

*Il Furioso e i «profundi misteri de' libri sacri»:
dalle edizioni d'autore a paradigma
ermeneutico per il poema eroico*
Michele Comelli

La storia dell'*Orlando furioso* e della sua fortuna è in buona parte una storia di edizioni. Da un lato, le vicende del poema sono scandite dalle tre edizioni d'autore, pubblicate nel 1516, nel 1521 e nel 1532, che mostrano più o meno chiaramente gli sviluppi della poetica ariostesca, le cui continuità e rotture andranno messe in relazione con gli scartafacci superstiti e con gli altri progetti contigui al *Furioso*.¹ Dall'altro lato, come forse è meglio noto solo a un pubblico di specialisti, la fortuna critica del *Furioso* passò, anche e soprattutto, attraverso alcuni progetti editoriali che determinarono, secondo una formula coniata da Daniel Javitch oramai più di trent'anni

¹ All'interno della bibliografia sterminata sul *Furioso*, mi limito a rimandare per un quadro dei percorsi compositivi agli studi di Alberto Casadei, con bibliografia pregressa: Alberto Casadei, *La strategia delle varianti*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, e Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso»* [1993], Bologna, il Mulino, 2001; ma anche, da ultimo, Alberto Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 15-19.

fa, una vera e propria ‘canonizzazione’ del *Furioso*.² È opportuno infatti ricordare che le strategie editoriali attuate sul poema ariostesco (e più in generale sul poema cavalleresco) non solo accompagnarono ma interagirono col dibattito critico sul poema eroico, almeno fino alle prime edizioni della *Gerusalemme liberata*. Le vicende del poema tassiano rappresentano poi l’ultimo atto, il più tormentato, di un percorso che si era avviato oltre cinquant’anni prima, quando Ariosto aveva deciso, con acuto piglio imprenditoriale, di fare del suo poema, nato per un contesto di fruizione cortigiana, una delle prime edizioni d’autore.

Proveremo qui a ripercorrere sommariamente le tappe di un processo che, se da un lato ha determinato una lettura faziosa del poema ariostesco,³ dall’altro – ed è quanto si vorrebbe mettere in rilievo – ha polarizzato e influenzato attivamente le forme della poesia narrativa tardo cinquecentesca.

Questa storia di edizioni del *Furioso* ha offerto svariati punti di osservazione alla critica, dallo studio iconografico al dibattito poetico tra *epos* e romanzo, alle vicissitudini dei singoli editori e delle loro strategie editoriali, ai paratesti, e così via. Ciò che interessa indagare in questa sede non è tanto come questi elementi abbiano contribuito alla trasformazione in ‘classico’ del *Furioso* (un processo già ben illustrato da Javitch, appunto), quanto se e come essi abbiano contribuito alla fondazione di un genere, il poema eroico della seconda metà del Cinquecento, sul piano della riflessione po-

² Cfr. Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’«Orlando furioso»* [1991], traduzione italiana a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999. Per un quadro più ampio sulla lunga vicenda editoriale del poema cavalleresco si rimanda anche al datato ma fondamentale Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, s.d. [1904]; oltre a Javitch, altri punti di riferimento sul genere sono Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; Neil Harris, *Bibliografia dell’«Orlando innamorato»*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1988-1991, 2 voll.; Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell’«Orlando furioso» nel Cinquecento* [1987], traduzione italiana a cura di Hans Honnacker, Ferrara, Panini, 2004; Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2006; 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; *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo editore, 2016. Più in generale sulle edizioni cinquecentesche resta poi imprescindibile Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

³ Cfr. soprattutto Hempfer, *Lecture discrepanti*, cit.

etica e sul piano del confezionamento editoriale. A tal fine, si metteranno in dialogo le principali edizioni cinquecentesche del *Furioso* con alcuni esperimenti romanzeschi ed eroici che preludono al poema tassiano, e più che agli apparati illustrativi delle edizioni, già ampiamente studiati dalla critica,⁴ si presterà attenzione agli apparati allegorico-interpretativi.⁵

È forse opportuno preliminarmente rimarcare che il processo di contaminazione e sovrapposizione tra poema cavalleresco in ottave e tradizione epica classica affondava le sue radici ben prima di Ariosto, in quella «galassia cavalleresca»⁶ che già lungo il Quattrocento aveva reso pressoché inscindibile la narrazione delle gesta cavalleresche e l'*epos* classico. Se allora è vero che l'introduzione di commenti, tavole e illustrazioni assomigliarono il poema di Ariosto al formato dei libri classici latini e volgari, trasformato-

⁴ Si ricordano almeno Ugo Bellocchi, Bruno Fava, *L'interpretazione grafica dell'Orlando furioso*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961; Enrica Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando furioso*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114; ma mi riferisco in particolare al progetto ERC Advanced Grant 2011 *Looking at words through images. Some case studies for a visual history of Italian literature*, coordinato da Lina Bolzoni presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, che ha dato vita ai siti www.galassiaariosto.sns.it e www.orlandofurioso.org (entrambi i siti, irraggiungibili negli ultimi anni, dovrebbero finalmente tornare accessibili attraverso la piattaforma www.ludovicoariosto.org della Sapienza); al progetto afferiscono anche i volumi *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; e *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del «Furioso» dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli editore, 2017. Per uno sguardo più dettagliato sulla fortuna del tema si veda Ilaria Andreoli, *L'«Orlando furioso» «di figure adornato» (1516-2016). Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco*, «L'illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato», I, 2017, pp. 127-148.

