi che 'l divino Ariosto e per felicità di natura e per l'accurata sua diligenza e per la varia cognizion di cose e per la lunga pratica de gli eccellenti scrittori, dalla quale acquistò un esatto gusto del buono e del bello, arrivasse a quel segno nel poetare eroicamente a cui nissun moderno e pochi fra gli antichi son pervenuti, giudico nondimeno che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni» (ivi, p. 23). Primo fra i poeti moderni e dotato di «un esatto gusto del buono e del bello»: alto riconoscimento che si accompagna però significativamente a una sostanziale presa di distanze nel tempo destinata ad approfondirsi, così che nella riscrittura dei *Discorsi del poema eroico* chi vi ricerchi quest'ampio passo encomiastico troverà soltanto un'asciutta formula: «felicità d'ingegno e di stile». [DC]

BIBLIOGRAFIA

Folena 1964 (1997); Gigante 2007, pp. 76-94; Poma 1964.

III.19

Accademia della Crusca, *Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto*

Firenze, Domenico Manzani,

Giorgio Marescotti, 1584

8°; [4], 53, [3] cc.

EDIT16 CNCE 267

c. *1r: DEGLI | ACCADEMICI | DELLA CRUSCA | *DIFESA DELL'ORLANDO | FURIOSO DELL'ARISTO.* | *Contra 'l Dialogo dell'Epica poesia di Cammillo Pellegrino.* | Stacciata prima. | [marca editoriale con buratto] | IN FIRENZE Per Domenico Manzani | Stampatore della Crusca. 1584. | *Con licenzia de' Superiori.*

c. G5v: IN FIRENZE, | Nella Stamperia di Giorgio | Marescotti. 1584.

BncF, Magliabechiano 19.5.134

Sul frontespizio e sulla seconda guardia posteriore, timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

Legatura del sec. XIX in marocchino verde; sul dorso, impressi in oro, il numero *VII*, il titolo e l'anno, *Ariosto. Stacciat. Prima. 1584*; controguardie e guardie di carta marmorizzata.

Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*

Mantova, Francesco Osanna, 1585

12°; [138], 219, [3] p.

EDIT16 CNCE 27541

p. A1: APOLOGIA | DEL S. TORQVATO | TASSO. | IN DIFESA DELLA SVA | GIERUSALEMME | LIBERATA. | *Con alcune altre Opere, parte in accusa, | parte in difesa dell'Orlando Furioso | dell'Ariosto. Della Gierusalem- | me istessa, e dell'Amadigi | del Tasso Padre.* | I titoli tutti si leggono nella seguente | facciata. | CON PRIVILEGI. [impresa] | In Mantoua, Per Francesco Osana. M D LXXV.

p. 219: IL FINE.

BncF, Magliabechiano 3.8.419

Sul frontespizio nota di possesso cinquecentesca evanita *Di Luca Sant...* e timbro tondo della Biblioteca Magliabechiana: iris inserito entro la scritta *PVB. FLORENTINAE BIBLIOTH.*

Legatura di restauro.

Lionardo Salviati, *Dello Infarinato accademico della Crusca. Risposta all'apologia di Torquato Tasso intorno all'Orlando furioso, e alla Gierusalem liberata*

Firenze, [Filippo Giunta il giovane & Iacopo Giunta il giovane] per Meccoli e Magliani, 1585

8°; [16], 149, [3] p.

EDIT16 CNCE 48709

c. A1r: DELLO | INFARINATO | Accademico della Crusca. | Risposta | ALL'APOLOGIA DI | TORQVATO TASSO | *Intorno all'Orlando Furioso, e alla | Gierusalem liberata.* | CON LICENTIA, E PRIVILEGIO. [impresa] | IN FIRENZE | Per Carlo Meccoli, e Salvuestro Magliani. 1585.

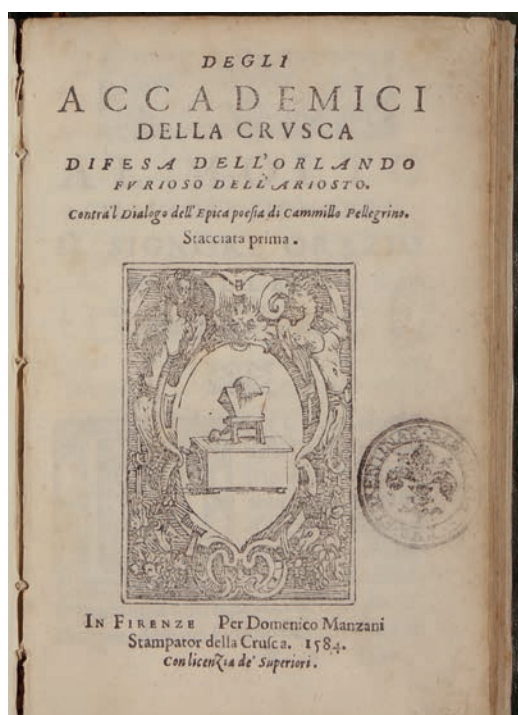
p. 149: IL FINE.

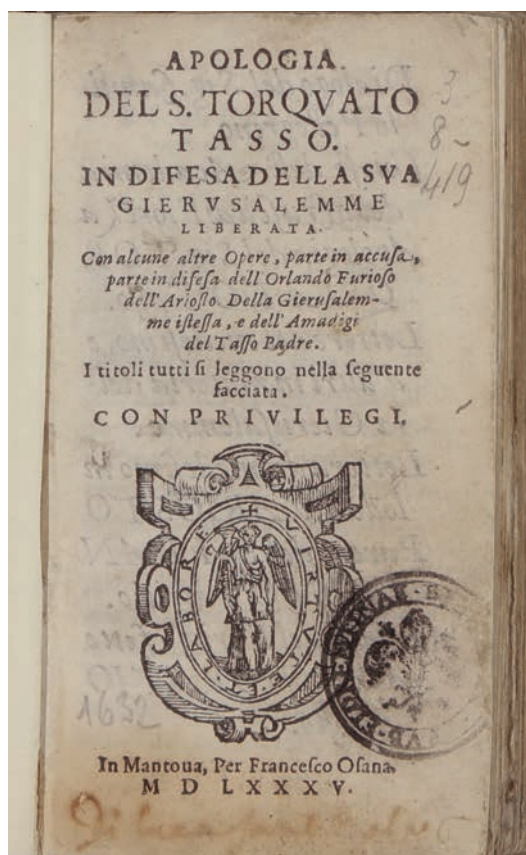
BncF, Rinascimento S.25/u (già Magliabechiano 19.5.145)

Sul frontespizio, nota di possesso erasa e timbro della Biblioteca Palatina Mediceo-Lotaringia, con la legenda *BIBL. CAES. MED. PALAT.*

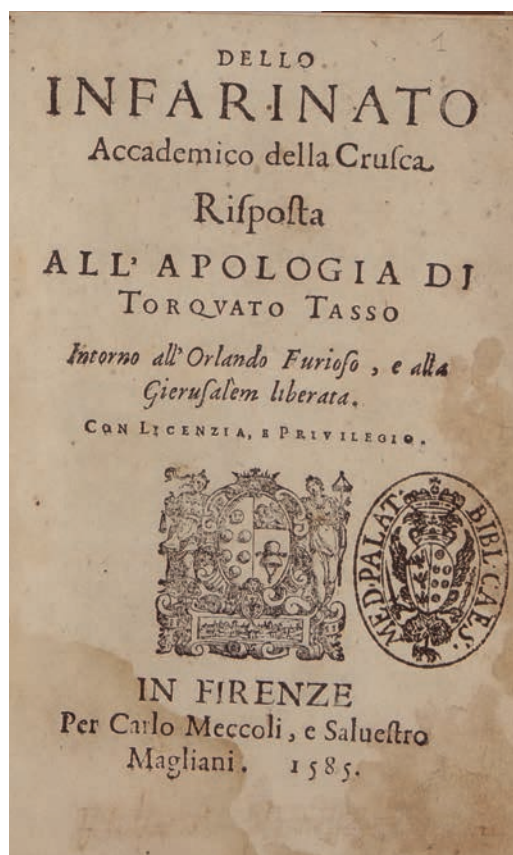
Legatura in cuoio su cartone; controguardie di carta marmorizzata; tagli spruzzati di rosso.

III.19a





III.19b



III.19c

La pubblicazione e il larghissimo successo della *Gerusalemme liberata* ha fra i suoi effetti immediati anche quello di bipartire il pubblico dei lettori e degli intenditori di poesia tra convinti sostenitori del nuovo, che il poema gerosolimitano proponeva con forza tanto nello stile quanto nei contenuti, e suoi oppositori, legati al modello, ai loro occhi inarrivabile, del *Furioso*. Nasce in queste circostanze una rivalità destinata a perdurare per secoli nella critica e anche nel sentimento comune, viva sotto certi aspetti tuttora. Tra i filotassiani

il primo a prendere posizione è il letterato capuano Camillo Pellegrino con il suo dialogo intitolato al *Carrafa o vero Della epica poesia* (1584): è l'occasione che coglie al volo per entrare nel dibattito un'istituzione da poco fondata e desiderosa di una pubblica affermazione sulla scena letteraria come l'Accademia della Crusca. A lungo, nei decenni successivi, divamperà la *querelle*, ma è l'intervento degli accademici, espressamente concepito in termini contrappositivi sin dal titolo (*Difesa dell'Orlando furioso*), a imporre subito la

reazione di Tasso, che pure si trovava all'epoca nella difficile condizione di recluso a Sant'Anna: la replica, che analogamente esibisce natura difensiva (*Apologia* [...] *in difesa della sua Gerusalemme liberata*) ma moderata nei toni e stilata in forma di dialogo platonico, non si fa attendere; segue, nello stesso '85, la controreplica (*Risposta all'Apologia*), la cui attribuzione al solo «Infarinato» ci consente di riconoscere dietro l'iniziativa dell'Accademia nel suo complesso la persona del segretario Lionardo Salviati.