⁵ Non che i paratesti non abbiano ricevuto attenzione da parte della critica (penso ad esempio allo studio sulle prefazioni di Guido Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche*, in «Quasi un picciolo mondo»: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982, pp. 13-22; o alla più ampia ricostruzione di Sberlati sul dibattito post ariostesco partendo proprio dai commenti che accompagnarono le edizioni del *Furioso*: Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001), ma solo Guido Sacchi – mi pare – si è posto il problema di una prospettiva comparativa tra i vari prodotti editoriali (Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, cit., pp. 27-61). Per l'esegesi allegorica e faziosa del *Furioso* nel corso del Cinquecento, il punto di riferimento resta Hempfer, *Lettture discrepanti*, cit., pp. 231-255.

⁶ Anna Maria Montanari, Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea, 2022, p. 15.

dolo in quel tipo di 'libro universitario' (didascalico e didattico, accessibile a un pubblico più ampio e con chiaro intento pedagogico) già in voga nel Medioevo e che anche Boccaccio aveva in mente nel confezionamento dei suoi autografi del *Decameron* e – per restare in ambito cavalleresco – del *Teseida*; dall'altro lato è altrettanto vero che questa assimilazione era in parte potenzialmente intrinseca a un genere che, in quanto settore trainante dell'editoria di consumo (per il suo successo e per la sua riproducibilità), favorì precocemente la partecipazione di tipografi ed editori al processo creativo delle opere e che da qualche tempo, proprio perché in grado di assorbire in sé *epos*, mito classico e pure cronache contemporanee, andava cercando un suo 'classico'.⁷ Il *Furioso* riusciva a raccogliere in sé tutte queste istanze.

Ma veniamo alle tappe di questo percorso editoriale, partendo appunto dalle tre edizioni d'autore, che pur nel loro confezionamento ancora elementare si rivelarono immediatamente dei successi.

Dopo un'elaborazione decennale, Ariosto nel 1515 si mise al lavoro per dare alle stampe il suo poema in 40 canti presso l'editore Giovanni Mazzocchi da Bondeno, attivo a Ferrara da tempo e che, fra le altre cose, aveva qualche anno prima stampato anche un'edizione del *Mambriano* di

⁷ È opportuna qualche cautela nell'etichettare i libri di cavalleria come semplice letteratura di consumo: lo studio, per esempio, condotto da Cristina Dondi e Neil Harris sul *Zornale* del libraio veneziano Francesco de Madiis, che registra vendite e rifornimenti degli anni Ottanta del Quattrocento, attesta non solo l'ampio smercio di libri di cavalleria, ma anche il fatto che essi spesso erano venduti insieme al Petrarca o al Dante con commento, piuttosto che con le varie opere di Boccaccio, o ancora con l'*Ars amandi* di Ovidio, ma anche con testi di carattere religioso, oppure con testi scolastici, come il commento di Donato (poiché gli stessi libri di cavalleria erano frequentemente utilizzati in ambito scolastico): erano dunque parte integrante della circolazione e della cultura libraria. È poi vero che il libro di cavalleria svolse a fine Quattrocento il ruolo cruciale di «attrarre i lettori meno entusiasti», di «conquistare nuovi lettori [...] parcheggiati ai bordi dell'alfabetismo», ma ciò significò anche traghettarli verso una letteratura alta (Cristina Dondi, Neil Harris, *I romanzi cavallereschi nel «Zornale» di Francesco De Madiis*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 251-299: p. 268). E ancora il saggio conferma che quanto sopravvive oggi fornisce un quadro solo parziale della complessità del mondo editoriale quattrocentesco, con il suo dinamismo; ciononostante, strumenti come l'ISTC (*Incunable Short Title Catalogue*) per il Quattrocento ed Edit16 (*Censimento Nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*) per il Cinquecento permettono oggi di formulare ipotesi attendibili sul ruolo del mondo editoriale per la storia letteraria.

Francesco Cieco da Ferrara.⁸ Per l'edizione venne chiesta ottima carta per una tiratura di circa 1.300 esemplari e il libro usciva il 22 aprile 1516⁹ con una «veste grafica [...] semplice ma accurata»,¹⁰ in linea con gli altri titoli cavallereschi dell'epoca. Mancavano le illustrazioni, che accompagnavano già diversi 'libri di battaglia' primo cinquecenteschi veneziani, o i capilettera miniati; l'unico elemento paratestuale era l'impresa ariostesca del «pro bono malum». È bene per altro ricordare che a quell'altezza cronologica Ariosto stava sostanzialmente dando alle stampe un testo che era sorto ed era stato fruito in un contesto di corte ben determinato e circoscritto, e anche la sua struttura narrativa di allora trovava una sua più coerente giustificazione in quel contesto.¹¹