Posto che le accuse rivolte al poema sul piano linguistico e stilistico da Salviati vanno intese come strumentali alle mire egemoniche dell'Accademia e non di rado speciose (un devoto della poesia tassiana come Leopardi poteva confessare in una lettera a Giordani che la lettura di «quelle Cruscate e Stacciate e 'nfarinature e 'nferrignerie che stanno dintorno alla Gerusalemme» lo aveva a tal punto immalinconito da renderlo per la prima volta nella sua vita «incapace e noncurante degli studi»), la risposta congegnata da Tasso comporta che in più di un'occasione egli sia chiamato a misurarsi in un confronto anche minuto, su specifiche scelte espressive, con lo stile ariostesco. Sono proprio le rade manifestazioni di dissenso le più significative su un piano critico: ad esempio, l'espressione di una preferenza per versi «più numerosi» (Mazzali 1959, p. 484) di quelli arioste-

schì citati in un punto da Salviati, ossia ritmicamente più densi, segno di un gusto per la prosodia dell'endecasillabo che nel corso del Cinquecento si era fatto ormai profondamente diverso; oppure la replica all'accusa insistita di un'«oscurità» tassiana a fronte della «chiarezza» di cui dà prova in ogni sua parte il poema ariostesco (la riserva trova una prima formulazione, peraltro, già nel dialogo di Pellegrino). La chiarezza – obietta Tasso, appoggiandosi all'*auctoritas* ciceroniana – è da intendersi come un medio fra due estremi: l'oscuro e il «soverchio nell'esser luminoso, come sarebbero alcune pitture che fossero fatte senza ombre». E se fra gli scrittori da pregiare per la chiarezza vanno annoverati Petrarca, Bembo, Della Casa e fra gli oscuri Dante, Ariosto eccede invece in luminosità, in una «soverchia facilità» che, se privata di ornamento, non è atta a destare meraviglia in chi legge, laddove «s'alcuna cosa ci si mostrerà manco luminosa, ci parrà simile a quella oscurità la quale accresce l'onore con l'orrore, non solo ne' templi, ma nelle selve» (ivi, p. 465); un giudizio che coglie – a rovescio – assai più degli intendimenti stilistici di Tasso che non di quelli ariosteschi. [DC]

BIBLIOGRAFIA

Baldassarri 1977; Di Sacco 1997; Marazzini 1993; Sberlati 2001; Vitale 1950 (1992).

Libri, possessori, acquisti eccellenti.

Su alcune rarità cavalleresche nelle collezioni della Biblioteca nazionale centrale di Firenze e il caso Guglielmo Libri

di *Simona Mammana*

Una Biblioteca, tante biblioteche

I volumi selezionati per la presente occasione espositiva possono – quasi da soli, data l'eccezionale qualità della campionatura – farsi manifesta espressione di modalità, linee e politiche di crescita delle collezioni della Biblioteca nazionale centrale di Firenze (BncF), sia precedenti che successive alla sua istituzione nel 1861. Infatti a documenti provenienti dai suoi due cardini 'costitutivi', vale a dire i Fondi Palatino e Magliabechiano, si aggiungono anche quelli di altri nuclei prestigiosi, qui convocati a disegnare il profilo di una raccolta ricca di eccellenze, preziosità e rarità, quando non di esemplari attestati in copia unica. A quanto acquisito già nella prima metà dell'Ottocento al collezionismo librario lorenese ad irrorare la fertile stratigrafia della Biblioteca Palatina – è il caso ad esempio dei volumi della biblioteca di Gaetano Poggiali (1753-1814), che entrano nella raccolta nel 1816, e degli acquisti dalla favolosa collezione di Guglielmo Libri (1803-1869), compiuti in occasione di un'asta del 1847 – il florilegio cavalleresco ma non solo, che qui è andato componendosi, somma libri con provenienze cronologicamente successive e tuttavia non meno illustri, tra cui alcune aldine

Nencini, parte di un più ampio *corpus* ceduto da Giovanni Nencini (1803-1878) alla Biblioteca nazionale nel 1874 in cambio di un vitalizio, e quelli del Fondo Landau Finaly, in gran parte donato al Comune di Firenze da Horace Finaly (1871-1945), ed in deposito alla BncF (per una descrizione dei principali fondi della Biblioteca, con l'elenco dei relativi strumenti d'accesso, è d'obbligo il rimando alla pagina "Manoscritti e rari" – in costante aggiornamento – all'indirizzo <https://bncf.cultura.gov.it/manoscritti-e-rari/>).

Quando non sono gli *ex libris* e le note di possesso a parlare in modo esplicito, o la documentazione inventariale a delineare percorsi inequivocabili, ricostruire le provenienze a partire da altri labili segnali può significare restituire i libri alla loro vicenda unica e strettamente individuale dando voce a fili narrativi sottili, ad annotazioni flebili, ad indizi talvolta poco eloquenti eppure rivelatori di associazioni altrimenti difficili da immaginare. Tale ricostruzione, a partire da dati più o meno evidenti, è stata compiuta su tutti gli esemplari in catalogo a cura del personale della BncF, arricchendo così ciascuna scheda di informazioni sul

percorso che li ha condotti a far parte del patrimonio librario della Nazionale fiorentina. Occorre ricordare che dedicato al censimento dei contrassegni di possesso di stampati e manoscritti è il progetto “Archivio dei possessori”, ideato dalla Biblioteca nazionale Marciana, che conta BncF tra le biblioteche aderenti (<https://archiviopossessori.it/>) e che proprio in questa occasione è stato incrementato di varie voci.

Tra i casi che la materia qui proposta evidenzia, tutti di rilievo per il collezionismo della BncF, vogliamo addentrarci in uno che forse è tra i meno noti, e cioè quello dei volumi riconducibili a Guglielmo Libri, interessanti sotto vari riguardi (si propongono alcune considerazioni derivanti da uno studio più ampio di prossima pubblicazione: Mammana in s.): i volumi con tale provenienza si attestano per buona parte nel genere letterario cavalleresco; la provenienza Libri è rimasta sino ad ora ‘sommersa’ nei cataloghi della Biblioteca, in quanto tali documenti non recano vistosi segni di possesso, ma è pienamente ricostruibile sulla base di intersezioni documentarie; non si tratta infine dell’accessionamento di un’intera raccolta (come negli altri casi citati sopra), ma di acquisti miratissimi, compiuti dalla Biblioteca Palatina lorenese in occasione di una specifica asta di metà Ottocento, acquisti atti a garantire alla raccolta granducale una antologia di pezzi estremamente rari e costosi. Per tali caratteristiche la vicenda Libri può raccontare una avvincente storia collezionistica, dai tratti ora avventurosi, ora non sempre trasparenti.

La biblioteca di Guglielmo Libri, l’asta parigina del 1847 e il ruolo di Giuseppe Molini

È il 28 giugno 1847 quando a Parigi ha inizio la vendita all’asta di una parte consistente della biblioteca del famoso bibliomane Guglielmo Libri, coinvolto in più di una scottante inchiesta per furto di libri (sul personaggio, ben noto agli studi, Fumagalli 1963; Maccioni Ruju-Mostert 1995; Giacardi 2005, pp. 60-64; Norman 2013). Una raccolta talmente ampia e pregiata da aver già sollevato da tempo in molti la domanda di come potesse essersi formata nelle mani di un unico privato proprietario. Tale dubbio, misto a meraviglia, esprimevano infatti i due bibliotecari inglesi del British Museum, Holmes e Madden, che nel 1846 esaminarono a lungo la raccolta Libri di manoscritti in vista dell’acquisto (poi andato a monte), come Guglielmo avrebbe riferito in una lettera alla madre dell’8 maggio 1846 (Firenze, Biblioteca Moreniana, *Nuovo Fondo Libri*, riportata in Fumagalli 1963, p. 59). Il Libri, nonostante le molte accuse al cui centro si trovò, preferì tuttavia definire romanticamente la propria passione per i libri affermando che “to collect (books) was a work of love” (Libri 1859, p. VI).

Quello della vendita parigina è lo scenario in cui agiscono Guglielmo Libri, che per l’occasione ha predisposto 3.025 volumi degli oltre 25.000 di cui si componeva la sua biblioteca e Giuseppe Molini, già bibliotecario della Biblioteca Palatina e sua anima per oltre un ventennio. Il Molini in questa occasione è sia agente del granduca, che acquirente in proprio per l’attività di libraio che conduce

a Firenze da sempre e in via esclusiva da quando nel 1834 ha lasciato la direzione della biblioteca di Palazzo Pitti. Molini a Parigi nell'estate del 1847 compra, per il granduca di Toscana e per sé, ma compra anche per il Libri: esercita insomma poteri d'acquisto su tre fronti. Su commissione di Leopoldo II di Lorena si aggiudica 64 libri: delle vere rarità bibliografiche, che arricchiranno la già ricca collezione palatina di volumetti introvabili e preziosi. Ma compra anche per sé, e in quantità non trascurabile. Ci offrono lumi in tal senso due tipi di testimonianze. Dei molti esemplari del *Catalogue de la bibliothèque de m. L.^{le}* [i. e. Guglielmo Libri] dont la vente se fera le lundi 28 juin 1847, et les vingt-neuf jours suivants à six heures de relevée, rue des Bons-Enfants, n° 30, maison Silvestre, salle du premier 4, pubblicato in occasione della straordinaria vendita (Paris, chez L. C. Silvestre et P. Jannet, libraires, 1847), alcuni recano delle annotazioni apposte in occasione dell'asta da qualcuno dei presenti, con l'indicazione del nome del compratore e del prezzo di vendita. La copia del *Catalogue* presente in BncF con segnatura Magliabechiano 17.3.108, è tra quelle che permettono di ricercare al suo interno il nome del Molini come acquirente nei marginalia manoscritti. Ma questa fonte da sola non basterebbe ad informarci degli acquisti effettivi per Leopoldo II se non incrociata con la *Nota delle opere acquistate alla vendita della Biblioteca del prof. Libri per commissione dell'Imp. e R. Libreria Palatina* (Archivio di Stato di Firenze, *Imperiale e Real Corte*, n. 5416, Nota del 6 agosto 1847). Infatti nelle annotazioni al *Catalogue* il nome del Molini ricorre molto più spesso di quelle che si è

accertato furono le effettive commissioni granducali: è per l'appunto il documento d'archivio a consentirci di scremare fra tutte le occorrenze quelle di natura 'palatina'. Lo stesso documento ci rivela inoltre alcuni acquisti celati dalle postille al *Catalogue*, quelli cioè che la mano annotante ha attribuito ad altro acquirente e che poi, ad asta conclusa, il Molini si è aggiudicato. Dal quarantaduesimo acquisto in poi siamo infatti in presenza di "Articoli ricomprati dopo la fine della vendita", e ricomprati perlopiù da una stessa persona, il cui nome rivelano le annotazioni apposte al *Catalogue*: tale "Franck", al quale viene dal Molini riconosciuta una provvisione del 10%. È da rilevare che tutti o quasi gli articoli comprati dal Franck o da altri e ricomprati poi dal Molini (il più clamoroso è il caso del *Decameron* acquistato dal Payne e quindi ricomprato da Molini a 1.600 franchi), siano i più cari tra gli acquisti fatti per la Palatina. Gli "articoli ricomprati" non avrebbero raggiunto le auspiccate quotazioni se non fossero stati "spinti sottomano da persona terza" – come diceva Guglielmo Libri in una lettera alla madre citata *infra* – e fra gli acquisti per la Biblioteca Palatina rappresentano una spesa di fr. 2.757 su 6.330 totali, oltre 1/3 del bilancio di quell'anno, una somma davvero enorme per l'epoca.