La seconda edizione del poema usciva nel febbraio 1521 presso il mal noto stampatore di origine milanese Giovanni Battista della Pigna.¹² L'edizione doveva essere preparata in poche settimane tra la fine del 1520 e il gennaio 1521, con gran sollecitudine, come attesta il lungo *Errata*. In questo caso la tiratura fu più contenuta, forse di 500 esemplari. Come prometteva il titolo, il testo era stato «con molta diligentia [...] corretto» da Ariosto, che aveva sostituito 11 ottave e corretto ben 2.912 versi, ma senza stravolgerne l'assetto (per lo più era intervenuto su errori, ma in generale anche su forme padane, latinismi, vocaboli triviali o comici).¹³ Anche in questo caso la *mise en page* era sobria ma sostanzialmente elegante, in linea

⁸ *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano composto per Francisco Cieco da Ferrara*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi da Bondeno, 1509. Nella citazione dei titoli e dei testi cinquecenteschi si rispettano criteri conservativi; mi limito a pochi ammodernamenti relativi ad accenti, apostrofi, unione e separazione delle parole, scioglimento delle abbreviazioni e distinzione tra *u* e *v*.

⁹ *Orlando furioso de Ludovico Ariosto da Ferrara*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi da Bondeno, 1516. Il testo è oggi disponibile in edizione: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di Marco Dorigatti, Olschki, Firenze, 2006; e nell'edizione commentata Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.

¹⁰ Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, cit., p. 16.

¹¹ Per una ricostruzione delle vicende compositive del primo *Furioso* si veda Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

¹² *Orlando furioso di Ludovico Ariosto ristampato et con molta diligentia da lui corretto*, Ferrara, Giovanni Battista della Pigna, 1521.

¹³ Sui passaggi dall'edizione del 1516 a quella del 1521 si veda Casadei, «*Il percorso del Furioso*», cit.

con le edizioni dei libri di battaglia coevi; mancavano invece elementi paratestuali.

La terza e ultima edizione è un'edizione molto più curata e lussuosa, stampata il 1° ottobre 1532 da Francesco de' Rossi da Valenza, dopo un attento lavoro di correzione a opera dello stesso Ariosto. L'edizione – è stato notato – pare risentire del nuovo clima 'imperiale', successivo ai fatti di Pavia, al sacco di Roma e all'incoronazione di Carlo V a Bologna, come testimonierebbe anche il ritratto di Ariosto preparato da Tiziano Vecellio.¹⁴ Nel frattempo, erano uscite le *Prose della volgar lingua*, a cui Ariosto adattava il poema. Anche le aggiunte, squisitamente letterarie, si contraddistinguono per il tono elevato (senza elementi comici) e per l'intento morale, nonché per una prospettiva italiana, se non europea, come confermano l'episodio di Leone e Ruggiero e la rielaborazione dell'approdo in porto del poeta. Insomma, il *medium* della stampa (in un momento in cui la diffusione manoscritta dei testi era ancora concorrente) aveva già influenzato le scelte di Ariosto, che in qualche modo aveva modificato (forse anche snaturato) il suo prodotto originario.

È solo il caso di ricordare, a conferma della vivacità del quadro, che Ariosto aveva probabilmente in mente una quarta edizione¹⁵ e che ancora oggi (esattamente come lo era nel Cinquecento) la collocazione dei frammenti, come i *Cinque canti*, le ottave della Storia d'Italia e quelle dello scudo della regina Elisa, resta un problema insoluto e forse «insoluble», come decretava già Henry Hauvette a proposito dei *Cinque canti*.¹⁶

Se questo può essere, a grandi linee, il quadro delle edizioni d'autore, il processo di canonizzazione del *Furioso* passò però anche per altre strade: tra 1524 e 1531 uscivano, ad esempio, circa 15 edizioni non autorizzate

¹⁴ Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, cit., p. 18, ma sulla terza edizione si veda almeno Connor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

¹⁵ In una lettera a Federico II Gonzaga del 15 gennaio 1532, Ariosto riferiva che «se hora ho aggiunto da quattrocento stanze al detto libro, spiero all'altra addizione di aggiungerne molte più» (si cita la lettera da Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 835).

¹⁶ Su questi aspetti si veda almeno Riccardo Bruscaagli, *I «Cinque canti» dell'Ariosto*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 19-52.

dall'autore (tra Milano, Venezia e Firenze) a conferma sia di un precoce successo sia della ricettività del mercato editoriale.