Molini quindi oltre ad avere accontentato il granduca e se stesso vide di far contento anche il Libri, 'ricomprando' degli articoli ad un prezzo maggiorato. Ricorda infatti Neil Harris che "the rapport between Molini and Libri was one of long standing, and, as a letter of the latter to his mother in Florence makes clear, the role of the former in the

1847 sale was not wholly irreprehensible” (Harris 1993, p. 329: la lettera cui si fa riferimento si trova nel *Nuovo Fondo Libri* della Biblioteca Moreniana di Firenze, Guglielmo Libri a Rosa Libri, 29 luglio 1847):

Affinché la vendita vada bene e i libri non cadano a prezzi bassi, ho dovuto farli spingere sottomano da persona terza. Ne ho così fatti ricomprare circa per 20.000 franchi e di qui alla fine della vendita ne dovrò far ricomprare degli altri. Ma ho fatto vendere in tal modo gli altri molto più cari di quello che sarebbe accaduto senza una tale gara. Di questi ne ho fatti ricomprar segretamente da un libraio, il Molini (che ha paura di spinger troppo e che poi si pente d’aver lasciato scappare i libri che altri compra) ne ha già ricomprati per 4.000 franchi e ne comprerà degli altri; e così altri ne hanno ricomprati alcuni più cari di quello che siano stati venduti. Quelli che resteranno alla fine gli farò vender da quel libraio che gli acquista per me. Nessuno dee sapere questo negozio; onde ti prego tenerlo celato.

Ed è così che il ruolo del Molini, ancorché non si possa definire spregiudicato, si fa certo meno limpido.

Dall’asta Libri del 1847 alla Biblioteca Palatina e alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze: una provenienza ‘sommersa’

Con l’acquisto dei volumi per conto di Leopoldo di Lorena da destinare alla Biblioteca Palatina, una selezione dei libri di Guglielmo Libri, sia pur modesta per quantità anche se altissima per qualità, si dirigeva verso Firenze. Si tratta di opere per lo più di piccolo formato, caratterizzate dalla particolarità di essere delle rarità bibliografiche. Non si può individuare un genere prevalente, anche se i nuclei più consistenti afferiscono alla

letteratura cavalleresca e teatrale. Il gusto di palazzo sembra orientarsi in questa occasione verso testi in volgare: nessun classico è documentato in tale sede, e le *Epistole* di Seneca, unica concessione all’antico, compaiono nella cinquecentesca traduzione di Anton Francesco Doni (Venezia 1548).

Rintracciare oggi i volumi acquistati dal Molini in quella circostanza, significa mettersi sulle tracce di un nucleo per il quale si è perduta evidenza, nei cataloghi della biblioteca, di una provenienza unitaria. La maggior parte della sessantina di opere acquistate nel 1847 è confluita nel fondo Rari con segnatura Palatino E. A restituire unitarietà al manipolo di opuscoli e incunaboli è l’incrocio della nota di acquisto con la descrizione del *Catalogue* che li rende davvero inconfondibili, essendosi mantenute ad oggi le caratteristiche esteriori delle legature e le particolarità strutturali ivi segnalate. Un elemento distintivo contraddistingue tali volumi entrati nella raccolta Palatina: a conclusione di ognuno di essi si trova infatti, in genere sul recto della guardia finale, una scritta coeva all’accessione del volume con il riferimento al numero del *Catalogue* e al prezzo pagato (nella forma “Cat. Libri n..... fr....”).

All’asta parigina del 1847 vengono acquistati per la Biblioteca Palatina dodici titoli cavallereschi assai rari, che ben si inseriscono nelle linee guida di crescita organica delle collezioni stabilite al tempo da Leopoldo II: da un lato “la completazione” della raccolta con quanto manca alle collezioni di classici greci, latini e italiani e similmente a quella degli elzeviri, dall’altro l’aggiornamento delle principali sezioni

tematiche palatine con l'acquisto di "quelle opere più costose che per il lusso della edizione (...) non puonno acquistarsi ordinariamente dalle pubbliche Librerie, e dai privati" (Mammana 2018, pp. 22-23).

Cinque dei documenti qui nel catalogo della mostra fanno parte di questa serie acquistata a caro prezzo, di cui i primi tre risultano ad oggi esemplari unici in EDIT16, tutti tra i titoli più costosi acquistati da Molini per la raccolta Palatina ([schede II.20, II.26, II.28, II.29, II.34](#)).

Quello in cui tali acquisti si inseriscono è un quadro di grande interesse, sia per la scarsa o nulla diffusione degli esemplari sia per il completamento delle collezioni con prodotti di grande pregio. Su tale *stock* nella sua interezza e sull'asta parigina in generale, come sugli acquisti palatini a successive aste (si veda [scheda II.16](#)), meriterà tuttavia ritornare per il legame con Guglielmo Libri, uno dei personaggi più ambigui della storia delle biblioteche europee nell'età moderna. Lo si farà più diffusamente in altra sede.

Bibliografia

FONTI PRIMARIE E SECONDARIE

Edizioni Antiche

- Ariosto 1549 = *Orlando furioso dirigido al principe don Philipe nuestro señor, traduzido en romance castellano por don Ieronymo de Vrrea*, Anversa, 1549.
- Ariosto 1584 = *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.
- Boccaccio 1521 = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, Milano, Calvo, 1521.
- Dolce 1535a = Lodovico Dolce, *Cinque primi canti di Sacripante di messer Lodovico Dolcio*, Venezia, Francesco Bindoni, e Mapheo Pasini compagni, aprile 1535.
- Dolce 1535b = Lodovico Dolce, *Stanze di m. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria africana novamente havuta dal sacratissimo imperatore Carolo Quinto*, Roma, 1535.
- Lavezola 1584 = *Osservationi del signor Alberto Lavezola sopra il Furioso di Messer Ludovico 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.
- Maffei 1710 = Scipione Maffei, *Della scienza chiamata cavalleresca*, Presso Francesco Gonzaga in Via Lata, In Roma, 1710.
- Malatesta 1589 = Giuseppe Malatesta, *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso*, In Verona, Per Sebastiano dalle Donne, 1589.
- Stazio 1570 = *La Thebaide di Statio ridotta dal Sig. Erasmo di Valvassone in ottava rima*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1570.

Edizioni Moderne

- Bettarini 1984 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e del 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi, V, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1984.
- Bigi 1982 (2012) = Emilio Bigi (a cura di), *Orlando furioso*, Milano, Rizzoli (BUR), 1982 (2012).
- Cherchi 2013 = Joan Martorelli, *Tirante il Bianco*, a cura di Paolo Cherchi, Einaudi, Torino, 2013.
- Colussi-Trovato 2021 = Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di Davide Colussi e Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.
- Cursietti 2005 = Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, a cura di Mauro Cursietti, Padova, Antenore, 2005.
- Debenedetti-Segre 1960 = 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.
- De Robertis 1977 = *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Le Lettere, 1977 (rist. anast., con uno studio introduttivo di Domenico De Robertis).
- Dilemmi 1991a = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Giorgio Dilemmi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Doglio 1988 = Galeazzo Flavio Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1988.
- Fatini 1924 = *Ludovico Ariosto, Lirica*, a cura di Giuseppe Fatini, Bari, Laterza, 1924, p. 211.

- Gambarin 1947 = Andrea da Barberino, *Reali di Francia*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947.
- Giudici 1916 = Luca Pulci, *Il driadeo d'Amore*, a cura di Paolo E. Giudici, Lanciano, Carabba, 1916.
- Gritti 2018a = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.
- Guasti 1853-1855 = Torquato Tasso, *Le lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, 5 voll.
- Guerrieri Crocetti 1973 = Giovan Battista Giralardi, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- Marchand-Fachard-Masi 2001 = Niccolò Machiavelli, *L'arte della guerra*, in *Scritti politici minori*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Denis Fachard e Giorgio Masi, Roma, Salerno editrice, 2001.
- Matarrese-Praloran 2016 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* secondo l'*editio princeps* del 1516, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Mazzali 1959 = Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-485.
- Navone 2012 = Torquato Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Orvieto 2020 = Andrea da Barberino, *Storie di Rinaldo da Montalbano*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Aracne, 2020.
- Orvieto 2021a = Paolo Orvieto, *Le "Storie" di Uggieri il Danese italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.
- Orvieto 2022 = Paolo Orvieto, *Poemi minori del Quattrocento. Altobello, Reina Ancroia, Trabisona, Inamoramento de Carlo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Parretti 2009 = Marco Parretti, *Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento*, tesi di dottorato, Dipartimento di Italianistica, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009, tutor Paolo Orvieto.
- Poma 1964 = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 3-55.
- Quaglio 1998 = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Milano, A. Mondadori, 1998.
- Quondam 2002 = Castiglione Baldassarre, *Il Cortigiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002.
- Richardson 2001a = Giovan Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson, Roma-Padova, Antenore Editrice, 2001.
- Romei 1995 = Pietro Aretino, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno editrice, 1995.
- Russo 2019 = Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- Segre 1976a = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Tomasi 2009 = Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- Vela 2001 = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb, 2001.

STUDI

- Acocella 2007 = Mariantonietta Acocella, *Cassio da Narni tra Ariosto e Luciano. La «Storia vera» e il «Charon» nella Morte del Danese*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, Atti del Convegno. Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre

- 2005, Novara, Interlinea 2007, pp. 287-324.
- Acocella 2016 = Mariantonietta Acocella, *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.
- Acucella 2014 = Cristina Acucella, «Le perfettioni di un autor profano»: Ruscelli e le allegorie dell'edizione Valgrisi (1556) del *Furioso*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di Massimiliano Rossi e Daniela Caracciolo, Lucca, Pacini Fazzi, 2014, pp. 55-74.
- Adamo 2016 = Elena Adamo, *Lodovico Dolce e il poema epico-cavalleresco: i Dieci canti di Sacripante*, in *Per Lodovico Dolce. Miscelanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- Agnelli-Ravegnani 1933 = Giuseppe Agnelli, Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*. Pubblicati sotto il patrocinio della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze al poeta, 2 voll., Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1933.
- Alhaique Pettinelli 1983 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in Ead., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, pp. 152-230.
- Alhaique Pettinelli 2011 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Ariosto e Roma*, in *Bonorum atque eruditorum cohors*, Roma, Roma nel Rinascimento, («RR inedita, 50»), pp. 91-111.
- Allaire 1993 = Gloria Allaire, *The Secular Pilgrimage of an errant Knight: Andrea da Barberino's «Guerrino il Meschino»*, «Romance Languages Annual», 5 (1993), pp. 148-152.
- Allaire 1997 = Gloria Allaire, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- Andreoli 2011 = Ilaria Andreoli, *L'«Orlando furioso» "tutto ricorretto et di nuove figure adornato". L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, in *Autour du livre ancien italien en Normandie*, éd. par Silvia Fabrizio-Costa, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2011, pp. 35-114.
- Andreoli 2013 = *Exercices furieux. À partir de l'édition de l'«Orlando furioso» De Franceschi (Venise, 1584)*. Actes de la journée d'étude (Caen, Universit. de Caen, 21 janvier 2011), éd. par Ilaria Andreoli, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2013.
- Angelieri 1953 = Carlo Angelieri, *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953.
- Ankli 1997 = Ruedi Ankli, *Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: l'«Altobello» del 1476*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 10 (1997), pp. 9-28.
- Ankli 2004 = Ruedi Ankli, *Altobello: un eroe nuovo nella stampa più antica*, in *Literatura caballeresca entre España e Italia (del 'Orlando' al 'Quijote')*, dirigido por Jorge Gómez-Montero y Bernhard König, Sa-

- lamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR)/CERES de la Universidad de Kiel, 2004.
- Audin 1834 = *Ciriffo Calvaneo composto da Luca de' Pulci*, a cura di Stéphane L. G. E. Audin, Firenze, Tipografia Arcivescovile, 1834.
- Bacchelli 2006 = Franco Bacchelli, *L'escrazione dell'arma da Fuoco nell'«Orlando Furioso» (IX 28-94 e XI 21-28)*, in *«In partibus Clus»: scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli*, a cura di Gianfranco Fiaccadori, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 259-330.
- Badan 2010 = Caterina Badan, *Investigating the Paratext: an unnoticed iconographic set for «Orlando furioso» and its interaction with the allegories. The editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1566 and 1568) and Girolamo Polo (1573)*, «Paratesto», 7 (2010), pp. 73-93.
- Baldacchini 1998 = Lorenzo Baldacchini, *Francesco de' Franceschi*, DBI, 36, 1988, pp. 30-35 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-franceschi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-franceschi_(Dizionario-Biografico)/)).
- Baldacchini 2002 = Lorenzo Baldacchini, *Chi ha paura di Niccolò Zoppino? Ovvero: la bibliologia è una «coraggiosa disciplina»?», «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici»*, 1/1 (2002), pp. 187-199.
- Baldacchini 2003 = Lorenzo Baldacchini, *Zoppino editore: ultime notizie dal cantiere*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», 2/2 (2003), pp. 221-233.
- Baldacchini 2004 = Lorenzo Baldacchini, *Un editore «volgare»: Niccolò d'Aristotile de' Rossi, detto lo Zoppino (1503-1544)*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, atti del XIV congresso internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2004, pp. 233-244.
- Baldacchini 2011 = Lorenzo Baldacchini *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di Amedeo Quondam, Manziana, Vecchiarelli, 2011.
- Baldassarri 1977 = Guido Baldassarri, *L'«Apologia» del Tasso e la «maniera platonica»*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 223-251.
- Balsamo 1959 = Luigi Balsamo, *Giovann'Angelo Scinzenzeler tipografo (1500-1526)*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1959.
- Barbirato 1987 = Barbirato Giorgio, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, «Studi sul Boccaccio», 26 (1987), pp. 329-360.
- Barbutto 1983-1984 = Gennaro Barbutto, *Il primo commento all'«Orlando Furioso» e l'edificazione del modello ariostesco*, «Annali della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Napoli», 26 (1983-1984), pp. 195-227.
- Bardi 2024-2025 = Rebecca Bardi, *Tra le «dilettissime ombre» del Lauro. Analisi storico-critica del «Driadeo» di Luca Pulci e studio biografico*, tesi di dottorato, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2024-2025, tutor Luca Degl'Innocenti.
- Barotti 1792 = *Vita di Ludovico Ariosto* di Giovanni Andrea Barotti, Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1792.
- Baruzzo 1983 = Elisabetta Baruzzo, *Nicolò degli Agostini, continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1983.
- Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Belloni 2003 = Gino Belloni, *L'edizione aldina del 1501*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, catalogo della mostra (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003-27

- gennaio 2004), a cura di Michele Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2003, pp. 83-84.
- Bernstein 1998 = Jane A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Berra 1996 = Claudia Berra, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Bertini 1934 = Giovanni Maria Bertini, «L'Orlando Furioso nella sua prima traduzione ed imitazione spagnuola», «Aevum», 8/2 (1934), pp. 357-402.
- 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 (ora anche in *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze, Sismel il Galluzzo, 2014, pp. 55-97).
- Blasucci 1976 = Luigi Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del «Morgante» nell'«Orlando furioso»*, in Segre 1976b, pp. 137-155.
- Bolzoni 2010 = Lina Bolzoni, *Gli Asolani: temi, giochi di prospettiva, scelte di vita*, in Ead., *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 8-110.
- Bolzoni 2017 = Lina Bolzoni, *Sulle soglie del testo: un autoritratto per immagini nelle prime edizioni del Furioso*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di Ead., Roma, Donzelli, 2017, pp. 5-34.
- Bolzoni-Girotto 2013 = *Donne cavalieri incanti folli: viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, catalogo della mostra (Pisa, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di Lina Bolzoni e Carlo Alberto Girotto, in collaborazione con il comitato scientifico della mostra, Lucca, Pacini Fazzi, 2013.
- Bondi 2013 = Fabrizio Bondi, scheda n. 17, in Bolzoni-Girotto 2013, pp. 66-71.
- Bondi 2014 = Fabrizio Bondi, «In furore e matto». *Rappresentazioni della follia nelle immagini del «Furioso»*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Treccani, 2014, pp. 69-108.
- Bongi 1890-1897 = *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, descritti e illustrati da Salvatore Bongi, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890-1897, 2 voll.
- Branca 1999 = Vittore Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Bruni-Zancani 1992 = Roberto L. Bruni, Diego Zancani, *Antonio Cornazzano: la tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992.
- Bruscagli 1995 (2003) = Riccardo Bruscagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, pp. 119-144.
- Bucchi 2007 = Gabriele Bucchi, *Un poema cavalleresco tra Quattro e Cinquecento: il «Ciriffo Calvaneo» di Luca e Luigi Pulci*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 153-168.
- Büre 2000 = Dainius Büre, *La coscienza ironica in Castiglione e Ariosto*, «Problemi», 116-117 (2000), pp. 148-167.
- 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.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1990, pp. 234-237.

- Cabani 2003 (2005) = Maria Cristina Cabani, *L'ariostismo mediato della «Gerusalemme liberata»*, in Ead., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 81-146.
- Cabani 2008 = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, «Italianistica», 37/3 (2008), pp. 13-42.
- Cabani 2016a = Maria Cristina Cabani, *Ariosto e Castiglione*, «Italianistica», 45/2 (2016), pp. 27-48.
- Cabani 2016b = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016.
- Cabani 2018 = Maria Cristina Cabani, *L'Aretino continuatore dell'Ariosto: quattro abbozzi in ottava*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 21/1 (2018), pp. 11-46.
- Cagnolati 1974 = *Mostra di edizioni ariostesche* (ottobre 1974 - marzo 1975), a cura di Giorgio Cagnolati, [Reggio Emilia], Reggio Emilia - Biblioteca Antonio Panizzi, 1974.
- Calderari 2012 = Gionas Calderari, *Di alcune fonti rinascimentali dei «Cinque canti»*, «Filologia e critica», 37/1 (2012), pp. 114-129.
- Campeggiani 2017 = Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017.
- Caneparo 2008 = Federica Caneparo, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, «Schifanoia», 34-35 (2008, 2010), Atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 12-15 dicembre 2007, pp. 165-172.
- Caneparo 2015 = Federica Caneparo, «*Di molte figure adornato*». *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.
- Caneparo 2016 = Federica Caneparo, scheda n. 13, in *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, catalogo della mostra a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella e Monica Preti, Milano, Officina libraria, 2016.
- Capoferri 2000 = Federica Capoferri, *De' gesti antiqui una chimera: i poemi cavallereschi di Pietro Aretino*, «Rivista di studi italiani», 18/2 (2000), pp. 44-67.
- Capra 2019 = Daniela Capra, *Il glossario spagnolo-italiano di Alfonso de Ulloa, un testo didattico*, in *Maestri di lingue tra metà Cinquecento e metà Seicento*, atti del Convegno di studi, Università per stranieri di Siena, 12-13 aprile 2018, a cura di Giada Mattarucco, Felix San Vicente, Firenze, Le Lettere, 2019, pp. 121-141.
- Caracciolo 2010 = Daniela Caracciolo, *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 233-252.
- Cardini 1983 = Franco Cardini, *Orizzonti geografici e orizzonti mitici nel «Guerrin Meschino»*, in «*Imago mundi*». *La conoscenza scientifica nel pensiero basso medievale*, Todi, Accademia Tudertina, 1983, pp. 183-221.
- Carena 2008 = Carlo Carena, *Notizie inedite su Erasmo da Rotterdam in un incunabolo di lirici latini, e un suo nuovo ritratto*, «La Bibliofilia», 110 (2008), pp. 241-254.
- Carocci 2015 = Anna Carocci, *Stampare in ottave. Il Quinto libro de lo «Innamoramento de Orlando»*, «Ecdotica», 12 (2015), pp. 7-29.
- Carocci 2018 = Anna Carocci, *La lezione di Boiardo: il poema cavalleresco dopo l'innamoramento di Orlando (1483-1521)*, Manziana, Vecchiarelli, 2018.
- Carocci 2021 = Anna Carocci, *Stile d'autore. Forme e funzioni del «Mambriano»*, Roma, Viella, 2021.
- Casadei 1997 = Alberto Casadei, *La fine de-*