Già in questa prima fase si delinea il protagonismo degli editori veneziani che sul *Furioso* (e sugli altri poemi) sperimentavano le più svariate soluzioni editoriali sul piano grafico, paratestuale e materiale: nell'edizione veneziana in ottavo «del provido huomo Sisto libbraro al libro» dell'agosto 1526 appariva una prima xilografia divisa in quattro riquadri con episodi della follia di Orlando;¹⁷ è però a Niccolò Zoppino che si deve la prima edizione illustrata del *Furioso* nel 1530, dunque ancora vivente l'autore: ognuno dei quaranta canti del poema veniva accompagnato da un'illustrazione. Che si trattasse di un prodotto seriale lo dimostra il fatto che diverse xilografie usate nell'edizione del *Furioso* del 1530 venivano reimpiegate nel 1535 nell'edizione della *Marfisa* di Aretino.¹⁸ Nel 1536 Zoppino dava poi alla luce una nuova edizione del *Furioso*, allineata con l'ultima edizione d'autore, aggiungendo al corredo già utilizzato le incisioni necessarie a completare il set e accompagnando il testo con *Notationi* variantistiche ad opera di Marco Guazzo, secondo una prassi condivisa anche da altre edizioni di quegli anni (per esempio la Bindoni-Pasini del 1535 su cui torneremo). Lo stesso Zoppino, nel 1537, un anno dopo il *Furioso*, dava alle stampe la prima prova cavalleresca di Ludovico Dolce,¹⁹ i *Dieci canti di Sacripante*, riutilizzando di nuovo il set di xilografie usate per la *Marfisa* e per il *Furioso*: non si trattava della prima edizione del poema di Dolce, i cui primi *Cinque canti* erano stati pubblicati nel 1535 da Maffeo Pasini sempre a Venezia, in un'edizione andata alle stampe contro la volontà dell'autore, e poi era apparso in dieci canti ancora da Pasini nel 1536 e sempre nel 1536 anche da Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio. Il *Sacripante* avrebbe goduto di un discreto successo editoriale per oltre un decennio, ma il suo vero merito, come esplicitava la lettera dedicatoria di

¹⁷ Per un quadro e una descrizione bibliografica delle principali edizioni illustrate del *Furioso* si veda Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, in «Tra mille carte vive ancora», cit., pp. 13-58.

¹⁸ *Tre primi canti di Marfisa del divino Pietro Aretino. Nuovamente stampati et historiati*, Venezia, Zoppino, 1535.

¹⁹ Sulla figura di Dolce, si vedano Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XL, 1991, pp. 399-405, e *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, I. *Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

Dolce a Pietro Zeno a partire dalle edizioni in dieci canti del 1536, era di fondare il culto di Ariosto (paragonato a Michelangelo) e dell'imitazione ariostesca, la 'maniera ariostesca'.²⁰

Il *Furioso* dello Zoppino andava pertanto ad aggiungersi a un ricco catalogo di poemi narrativi illustrati, che comprendeva, fra l'altro, il volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane di Niccolò degli Agostini (1522), le continuazioni dell'*Inamoramento de Orlando* dello stesso Agostini (1521, 1528, 1533), una versione in prosa dell'*Eneide* (1529) e il *Morgante* di Luigi Pulci (1530-31). Più che un successo del *Furioso* dunque si trattava di un successo del genere dei 'libri di battaglia', che promuoveva il proliferare di epigoni, per quanto prodotti di consumo. È però un dato di fatto che sia la *Marfisa* di Aretino sia il *Sacripante* di Dolce si proponevano come *sequel* del *Furioso*, a riprova che il poema ariostesco si era immediatamente configurato come il tanto atteso 'classico' del genere. E tale affermazione è attestata d'altra parte dalle prime polemiche che il *Furioso* aveva innescato, di cui dava testimonianza un'*Apologia* di mano ancora di Ludovico Dolce pubblicata in appendice all'edizione Bindoni-Pasini del *Furioso* del 1535.²¹ Si trattava del primo concreto atto della canonizzazione del poema ariostesco.

L'edizione che però ha più interessato la critica è quella pubblicata nel 1542 da Gabriele Giolito de' Ferrari, ancora una volta con la collaborazio-

²⁰ Nella dedicatoria Dolce si dichiarava insoddisfatto dell'inadeguatezza della sua opera, indicando in Ariosto il punto di arrivo: «Se anchora non trovarete nei miei versi quell'altezza del dotto, et felice stile dell'Ariosto il quale sequito: et quella grandezza de' soggetti: né vi parrà di sentir il terror delle armi, et la dolcezza usata da lui in describer diversi amori: iscusatemi, ch'io mi sono sforzato d'avvicinarmevi più c'ho potuto: et quanto difficil cosa sia d'alzarsi a cotal cima, entrino altri di qualche autorità a farne prova: et lo sapranno» (si cita da *Dieci canti di Sacripante di messer Lodovico Dolce, quai seguitano Orlando furioso novamente ristampati, et con ogni diligentia corretti*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1539, p.n.n.).

²¹ *Orlando Furioso di Messer Ludovico Ariosto con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con una apologia di Messer Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Autore et un modo brevissimo di trovar le cose aggiunte; e tavola di tutto quello, ch'è contenuto nel Libro. Aggiuntovi una breve esposizione dei luoghi difficili*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1535. Le accuse al poema ariostesco erano rivolte al titolo (incoerente con la materia, visto che protagonista è Ruggiero), al verso troppo «gonfio et aspero», alla lingua (lombardismi), alle aggiunte non necessarie della terza edizione; ma la risposta di Dolce risulta particolarmente interessante perché questo «operaio della letteratura» (secondo la celebre definizione di Carlo Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana*

ne dell'attivissimo Dolce, che inaugurava col Giolito una duratura collaborazione editoriale.²² Non era la prima stampa giolitina del *Furioso*, ma fino ad allora l'editore si era limitato a imitare formati già circolanti, mentre questa edizione si presentava particolarmente curata e innovativa. Al di là del raffinato apparato illustrativo,²³ essa proponeva un originalissimo formato editoriale: ogni canto era accompagnato da un'incisione, da un argomento e soprattutto da un'allegoria, approntata dallo stesso Dolce, che indirizzava la lettura sul piano morale, spesso forzando la narrazione e selezionando in modo fazioso gli episodi da mettere in rilievo.²⁴ Il volume era poi chiuso da un'*Espositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili* e da un *Brieve dimostramento di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate*, in cui il poema ariostesco veniva sostanzialmente affiliato a Virgilio e Ovidio. Il *Furioso* giolitino riscosse da subito un grande successo (promosso anche da intellettuali del tempo del calibro di Pietro Aretino) e

del Cinquecento, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 213-218) si dimostra ben più attrezzato del previsto, riconducendo sul piano del classicismo bembiano le scelte ariostesche. Sulle difese di Dolce si veda Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit.