- gli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Catelli 2017 = Nicola Catelli, *Le faville del battaglia. Sulle edizioni illustrate del «Morgante»*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti et al., Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-21.
- Cavallo 2004 = Jo Ann Cavallo, *Ariosto, Orlando furioso (1516): Novellas of Civic Virtue*, in Ead., *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004, pp. 99-125.
- Cavicchi 1991 = Adriano Cavicchi, *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del Convegno (Roma, 23-26 maggio 1991), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991, pp. 45-66.
- Cavicchi 2011 = Camilla Cavicchi, *Musici, cantori e "cantimbanchi" a corte al tempo dell'«Orlando furioso»*, in *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle Delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 263-289.
- Cerrai 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, «Strumenti critici», 16/1 (2001), pp. 99-133.
- Ceserani 1988 = Remo Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, «MLN», 103/1 (1988), pp. 172-186.
- Chiarlo 1992 = Carlo Roberto Chiarlo, *Gli antiquari e la memoria. Alcuni aspetti dei trattati di archeologia nel '600 e '700*, in *La cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni, Pietro Corsi, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 271-289.
- Cioni 1968 = Alfredo Cioni, *Bindoni, Francesco*, in DBI, 10 (1968), pp. 499-501 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni_(Dizionario-Biografico)/)).
- Clough 1969 = Cecil H. Clough, *Pietro Bembo's "Gli Asolani" of 1505*, «MLN», 84 (1969), pp. 16-43.
- Clough 1972 = Cecil H. Clough, *The Printing of the First Edition of Pietro Bembo's "Gli Asolani" of 1505*, «MLN», 87 (1972), pp. 134-139.
- Colussi 2021 = Davide Colussi, *Introduzione a Torquato Tasso, Aminta*, a cura di Id. e Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.
- Comelli 2019 = Michele Comelli, *Gli Asolani nel Furioso: i silenzi di Ariosto*, in *D'otto in otto versi: il poema in ottave come ricettore di generi*, a cura di Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli, Cristina Zampese, Firenze, Franco Cesati editore, 2019, pp. 19-40.
- Confalonieri 2008 = Corrado Confalonieri, *Perché mi schiante? L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, «Critica letteraria», fasc. III, 36/140 (2008), pp. 447-465.
- Conselvan 2015-2016 = Federica Conselvan, *La tradizione a stampa della «Morte del Danese»*, in Ead. *Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento. I «Triomphi di Carlo» di Francesco dei Lodovici e la «Morte del Danese» di Cassio da Narni*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2015/2016, tutor prof. Emilio Russo, pp. 202-208.
- Conselvan 2018 = Federica Conselvan, *«Costui mi' preceptor, mio padre appello». Tra omaggio e resistenza: Ludovico Ariosto e Cassio Da Narni*, «Schifanoia», 55 (2018), pp. 259-274.
- Conte 1974 (2012) = Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo*,

- Virgilio, Ovidio, Lucano, Torino, Einaudi, 1974 (poi anche Palermo, Sellerio, 2012).
- Croce 1917 = Benedetto Croce, *La lingua e la letteratura spagnuola in Italia nella prima metà del Cinquecento*, in Id., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, pp. 154-180.
- Daniels 2009 = Rhiannon Daniels, *Boccaccio and the Book: Production and Reading in Italy 1340-1520*, Oxford, Legenda, 2009.
- Debenedetti 1907 = Santorre Debenedetti, *Studi sulla Giuntina di rime antiche*, «Giornale storico della letteratura italiana», 50 (1907), pp. 281-340.
- Debenedetti 1912 = Santorre Debenedetti, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Città di Castello, Lapi, 1912.
- Debenedetti 1930 (1986) = Santorre Debenedetti, *Quisquillie grammaticali ariostesche* (1930), in *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 211-216.
- Degl'Innocenti 2003 = Luca Degl'Innocenti, *Trabionda*, in Lazzi 2003, pp. 93-94, scheda n. 35.
- Degl'Innocenti 2008 = Luca Degl'Innocenti, *Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto: il caso uno e trino della «Marfisa» di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino*, «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 193-203.
- Degl'Innocenti 2009 = Luca Degl'Innocenti, *Il 'Furioso' di Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, «Paragone», s. III, 60 (2009), pp. 73-101.
- Degl'Innocenti 2010 = Luca Degl'Innocenti, *Il «Morgante» postillato da Jacopo Corbinelli alla Bibliothèque de l'Arsenal: un progetto cinquecentesco di edizione*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 36 (2010 [ma 2011]), pp. 71-97.
- Degl'Innocenti 2011 = Luca Degl'Innocenti, *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, «Paragone. Letteratura», 92-93-94 (2011), pp. 141-156.
- Degl'Innocenti 2019 = 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.
- Degl'Innocenti 2024 = Luca Degl'Innocenti, *«Lodato» o «deriso»? Appunti sulla (s)fortuna di Pulci tra i fiorentini di metà Cinquecento*, in *«In principio era Pulci». Studi sulla fortuna di Luigi Pulci in Italia e in Europa*, a cura di Gabriele Bucchi, Enea Pezzini e Giacomo Stanga, Pisa, ETS, 2024, pp. 51-71.
- Degl'Innocenti 2025 = Luca Degl'Innocenti, *Cantare XIX*, in *Lettura del «Morgante»*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo e Luca Zipoli, con introduzione di Maria Cristina Cabani, Firenze, Olshki, 2025, pp. 491-521.
- Degl'Innocenti in s. = Luca Degl'Innocenti, *Tra orciuoli e boschetti: appunti su Ariosto e la poesia di Pulci e Lorenzo*, in *«Sicuro in su le carte». Prime schede sulla biblioteca di Ariosto*, a cura di Luca Degl'Innocenti e Nicole Botti, Firenze, Cesati, in corso di stampa.
- Degl'Innocenti-Rospocher 2018 = Luca Degl'Innocenti, Massimo Rospocher, *Urban Voices: The Hybrid Figure of the Street Singer in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», 33/1 (2018), pp. 17-41.
- Del Centina 2004 = Andrea Del Centina, *L'archivio di Guglielmo Libri dalla sua dispersione ai fondi della Biblioteca Moreniana*, con il catalogo del fondo Carte Libri, a cura di Giunia Adini e Maria Luisa Tanganelli, Firenze, Olshki, 2004.
- Di Filippo Bareggi 1988 = Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Di Sacco 1997 = Paolo Di Sacco, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia*

- Ariosto - Tasso*, «Rivista di letteratura italiana», 15/1-3 (1997), pp. 83-128.
- Dilemmi 1991b = Giorgio Dilemmi, *Storia degli Asolani*, in Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di Id., Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991, pp. xxxviii-cxx.
- Dionisotti 1970 (2009) = Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, atti del convegno di studi su M.M. Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Aneschi, Firenze, Leo. S. Olschki, 1970, pp. 221-241 (ora con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Id., *Scritti di Storia della letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di storia della critica, 2009, vol. II, pp. 381-400).
- Dionisotti 1995 = Carlo Dionisotti, *Aldo Manuzio, umanista e editore*, Milano, Il polifilo, 1995.
- Dionisotti 1995 (2010) = Carlo Dionisotti, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, III, 1972-1998, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 347-363.
- Dorigatti 2006 = Marco Dorigatti, *Nota al testo*, in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Id., con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006, pp. XLI-CLXXX.
- Dorigatti 2019 = Marco Dorigatti, *Giovan Battista Giralaldi Cinthio e l'Ariosto a stampa*, «Studi Giraldiani. Letteratura e teatro», 5 (2019), pp. 345-387.
- Doroszlai 1998 = Alexandre Doroszlai, *Ptolémée et l'hippogriffe. La géographie de l'Arioste soumise à l'épreuve des cartes*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
- Essling 1907-1914 = [Victor Massena], Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze, Olschki - Paris, Leclerc, 1907-1914.
- Everson 1994 = Jane E. Everson, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.
- Everson 1997 = Jane Everson, *Every picture tells a story: illustrations for the 'Orlando Furioso' after 1542*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari*, a cura di Gino Bedani et al., Leeds, Society for Italian studies, 1997, pp. 117-133.
- Everson-Carocci-Perrotta in s. = Francesco Cieco da Ferrara, *Mambriano*, edizione critica e commentata a cura di Jane E. Everson, Anna Carocci e Annalisa Perrotta, Roma, Bites, in corso di stampa.
- Faccioli 1985 = Emilio Faccioli, *Interpretazioni grafiche delle opere di Tasso*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 85-89 e schede successive.
- Fahy 1956 = Conor Fahy, *Three Early Renaissance Treatises on Women*, «ItalianStudies», 2 (1956), pp. 30-55.
- Fahy 1972 = Connor Fahy, *A note on the printing of the 1505 aldine edition of Pietro Bembo's «Asolani»*, «The Library», 27/2 (1972), pp. 136-142.
- Fahy 1989 = Conor Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- Farenga 1983 = Paola Farenga, *Cornazzano, Antonio*, in DBI, 29, 1983, pp. 123-132 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazzano_(Dizionario-Biografico)/)).
- Favaro 2011 = Maiko Favaro, *Sotto il segno della 'fede' d'amore: lettura di Orlando furioso canto XXIV*, «Studi Rinascimentali», 9 (2011), pp. 99-106 (ora in *Lettura*