²² *Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del signor Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1542.

²³ L'importanza di questa edizione è stata più volte evidenziata dalla critica; oltre agli studi già citati, si vedano almeno 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; Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, «Strumenti critici», n.s., XVI, 1, 2001, pp. 99-133; e Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 222-225.

²⁴ Può bastare, a titolo di esempio, l'allegoria del primo canto: «In questo primo canto si comprende l'ingratitude delle donne, sotto la fuga d'Angelica, la quale essendo amata da quattro valorosissimi cavalieri ed ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di se medesima, si dimostra cortese a Sacripante. Per il sopraggiunger di Bradamante, e poi di Rinaldo, si conosce quanto gli amorosi piaceri siano brevi e come le più volte ci sono tolti prima che si gustino» (c. 3r).

venne replicato in numerose ristampe in diversi formati, di carta turchina o pergamena, con legature economiche o pregiate.²⁵

È anzi opportuna una considerazione di carattere ‘politico’ che attesta la progressiva e consapevole egemonia culturale della stampa: il *Furioso* del Giolito usciva con dedica al delfino di Francia, Enrico II, quando andava riacutizzandosi il conflitto tra Francia e Impero. Non è qui possibile ripercorrere nel dettaglio le implicazioni politiche di una scelta di questo tipo, ma basterà ricordare che il romanzo cavalleresco, proprio in quegli anni, riscuoteva ampio successo alla corte di Francia, che rivendicava per sé la paternità del genere; nel 1543 veniva per altro pubblicata a Lione la prima traduzione in francese del *Roland furieux*, con dedica a Ippolito d’Este, arcivescovo di Lione: la traduzione si presentava in prosa, ed era corredata di immagini e allegorie per ogni canto.²⁶ Insomma, l’edizione Giolito aveva inaugurato una modalità di lettura del *Furioso* che si istituzionalizzava nell’asse Francia-Ferrara, a cui non era estranea Venezia. Ci limitiamo ad aggiungere che pochi anni dopo, nel 1546, Luigi Alamanni avviava su istanza del re francese una traduzione del fortunatissimo romanzo *Guiron le courtois*, che sarebbe uscita nel 1548 con dedica di nuovo a Enrico II.²⁷

Illustrazioni, allegorie e argomenti indirizzavano dunque a una lettura esemplare e moralistica del *Furioso*, mentre gli apparati critici, l’*Espositio-ne* e il *Brieve dimostramento*, ponevano il poema ariostesco sul piano dei classici, antichi e moderni, come libri di studio. Tra 1542 e 1560 Giolito proponeva ben 27 riedizioni, senza sostanzialmente modificarne l’impostazione: nel 1548 venivano aggiunti anche i *Cinque canti*, che erano stati pubblicati per la prima volta da Manuzio nel 1545.²⁸ Il formato editoriale giolitino veniva presto ereditato non solo da altri editori del *Furioso*, ma

²⁵ Cfr. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, cit., p. 20.

²⁶ *Roland Furieux, composé premièrement en ryme Thuscane per messire Loys Arioste, noble Ferraroys et maintenant traduit en prose Française*, Lyon, Sulpice Sabon, 1543. L’edizione sarebbe stata seguita da altre nove edizioni fino al 1555, mentre in Spagna la prima traduzione del poema ariostesco fu pubblicata solo nel 1549.

²⁷ Enrico II di Valois fu anzi a tal punto un appassionato e fervido cultore del mondo cavalleresco non solo da riproporre molte pratiche della cavalleria, ma addirittura da restare mortalmente ferito proprio durante un torneo cavalleresco.

²⁸ *Orlando furioso di messer Lodovico Ariosto, et di più aggiuntovi in fine più di cinquecento stanze del medesimo autore, non più vedute. Riveduto, et corretto nuovamente con somma diligenza*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1545.

anche per l'edizione di altre opere: è il caso per esempio de *La morte di Ruggiero* del ravennate Giovan Battista Pescatore e dell'*Astolfo borioso* di Marco Guazzo, editi nel 1549. Dopodiché, non si tratta né di una soluzione scontata né obbligatoria, se in quegli stessi anni l'edizione degli eredi Manuzio del 1545 si limitava a riproporre un testo asciutto, privo di immagini e di lettere miniate, cui aggiungeva però i 'ritrovati' *Cinque canti*.²⁹

Se tutto sommato le illustrazioni nella tradizione editoriale del poema cavalleresco erano già una consuetudine, qualche attenzione meritano le allegorie che appunto irrompono nella giolitina e diventeranno una marca di questo formato editoriale. Prima della Giolito non si registrano edizioni di poemi cavallereschi che presentino allegorie di alcun tipo;³⁰ fino al 1542 le allegorie nelle edizioni sono un tratto distintivo del poema di Ovidio tradotto in volgare: la prima attestazione nel frontespizio è una traduzione delle *Metamorfosi*, che alterna parti in prosa e in ottave, accompagnata da illustrazioni e, appunto, da «Allegorie delle cose dette», a opera di Niccolò degli Agostini, il rivale di Ariosto nella gionta all'*Inamoramento*; la traduzione veniva pubblicata la prima volta a Venezia nel 1522 dal solito Zoppino,³¹ e poi ristampata nel 1533, nel 1537 e nel 1538, senza particolari cambiamenti ma con la progressiva aggiunta di tavole e paratesti: si tratta del confezionamento editoriale più vicino a quello di Giolito e che evidentemente funse appunto da modello. E non è allora un caso se le prime difese del *Furioso* rivendicavano la discendenza del poema ariostesco in primo luogo dal poema ovidiano, al quale veniva immediatamente accostato per la *dispositio*, per la varietà della materia e per il potenziale 'diabolico' del diletto offerto dalle sue «favole», che necessitava appunto di una legittimazione morale. Lo Zoppino, che dagli anni Venti aveva 'innalzato' il suo catalogo inserendo molti classici volgari, prima di arrivare al *Furioso*, aveva anche deciso di scommettere su Niccolò degli Agostini, la cui produzione metteva in stretta relazione la tradizione cavalleresca con

²⁹ Del resto, Manuzio, che negli anni Quaranta aumentava sensibilmente le sue edizioni di classici volgari, non rinunciò mai al suo formato austero, di libro per lettori selezionati, e quella del 1545 resta la sua unica edizione del *Furioso*, dettata probabilmente più dalla preziosità critico-filologica del nuovo frammento ariostesco che dalla volontà di raggiungere il vasto pubblico dei poemi cavallereschi.

³⁰ Mi sono limitato allo spoglio del già citato censimento di Edit16.

³¹ *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia, Giacomo Penzio e Niccolò e Vincenzo Zoppino, 1522.

una lettura 'media', moralistica, del poema di Ovidio (una lettura che pare rimandare alla tradizione popolare dell'*Ovide moralisé*).³² Dal 1542 in poi le allegorie diventarono prerogativa dei frontespizi del *Furioso* e, in numero minore, delle nuove edizioni della traduzione di Ovidio, finché nel 1548 il formato della giolitina, come abbiamo detto, non 'contaminò' l'edizione veneziana di Comin da Trino e Paolo Gherardo de *La morte di Ruggiero* di Giovan Battista Pescatore, che si presentava come una continuazione del *Furioso*. I frontespizi sono sempre molto eloquenti in proposito; in questo caso recita: *La morte di Ruggiero continuata alla materia de l'Ariosto, con ogni riuscimento di tutte l'imprese generose da lui proposte, et non fornite. Aggiuntovi molti bellissimi successi, che all'alto apparecchio di quel divino poeta seguir debbono. Con le allegorie ad ogni canto, che possono levare l'intelletto a comprendere gli effetti della virtù, e del vitio*. Nel 1549, usciva anche la continuazione di Marco Guazzo del libro di Pescatore, sempre per Comin da Trino e Paolo Gherardo, con un frontespizio ancora significativo e allineato al progetto Giolito-Dolce: *Astolfo Borioso, che segue alla morte di Ruggiero, di tante, et così varie materie tessuto, et con tali magnanime prodezze di cauallieri adornato, che non è ad altro libro di simili materie inferiore. Non senza conformarsi anchora con la profondissima historia del divino Ariosto in condurre ad effetto molte degne imprese. Aggiuntovi tai allegorie ad ogni canto, che danno espresso inditio, come può l'huomo prudente da ogni libro, quantunque favoloso, trarre profitto alla virtù*. L'ultima precisazione non è da poco: come era già stato per Ovidio, si legittimavano i testi di argomento «favoloso», come i libri di battaglia, in virtù di una possibile lettura allegorica. Nel 1550 era poi la volta della *Nova Spagna d'amor, et morte dei paladini: novamente composta per messer Leonardo Gabriel venetiano [...]. La qual tratta d'armi d'amor, et di tutta la nobeltà venetiana con tutte le sue allegorie poste alli suoi luoghi et di varie figure ornata*, pubblicata sempre a Venezia, questa volta da Pietro e Giovanni Maria Nicolini da Sabbio, in un formato in tutto e per tutto affine a quello giolitino. Nel 1554 usciva inoltre a Venezia per Comin da Trino una nuova continuazione della ma-

³² Sulla tradizione di Ovidio nel Rinascimento, il riferimento sono gli studi di Guthmüller: si veda almeno Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

teria ariostesca, l'*Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo Renaldini.³³ Si era insomma cristallizzata una precisa forma editoriale e soprattutto interpretativa del *Furioso*.