- dell'*Orlando furioso*, I-II, diretta da Guido Baldassarri, Marco Praloran, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 41-53).
- Ferretti 2008 = Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, «Italianistica», 37/3 (2008), pp. 63-75.
- Ferretti 2012 = Francesco Ferretti, *Menzogna e inganno nel Furioso*, «Versants», 59/2 (2012), pp. 85-109.
- Ferroni 2008 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008.
- Figliuolo 2015 = Bruno Figliuolo, *Pontano, Giovanni*, in DBI, 84, 2015, pp. 729-740 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pontano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pontano_(Dizionario-Biografico)/)).
- Folena 1964 (1997) = Gianfranco Folena, «Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico» di Torquato Tasso (1964), in Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 73-75.
- Franceschetti 1989 = Antonio Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 805-840.
- Fumagalli 1963 = Giuseppe Fumagalli, *Guglielmo Libri*, a cura di Berta Maracchi Biagiarelli, Firenze, Olschki, 1963.
- Fumagalli 1994 = Edoardo Fumagalli, *Presenza di commenti ai classici nell'Orlando furioso*, «Aevum», 64/3 (1994), pp. 551-570.
- Furlan 2011 = Francesco Furlan, *La geografia dell'Ariosto*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 105-112.
- Gallina 1955 = Anna Maria Gallina, *Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa*, «Quaderni ibero-americi», 17 (1955), pp. 4-9.
- Genovese 2017 = Gianluca Genovese, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.
- Geri 2011 = Lorenzo Geri, *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni, 2011.
- Ghignoli 2016 = Antonella Ghignoli, *Chartacea supellex. L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2016.
- Giacardi 2005 = Livia Giacardi, *Libri (Libri Carucci), Guglielmo*, in DBI, 65, 2005, pp. 60-64 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-libri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-libri_(Dizionario-Biografico)/)).
- Giarin 2004 = Sandra Giarin, *Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del Canzoniere*, «Studi di filologia italiana», 62 (2004), pp. 161-193.
- Gigante 2007 = Claudio Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- Giovanardi 2017 = Claudio Giovanardi, *Fortunio nel dibattito linguistico del primo Cinquecento*, in Moreno-Valenti 2017, pp. 67-93.
- Giovine 2022 = Sara Giovine, *Forme del commento linguistico al Furioso tra Dolce e Ruscelli*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di Elisabetta Olivadese e Nicole Volta, Città di Castello, I libri di Emil, 2022, pp. 25-41.
- Giroto 2010 = Carlo Alberto Giroto, *Apunti su alcune edizioni illustrate del Furioso e Descrizioni bibliografiche*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 13-30 e 31-58.
- Giroto 2012 = Carlo Alberto Giroto, *Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, «Chroniques italiennes web», 22/1 (2012).
- Giroto 2013a = Carlo Alberto Giroto, scheda n. 1, in Bolzoni-Giroto 2013, pp. 17-19.

- Giroto 2013b = Carlo Alberto Giroto, scheda n. 2, in Bolzoni-Giroto 2013, pp. 20-21.
- Giroto 2013c = Carlo Alberto Giroto, scheda n. 7, in Bolzoni-Giroto 2013, pp. 32-34.
- Giroto 2014 = Carlo Alberto Giroto, «*Ariosto d'oro e figurato*». *Le principali edizioni illustrate del Cinquecento [dell'Orlando furioso]*, in *L'Orlando furioso' nello specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 1-34.
- Gizzi 2003 = Chiara Gizzi, *Girolamo Ruscelli editore del 'Decameron': polemiche editoriali e linguistiche*, «Studi sul Boccaccio», 31 (2003), pp. 327-348.
- Godard 1977 = Alain Godard, *La première représentation de l'«Aminta»: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, études reunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, 2 voll., II, pp. 187-301.
- Gorni 1978 = Guglielmo Gorni, *In margine alla Giuntina di rime antiche*, «Studi Medievali», s. III, 19 (1978), pp. 899-911.
- 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.
- Gritti 2018b = 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 2020 = Valentina Gritti, «*Il resto de la terra,/... andrò cercando/ con Ptolomeo...*». *La cartografia al servizio di Ariosto*, «Trasparenze. Nuova serie», 6 (2020), pp. 36-50.
- 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 metaplasmi e le forme eteroclitiche*, «Storie e linguaggi», 8/2 (2022), pp. 115-198.
- Gritti 2023 = Valentina Gritti, «*Un mirabile impasto di infiniti ricordi*». *La biblioteca immaginata di Ariosto*, in *La gran tela di Ariosto*, a cura di Jacopo Gesiot, Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli, numero monografico di «Storie e linguaggi», 10/2 (2023), pp. 7-75.
- Gritti 2025 = Valentina Gritti, *La propaganda estense di Antonio Cornazzano tra recupero della classicità e sguardo sul presente*, «Storie e Linguaggi», 11/1 (2025), pp. 257-280.
- Harris 1987a = Neil Harris, *L'avventura editoriale dell'«Orlando innamorato»*, in *I libri di «Orlando innamorato»*, Modena, Panini, 1987, pp. 35-100.
- Harris 1987b = Neil Harris, *Una aggiunta agli annali di G.A. Scinzenzeler: l'«Orlando innamorato» datato 1539*, «La Bibliofilia», 89 (1987), pp. 167-178.
- Harris 1988-1991 = Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Modena, Panini, 1988 (vol. I), 1991 (vol. 2).
- Harris 1993 = Neil Harris, *The Ripoli 'Decameron'*, Guglielmo Libri and the 'incomparable' Harris, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. By Denis V. Reidy, London, The British Library, 1993, pp. 323-333.
- Harris 1993-1994 = Neil Harris, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, «La Bibliofilia», 95 (1993), pp. 1-37, 101-145, 96 (1994) pp. 15-42.
- Harris 2006 = Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 89-159.

- Hempfer 2004 = Klaus W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, traduzione italiana a cura di Hans Honnacker, Modena, Panini, 2004, pp. 85-97.
- Hofer 1945 = Philip Hofer, *Illustrated editions of «Orlando furioso»*, in *Fragonard Drawings for Ariosto*, edited by Elisabeth Mongan, Philip Hofer and Jean Seznec, New York, Pantheon Books, 1945, pp. 27-40.
- Huber-Rebenich 1992 = Gerlinde Huber-Rebenich, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro-Cinquecento: edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi Umanistici Piceni», 12 (1992), pp. 123-133.
- Izzo 2008 = Annalisa Izzo, *Il racconto di secondo grado nel Furioso*, «Italianistica», 37/3 (2008), pp. 77-85.
- Izzo 2012 = Annalisa Izzo, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, «Chroniques italiennes web», 1 (2012).
- Izzo 2017 = Annalisa Izzo, *Racconti*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2017, pp. 367-385.
- Izzo 2018 = Annalisa Izzo, *Canto XXVIII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo e Franco Tomasi, 2018, pp. 137-160.
- Javitch 1998 = Daniel Javitch, *Gabriele Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska and Pamela D. Stewart, Fiesole, Cadmo, 1998, pp. 123-133.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Javitch 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e sulla composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012; in particolare il saggio *L'innesto dell'epos virgiliano dell'«Orlando furioso»*, pp. 59-73.
- Jossa 2015 = Stefano Jossa, *All'ombra di Ariosto. Lodovico Domenichi editore dell'«Orlando innamorato» e del «Morgante»*, «Bollettino Storico Piacentino», 90/1 (2015), pp. 120-138.
- Jossa 2019 = Stefano Jossa, *L'«Orlando furioso» nel suo contesto editoriale*, in *'Dreaming again on things already dreamed'. 500 years of «Orlando furioso» (1516-2016)*, a cura di Marco Dorigatti e Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 147-171.
- 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.
- Kristeller 1897 = Paul Kristeller, *Early Florentine Woodcuts, with an Annotated List of Florentine Illustrated Books*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, and co., 1897.
- Lazzi 2003 = *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, a cura di Giovanna Lazzi (Firenze - Biblioteca Riccardiana, 8 maggio - 8 agosto 2003), Firenze, Polistampa, 2003.
- Lefèvre 2008 = Matteo Lefèvre, *I glossarietti spagnolo-italiano di Alonso de Ulloa nella Celestina e nel Furioso in castigliano (Venezia, 1553)*, «Alfinge. Revista de Filología», 18 (2008), pp. 87-107.
- Libri 1859 = Guglielmo Libri, *Prefatory Letter*, in *Catalogue of the choiser portion of the magnificent library, formed by m. Guglielmo Libri, which will be sold by auction, by messrs. S. Leigh Sotheby & John Wilkinson ... on ... Monday, 1st August, 1859*, London, printed by J. Davy and sons, [1859?], pp. V-XX.
- Lievens 2002 = Anne-Marie Lievens, *Il caso Ulloa: uno spagnolo irregolare nella editoria veneziana del Cinquecento*, Roma, Pellicani, 2002.

- Lowry 1979 = Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford, Basil Blackwell-Cambridge University Press, 1979.
- Lowry 2002 = Martin Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento. Con un saggio dell'autore sugli studi aldini dal '79 al '99*, Roma, Il Veltro, 2002.
- Lucioli 2024 = Francesco Lucioli, *Il Furioso si ritrova per tutto: un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- Mac Carthy 2020 = Ita Mac Carthy, *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 2020.
- Maccioni Ruju-Mostert 1995 = Alessandra Maccioni Ruju, Marco Mostert, *The life and times of Guglielmo Libri (1802-1869): scientist, patriot, journalist and thief. A nineteenth-century story*, Hilversum, Verloren, 1995.
- Mammana 2018 = Simona Mammana, *Immaginare l'Oriente e l'Oriente per immagini in una biblioteca tenuta "in giorno"*, in *Immagini d'Oriente: la riscoperta dell'arte islamica nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 22 giugno-23 settembre 2018), a cura di Alessandro Diana e Simona Mammana, Firenze, Giunti, 2018, pp. 21-27.
- Mammana in s. = Simona Mammana, *La vendita della "bibliothèque de M. L**** [Guglielmo Libri]" del 1847. Giuseppe Molini e gli acquisti per la Imperiale e Reale Biblioteca Palatina di Firenze*, Firenze, BncF, in corso di stampa.
- Maracchi Biagiarelli 1950 = Berta Maracchi Biagiarelli, *La prima edizione dell'«Ugieri il danese» (Venezia, Luca di Domenico, 1480)*, «La Bibliofilia», 52/3 (1950), pp. 221-226.
- Marazzini 1993 = Claudio Marazzini, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Marchesi 2011 = Andrea Marchesi, *Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere (e dintorni)*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 175-214.
- Marchetti 1953 = Italiano Marchetti, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*, «Lettere Italiane», 5/2 (1953), pp. 105-120.
- Marcon 2022 = Andrea Marcon, *Eustachio Celebrino*, in *Sotto l'ala del Leone di San Marco. Gli incisori della Patria del Friuli, 1420-1797*, catalogo della mostra (Udine, 6 maggio-26 giugno 2022), a cura di Giuseppe Bergamini e Isabella Reale, Udine, Lithostampa, 2022, pp. 63-67.
- Martini 2016 = Elisa Martini, *Un romanzo di crisi: il «Mambriano» del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.
- Masi 1998 = Giorgio Masi, *La sfortuna dell'«Orlando innamorato»: cultura e filologia della 'riforma' di Lodovico Domenichi*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Antenore, 1998, 2 voll., II, pp. 943-1020.
- Masi 2002 = Giorgio Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel «Furioso»*, «Albertiana», 5 (2002), pp. 141-164.
- Matarrese 2007 = Tina Matarrese, «... continuando la invention del conte Matheo Maria Boiardo», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 57-75.
- Melzi-Tosi 1865 = Gaetano Melzi e Paolo Antonio Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Milano, Daelli e C. Editori, 1865.