Non tutte le edizioni esibivano nel frontespizio l'adesione a questo formato: nel 1550 usciva l'*Angelica innamorata* del ferrarese Vincenzo Brusantini a Venezia, per Francesco Marcolini, in un formato più rozzo di quello giolitino e privo di illustrazioni, ma con allegorie a ogni canto; il poema veniva ristampato nel 1553 da Marcolini anche in un'edizione più prestigiosa con xilografie recuperate da altre edizioni. E sempre Brusantini è l'autore di una 'traduzione' del *Decameron* in ottave edita ancora da Marcolini nel 1554: il formato di riferimento è di nuovo quello giolitino e ogni novella presenta, oltre a una xilografia, un'allegoria e un proverbio, a conferma di una lettura gnomica del *Decameron*; a fine di ogni giornata è poi presente una tavola dei proverbi e degli «Epiteti delle donne» di quella giornata.

Anche *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria*, del milanese Girolamo Bossi, edita a Venezia da Giovan Battista e Melchiorre Sessa, nel 1560, in dieci canti, si presentava in un formato che replicava, pur con minor sfarzo, quello giolitino con una xilografia e allegoria a inizio di ogni canto.³⁴ E che a questo punto fosse il formato ariostesco il modello trainante, in grado di impostare la lettura di un pubblico illetterato sia dei prodotti seriali sia degli altri classici, lo conferma anche l'edizione giolitina della *Commedia* del 1555,³⁵ frutto ancora della collaborazione con

³³ *Innamoramento di Ruggeretto figliuolo di Ruggero re di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue imprese, e con i generosi fatti di Orlando, di Rinaldo, e d'altri paladini. Con le allegorie ad ogni canto, che levano l'intelletto a comprendere gli effetti della virtù, e del vizio. Per messer Panfilo Renaldini da Siruolo anconetano nuovamente dato in luce*, Venezia, Comin da Trino, 1554.

³⁴ *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria, per Gieronimo Bossi gentilhuomo milanese. Al serenissimo, et invittissimo re catolico, Filippo d'Austria, suo signore*, Venezia, Giovan Battista e Melchiorre Sessa, 1560. Il poema era già apparso in forma parziale a Milano in un'edizione più rozza: *I primi cinque canti d'Heliodoro di messer Hieronimo Bossi, gentilhuomo milanese. Allo invittissimo e gloriosissimo imperatore Carlo quinto d'Austria*, Milano, Giovanni Antonio Borghi, 1557.

³⁵ *La Divina Comedia di Dante, di nuovo alla sua vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, et allegorie per ciascun canto, et apostille nel margine. Et indice copiosissimo di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la sposition loro*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555 [ma 1554].

Ludovico Dolce, nella quale ogni canto era accompagnato oltre che da illustrazioni e argomento, anche da un'allegoria. Fino anzi alla fine degli anni Cinquanta, anche i libri di Pescatore e Guazzo avranno qualche ristampa; dopodiché le edizioni con allegorie saranno quasi esclusivamente quelle del *Furioso* (le più numerose) e quelle delle traduzioni di *Ovidio* (nel 1561 Giolito pubblicherà la traduzione in ottave di Ludovico Dolce accompagnate da illustrazioni, argomenti e allegorie),³⁶ oppure della *Commedia* dantesca, il cui paratesto ha nel frattempo recuperato i commenti canonici del Landino e del Vellutello.³⁷ All'altezza però degli anni Sessanta il percorso di standardizzazione del formato editoriale ariostesco poteva dirsi concluso, anche a opera di altre edizioni.

Se allora torniamo al 1542, occorre dire che anche altre edizioni coeve promuovevano in vario modo l'assunzione del *Furioso* a 'classico', offrendo apparati paratestuali e confezionamenti diversi ma sostanzialmente indicando la medesima prospettiva ermeneutica e critica: l'edizione Bindoni-Pasini di quello stesso 1542, come recitava il lungo titolo, presentava l'*Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto, con la gionta, novamente stampato e corretto. Con la citatione de la maggior parte dei luochi, d'onde il Conte Matteo Maria Boiardo, e Messer Ludovico Ariosto hanno tolto i soggetti. Et appresso uno Epilogo de le materie de lo Inamoramento d'Orlando, con la vita,*

³⁶ *Le trasformationi di messer Lodovico Dolce. In questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l'aggiunta degli argomenti, et allegorie al principio et al fine di ciascun canto*, Venezia, Giolito, 1561. Le *Trasformationi* di Ludovico Dolce, dopo un primo tentativo di pubblicazione nel 1539 a Venezia da parte di Bindoni e Pasini (un vero e proprio esperimento significativo delle incertezze del mercato editoriale, visto che Dolce pubblicava un esercizio di traduzione del solo primo libro dell'opera di Ovidio in endecasillabi sciolti) erano infine uscite per la prima volta in ottave per Giolito, nel 1553 in una preziosa edizione in quarto, corredata da bellissime incisioni, ma prive di allegorie: il poema ovidiano era ricondotto a 30 canti di ottave ariostesche, ed era dedicato ad Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo di Arras e ministro di Carlo V (a dimostrazione di come fossero cambiate in undici anni le opportunità politiche); gli unici paratesti, oltre alla dedica erano le sontuose immagini preparate *ad hoc* e un sonetto di Pietro Aretino in lode di Carlo V. Bisognerà attendere l'edizione del 1561 perché siano accompagnate da allegorie.