- Migliorini 1946 (1957) = Bruno Migliorini, *Sulla lingua dell'Ariosto* (1946), in Id. *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-186.
- Milanesi 1984 = Marica Milanesi, *I viaggi dell'ippogrifo: Ludovico Ariosto e le grandi scoperte geografiche*, «Erodoto. Problemi di geografia», 7-8 (1984), pp. 8-24.
- Minutelli 1991 = Marzia Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'«Orlando Furioso»* (X, xx-xxxiv), «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), pp. 401-464.
- Molinari 2005 = Anna Molinari, *Carlo Magno e Gano di Maganza: annotazioni sopra un incunabolo ritrovato*, «Italianistica», 34/3 (2005), pp. 61-72.
- Montanari 1997 = Anna Maria Montanari, *Aquilante e Grifone*, «Studi Italiani», 18 (1997), pp. 5-25.
- Montanari 2022 = Anna Maria Montanari, *Tre libri di battaglia: Altobello, Ancroia, Danese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.
- Montanari-Stoppino 2022 = Anna Maria Montanari ed Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea Edizioni, 2022.
- Montinaro 2019 = Gianluca Montinaro, *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, Firenze, Olschki, 2019.
- Moreno 2010 = Paola Moreno, «L'altro» Pulci, il «Ciriffo Calvaneo» e la collaborazione poetica, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 229-246.
- Moreno-Valenti 2017 = «Un pelago di scientia con amore». *Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, a cura di Paola Moreno e Gianluca Valenti, Roma, Salerno editrice, 2017.
- Mosino 1994 = Franco Mosino, *Le note linguistiche di Simone Furnari all'Orlando Furioso* (1549), «Rivista storica calabrese», 15 (1994), pp. 249-280.
- Motta 2003 = Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- 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 professora Lola Badia*, edició a cura de Anna Alberni et al., Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions-Editorial Barcino, 2021, 2 voll., II, pp. 27-38.
- Niccoli Vallesi 2012 = Raffaele Niccoli Vallesi, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, «Nuovi studi», 17 (2012), pp. 51-92.
- Niccoli Vallesi 2013 = Raffaele Niccoli Vallesi, «Un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua». *Ariosto e Virgilio nelle xilografie librerie di Domenico Beccafumi*, in *Le sorti di Orlando: illustrazioni e riscritture del 'Furioso'*, a cura di Massimiliano Rossi e Daniela Caracciolo, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2013, pp. 163-182.
- Nieto Jiménez 1991 = Louis Nieto Jiménez, *Los glosarios de 1553 de A. de Ulloa*, «Revista de filología española», 71 (1991), pp. 253-285.
- Norman 2013 = Jeremy M. Norman, *Scientist, Scholar & Scoundrel: A Bibliographical Investigation of the Life and Exploits of Count Guglielmo Libri*, New York, The Grolier Club, 2013.
- Nuovo-Coppens 2005 = Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Orvieto 2021b = Paolo Orvieto, *Rilettura del «Ciriffo Calvaneo»*, «Interpres», 39 (2021), pp. 124-167.
- Ossola 1976 = Carlo Ossola, *Dantismi metrici nel Furioso*, in Segre 1976b, pp. 65-94.

- Paccagnella 2018 = Ivano Paccagnella, *Ulloa, le traduzioni, l'Espositione in lingua thoscana*, in *La somma de le cose. Studi in onore di Gianfelice Peron*, a cura di Alvis Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon, con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra, 2018, pp. 259-268.
- Pace 1987 = Enrica Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best seller» del secolo XVI: l'Orlando Furioso*, «Schifanoia», 3 (1987), pp. 103-114.
- Padoan 1974 (1994) = Giorgio Padoan, *L'Orlando Furioso e la crisi del Rinascimento*, «Lettere Italiane», 27/3, pp. 286-306 (poi in Id. *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 41-63).
- Paoli 2000 = Michel Paoli, «*Appetiva le rape: les appunti dits "de Virginio" à la lumière des Satires et de premières biographies de l'Arioste*», «Chroniques Italiennes», 63-64 (2000), pp. 217-247.
- Paparelli 1977 = Gioacchino Paparelli, *Tra Boiardo e Ariosto: le gionte all'«Innamorato» di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, in Id., *Da Ariosto a Quasimodo: saggi*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1977, pp. 34-47.
- Parolotto 2013 = Alessia Parolotto, *Nicolini da Sabbio, ad vocem*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da Marco Santoro, a cura di Rosa Marisa, Roma, Serra, 2013, pp. 737-738.
- Pasqualino 1984 = Antonio Pasqualino, *Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, Firenze, Olshchki, 1984.
- Pavlova 2018 = Maria Pavlova, «*La concezione di cavalleria nei continuatori di Boiardo. Nicolò degli Agostini, Raffaele Valcieco e Ludovico Ariosto*», in *Di donne e cavallier: intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese, Ledizioni, 2018, pp. 197-227.
- Periti 2003 = Simona Periti, *Contributo alla Bibliografia fiorentina del XVI secolo. Le edizioni dal 1501 al 1530*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Dottorato di Ricerca in Scienze Bibliografiche, coordinatore Attilio Mauro Caproni, 2003.
- Perrotta 2007a = Annalisa Perrotta, *Serialità e reinterpretazione: il caso dell'Altobello e del Persiano*, 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, Novara, Interlinea, 2007, pp. 107-126.
- Perrotta 2007b = Annalisa Perrotta, *Alleanze necessarie: cristiani, saraceni e persiani nell'Altobello*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olshchki, 2007, pp. 127-144.
- Perrotta 2017a = Annalisa Perrotta, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano*, «Rassegna Europea di letteratura italiana», 45 (2017), pp. 40-59.
- Perrotta 2017b = Annalisa Perrotta, *I cristiani e gli altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto, 2017.
- Perrotta 2019 = Annalisa Perrotta, *Rinaldo conquista l'Oriente: figure antiche e storia contemporanea nella «Trabisona»*, «Critica del testo», 13/3 (2019), pp. 235-267.
- Perrotta 2021 = Annalisa Perrotta, *Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*, «Polygraphia», 2 (2021), pp. 113-120.
- Perrotta 2023 = Annalisa Perrotta, *Marfisa in Battaglia. Strategie retoriche e rapporto*

- coi modelli, «Letteratura cavalleresca italiana», 5 (2023), pp. 55-76.
- Petrella 2006 = Giancarlo Petrella, *Un'edizione sconosciuta delle «Facezie» del Piovano Arlotto e il reimpiego di materiale iconografico nella tipografia di Alessandro Viani*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», 5/2 (2006), pp. 161-181.
- Petrucchi Nardelli 1991 = Franca Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine. Le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze, Olschki, 1991.
- Pich 2012 = Federica Pich, scheda n. 6, in Bolzoni-Girotto 2013, pp. 29-31.
- Pieri 1988 = Marzio Pieri, *Dedalo Tasso*, in Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata, Secondo la stampa di Genova del 1590. Con le figure di Bernardo Castello*, a cura di Marzio Pieri, Torino, Fògola, 1988, pp. VII-XXXVI.
- Pignatti 2012 = Franco Pignatti, «Confesso d'aver letto et considerato tutto questo poema almeno 113 volte». Ruscelli filologo ariostesco, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Procaccioli e Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 283-330.
- Poma 2005 = Luigi Poma, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata»*, Bologna, CLUEB, 2005.
- Praloran 1990 = Marco Praloran, «Maraviglioso artificio». Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato, Lucca, Pacini Fazi, 1990.
- Preti-Hamard 2012 = Monica Preti-Hamard, «... tacendo, parla per molte lingue». Girolamo Porro illustrateur de l'«Orlando furioso», in *L'Arioste et les arts*, sous la direction scientifique de Michel Paoli et Monica Preti-Hamard, préface de Gianni Venturi, Paris - Milan, Coedition Louvre Editions - Officina Libraria, 2012, pp. 199-221.
- Procaccioli 2018 = Paolo Procaccioli, *Anco- ra sui silenzi del Bembo. Il caso Ariosto*, in *Dentro il Cinquecento. Per Danilo Romei*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 313-331.
- Quondam 2000 = Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». Castiglione, il libro, la storia, Roma, Bulzoni, 2000.
- Rajna 1863 = Pio Rajna, *Uggieri il danese nella letteratura romanzenca degl'italiani*, «Romania», 2 (1863), pp. 153-169.
- Rajna 1872 = Pio Rajna, *I Reali di Francia. Ricerche intorno ai Reali di Francia seguite dal «Libro delle storie di Fioravante» e dal «Cantare di Bovo d'Antona»*, Bologna, Romagnoli, 1872.
- Rajna 1900 (1975) = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1975 (rist. anast. della seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900).
- Residori 2018 = Matteo Residori, *Sur l'in- gratitude dans le «Roland furieux»*, in *Il «Furioso» del 1516 fra rottura e continuità*, a cura di Alessandra Villa, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Col- lection de l'E.C.R.I.T., 2018.
- Rhodes 1988 = Dennis E. Rhodes, *Gli anna- li tipografici fiorentini del XV secolo*, Firen- ze, Olschki, 1988.
- Ricci 1997 = Antonio Ricci, «Si gran volu- me in piccola e manegevole forma»: Bindoni and Pasini's 1535 edition of the Orlando Furioso, «Quaderni di Italianistica», 18/2, 1997, pp. 183-204.
- Ricciardi 1976 = Roberto Ricciardi, *Capra, Galeazzo*, in DBI, 19, 1976, pp. 123-126 (anche online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/galeazzo-capra_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/galeazzo-capra_(Dizionario-Biografico)/)).
- Richardson 1990 = Brian Richardson, *Editing the 'Decameron' in the Sixteenth Century*, «Italian Studies», 45 (1990), pp. 13-31.
- Richardson 2001b = Brian Richardson, *Nota al testo*, in Fortunio, *Regole*, pp. 189-212.

- Richardson 2017 = Brian Richardson, *Le Regole grammaticali del Fortunio dalla periferia al centro*, in Moreno-Valenti 2017, pp. 41-65.
- Richardson 2018 = Brian Richardson, *The 1516 Edition of Ariosto's Orlando furioso: The Opening*, «The Modern Language Review», 113/1 (2018), pp. 80-106.
- 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 2010 = Giovanna Rizzarelli, *Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche illustrate dell'Orlando Furioso*, in «Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole», a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, pp. 161-193.
- Rizzarelli 2012 = Giovanna Rizzarelli, «O che belle figurette»: la struttura del dialogo e la funzione delle immagini nei Marmi, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di Ead., Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. 263-310.
- Rizzarelli 2017 = Giovanna Rizzarelli, *Visioni imperfette. Le illustrazioni dell'Innamoramento de Orlando tra Pulci e Ariosto*, in *Galassia Ariosto. L'Orlando furioso dal libro antico al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, pp. 179-211.
- 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.
- Rizzarelli 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figurar. Strategie narrative e rappresentative in Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2022.
- Romizi 1896 = Angelo Romizi, *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*, Torino, Ditta G. B. Paravia e comp., 1896.
- Rospocher 2014 = Massimo Rospocher, «*In vituperium Status Veneti*»: the case of Niccolò Zoppino, «The Italianist», 34 (2014), pp. 349-61.
- Rossi 1996 = Massimiliano Rossi, *Antiquaria, storiografia artistica, mnemotecnica da Ligorio a Lanzi: una linea*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, «Quaderni», 1-2 (1996), pp. 267-285.
- 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, Michele Bordin, Firenze, Olschki, 2006, pp. 97-138.
- Rossi 2017 = Massimiliano Rossi, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che «per sé fuoro». Sul corredo grafico della «Nova esposizione»*, «Studi Rinascimentali», 5 (2017), pp. 127-144.
- Sacchi 2007 = Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Sandal 1977-1981 = *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento*, a cura di Ennio Sandal, Baden-Baden, Koerner, 1977-1981, 3 voll.
- Sander 1942 = Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1942.
- Sangirardi 1992 = Giuseppe Sangirardi, *La presenza del Decameron nell'Orlando furioso*, «Rivista di letteratura italiana», 10 (1992), pp. 25-67.
- Sangirardi 2009a = Giuseppe Sangirardi, *Les nouvelles du Roland furieux*, in *Nouvelle et roman: les dynamiques d'une interaction du Moyen Âge au Romantisme (Italie, France, Allemagne)*, a cura di Patrizia De Capitani, «Filigrana», 10 (2009), pp. 115-128.
- Sangirardi 2009b = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'Orlando Furioso?*, «Allegoria», 21 (2009), pp. 42-55.
- Sanvisenti 1900 = Bernardo Sanvisenti, *Sul poema di Uggeri il Danese*, «Memorie del-

- la Reale Accademia delle Scienze di Torino», 50 (1900), pp. 151-226.
- Sarnelli 2018 = Mauro Sarnelli, *Alcina nel mondo delle «Heroides». Prolegomeni di lettura*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca: ricerche in corso*, atti del Convegno (Genova, 29-30 ottobre 2015), a cura di Luca Beltrami ed Emanuela Chichiriccò, Simona Morando, Genova, De Ferrari - Genova University Press, 2018, pp. 21-48.
- Sberlati 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Scrivano 1995 = Riccardo Scrivano, *Ermeneutica tassiana e pittura*, «Italianistica», 24/2-3 (1995), pp. 633-648.
- Segre 1955 (1966) = Cesare Segre, *La biblioteca dell'Ariosto* (1955), in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, pp. 45-50.
- Segre 1976b = *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 1992 = Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*, atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 3-17.
- Segre 2000 = Cesare Segre, *Bembo e Ariosto*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, atti del Convegno, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimiliano Prada, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi, 2000 [ma 2001], pp. 1-7.
- Serra 1974 = Luciano Serra, *Da Tolomeo alla Garfagnana: la geografia dell'Ariosto*, «Bollettino storico reggiano», 8/28 (1974), pp. 151-184.
- Settia 1985 = Aldo A. Settia, «*De re militari*»; *cultura bellica nelle corti emiliane prima di Leonardo e di Machiavelli*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*. Federazione delle Casse di Risparmio e delle Banche del Monte dell'Emilia-Romagna [Milano, Silvana Editoriale, 1985], pp. 65-89.
- Severi 2009 = Luigi Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.
- Sorella 2017 = Antonio Sorella, *Bembo e Fortunio*, in Moreno-Valenti 2017, pp. 129-156.
- Spagnolo 2008 = Luigi Spagnolo, *Variantistica ed ecdotica dell'Orlando furioso*, «Tipofilologia», 1 (2008), pp. 1-27.
- Stanga 2023 = Giacomo Stanga, *Tessere virgiliane nella struttura dell'«Orlando furioso»*, «Storie e linguaggi», 9/2 (2023), pp. 77-94.
- Stella 1976 = Angelo Stella, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in Segre 1976b, pp. 49-64.
- Stierle 1990 = Karlheinz Stierle, *Les lieux du commentaire*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988), textes réunis et présentés par Gisele Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, pp. 19-29.
- Stoppino 2007 = Eleonora Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'«Orlando furioso». Prime osservazioni*, 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, Novara, Interlinea, 2007, pp. 325-339.
- Stoppino 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando*

- furioso*», New York, Fordham University Press, 2012.
- Stoppino 2018 = Eleonora Stoppino, *Un compagno di viaggio del primo «Furioso». Alcune osservazioni sul «Rugino» di Pierfrancesco De' Conti*, in *Di donne e cavallieri*, a cura di Cristina Zampese, Ledizioni, 2018, pp. 181-195.
- Sutormeister 1948 = *Gli editori "Da Legnano" 1470-1525*, Varese, Tipografia arcivescovile dell'Addolorata, 1948.
- Talarico 2017 = Andrea Talarico, *Preliminari su Aretino e Pulci: l'influenza del «Morgante»*, «Scaffale aperto», 8 (2017), pp. 35-52.
- Tisconi Benvenuti 2003 = Antonia Tisconi 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, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, 3 voll., III, pp. 1311-1318.
- Tisconi Benvenuti 2016 = Antonia Tisconi Benvenuti, *Canto VI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 215-234.
- Tisconi Benvenuti 2023 = Antonia Tisconi 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.
- Trovato 1991 (2009) = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* (1991), Ferrara, Unife Press, 2009.
- Tura 1998 = Adolfo Tura, *Sull'anno di stampa di due edizioni di Ripoli*, «La Bibliofilia», 100 (1998), pp. 43-46.
- Tura 2001 = *Edizioni fiorentine del Quattrocento e primo Cinquecento in Trivulziana*, Mostra curata da Adolfo Tura, Biblioteca Trivulziana, 25 gennaio - 10 marzo 2002, Milano, Comune di Milano, 2001.
- Urbaniak 2017 = Martyna Urbaniak, *Per via di episodi o, diciamo, digressioni». La traduzione visiva del Furioso nell'edizione Varisco del 1568*, in *Galassia Ariosto: il modello editoriale dell'Orlando furioso dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, pp. 63-92.
- 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'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo et alii, Roma, Adi Editore, 2018, pp. 1-22.
- Valducci 2017 = Laura Valducci, *L'arte militare di Antonio Cornazzano. Dalla prosa del «De integrità de la militare arte» ai versi dell'«Opera bellissima de l'arte militare»*, tesi di dottorato, tutore Cristina Montagnani, Università di Ferrara, 2017.
- Valducci 2021 = Laura Valducci, *L'arte del cavallo: scienza e passione nel trattato militare di Antonio Cornazzano*, in *Letteratura e scienze*, atti delle sessioni parallele del XXIII congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi e Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, ADI, 2021, pp. 1-8.
- Valerio 2017 = Vladimiro Valerio, *«Sicuro in su le carte / verrò, più che su legni, volteggiando»*, in *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, pp. 250-255.
- Vallotti 2012 = Michela Vallotti, *Gli stam-*

- patori da Sabbio alla conquista del mondo: uomini, idee e tecniche tra Cinque e Seicento: riflessioni in margine di una mostra*, a cura di Michela Valotti; testi di Alfredo Bonomi, Ennio Ferraglio, Michela Valotti, Azzano San Paolo, Bolis, 2012.
- Varanini 1973 = Giorgio Varanini, *Andrea da Barberino*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1973, 4 voll., I, pp. 65-67.
- Vela 2018 = Claudio Vela, *Ariosto e Bembo all'altezza del primo «Furioso»*, in *Di donne e cavallier*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 49-69.
- Venturi 1985 = Gianni Venturi, *Un'isola tra utopia e realtà*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica e arti figurative*, a cura di Andrea Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 172-178.
- Vernero 1913 = Marco Vernero, *Studi critici sopra la geografia nell'Orlando furioso*, Torino, Tipografia Bonis e Rossi, 1913.
- Villari 2013 = Susanna Villari, *Gli esordi della critica ariostesca: Lodovico Dolce e l'edizione del «Furioso» del 1535*, «Studi medievali e umanistici», 11 (2013), pp. 119-174.
- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Villoresi 2020 = Marco Villoresi, *La linea Pulci-Aretino*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi e Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 25-52.
- Vitale 1950 (1992) = Maurizio Vitale, *Latinismi e lombardismi nella polemica cinquecentesca intorno alla «Gerusalemme Liberata» di Torquato Tasso* (1950), in Id., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 127-42.
- Weaver 2016 = Elissa Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-97.
- Zancani 1990 = Diego Zancani, *Antonio Cornazzano's «De l'integrità de la militare arte»*, in *Chivalry in the Renaissance*, edited by Sidney Anglo, Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 13-24.
- Zanette 1960 = Emilio Zanette, *Silenzi di Pietro Bembo*, «Nuova Antologia», 95 (1960), pp. 305-322.
- Zanetti 1992 = Francesca Zanetti, *Nota per una storia delle illustrazioni dell'«Orlando furioso»*, in *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di Gino Badini, [Roma], Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento per l'informazione e l'editoria, [1992], pp. 129-137.
- Zatti 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- Zatti 1997 = Sergio Zatti, note di commento a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani e Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997, 2 voll.
- Zorzi 2003 = *La vita nei libri. Edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, catalogo a cura di Marino Zorzi, Venezia, Edizioni della Laguna, 2003.

libreriauniversitaria.it
edizioni

Stampato da:
Vincenzo Bona s.p.a.
Strada Settimo 370/30
10156 Torino