³⁷ È il caso dell'edizione curata da Francesco Sansovino e pubblicata nel 1564 a Venezia da Domenico Nicolini e Giovan Battista e Melchiorre Sessa del *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tavole, argomenti, et allegorie, et riformato, riveduto, et ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansovino fiorentino*, Venezia, Domenico Nicolini-Giovan Battista e Melchiorre Sessa, 1564.

statura, effigie, e costumi di Carlo Magno in fine. Con alcune Stanze nuove. Con una Tavola copiosissima delle materie, che si contengono minutamente sparse in tutta l'opera. Con la dichiarazione de' luochi, di Parole, di Favole, di Storie, d'Allegorie: con l'avvertenze de' passi Fisici, Poetici, e Materiali, Con Rimario, et Epiteti in ordine alfabetico, Con la difensione dell'Autore ai luochi suoi, con Tavola della continovatione delle materie principali: Con una dimostratione delle cose da l'Autore aggiunte.

L'assunzione a 'classico' del *Furioso* sembra per altro relegare contestualmente i poemi dei predecessori sullo sfondo. Il poema di Boiardo proprio in quegli anni attraversava un apprezzabile *revival* nelle riscritture prima di Francesco Berni (stampata per la prima volta postuma nel 1541) e poi di Ludovico Domenichi (1545): quest'ultima riscrittura si stabilizzò anzi come il testo boiardesco, quasi sempre accompagnato dalle gionte di Niccolò degli Agostini, e godette di una discreta fortuna editoriale negli anni a seguire; tali edizioni ereditarono del formato giolitino le illustrazioni, le tavole e gli argomenti, ma occorrerà attendere il 1574, con le edizioni veneziane di Vincenzo Viani³⁸ e di Michele Bonelli³⁹ per vedere il testo accompagnato anche da allegorie.⁴⁰ Come a voler rimarcare che spettava al *Furioso* il merito di aver proiettato il genere verso una letterarietà che significava innanzitutto moralità.

Un caso un po' a parte e interessante è rappresentato da Pietro Aretino: i suoi esperimenti cavallereschi, che risalivano agli anni Trenta e restarono interrotti, non ricorrevano ad apparati paratestuali equiparabili a quelli della giolitina: la *Marfisa*, l'*Angelica* e l'*Orlandino* avevano solo una lettera

³⁸ *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano. Insieme con i tre libri di Nicolò degli Agustini già riformati per messer Lodovico Domenichi, et hora con maggior diligentia riccoretti, con le figure ad ogni canto, et con gli suoi argomenti in rima, et allegorie, di novo ristampati*, Venezia, Vincenzo Viani, 1583 [i.e. 1574]; sulla datazione cfr. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, cit., n° 47.

³⁹ *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano, insieme con i tre libri di Nicolò degli Agustini già riformati per messer Lodovico Domenichi, et hora con maggior diligentia riccoretti, con le figure ad ogni canto, et con gli suoi argomenti in rima, et allegorie, et una tavola delle principal materie, che in detti sei libri si contengono, di nuovo ristampati*, Venezia, Michele Bonelli, 1574.

⁴⁰ A questo punto però il formato di riferimento sarà quello dell'edizione Valgrisi del 1556 del *Furioso*, su cui torneremo.

dedicatoria. L'edizione dell'*Astolfoide*,⁴¹ invece, da collocarsi dopo la giolittina, pur presentando una morfologia editoriale ancora rozza per la qualità delle illustrazioni e dell'impaginato, offriva prima di ogni canto una breve prosa che funzionava esattamente come le allegorie di Dolce, quasi a testimoniare una vicinanza; d'altra parte Aretino era stato insieme a Enrico II uno dei destinatari di una copia dell'edizione del '42 da parte di Giolito e ne aveva elogiato la veste editoriale e soprattutto le immagini.

Mentre Giolito sembrava dunque aver fornito un modello di lettura del *Furioso* e più in generale del genere cavalleresco soddisfacente, negli stessi anni Quaranta un altro evento capitale andò però a mettere in discussione la legittimità del poema ariostesco: la diffusione della *Poetica* aristotelica. Per convenzione, la critica indica nel 1548 l'anno cruciale, con la pubblicazione del commento alla *Poetica* di Francesco Robortello e del commento alla *Retorica* del Vettori, seguiti l'anno successivo dai volgarizzamenti di *Poetica* e *Retorica* di Bernardino Segni e nel 1550 dai commenti alla *Poetica* di Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardo,⁴² ma si trattava di un processo già in corso.

Al contempo, tra 1547 e 1548 Gian Giorgio Trissino dava alle stampe i tre volumi dell'*Italia liberata dai Goti*, che si presentava come la rifondazione dell'epica classica in lingua volgare. Il poema dell'oramai settantenne Trissino, che sarebbe morto due anni dopo, era frutto di vent'anni di lavoro e usciva con grande attesa del pubblico, ma si sarebbe trasformato ben

⁴¹ *Astolfoide del divino Pietro Aretino, opera delettevole da leggere, che contiene la vita, et fatti de tutti li paladini di Francia, et di dove nacque la casa di Maganza, et chi fu Gano, et di che genti, e conditione fu la sua genologia. Cosa bellissima d'amore, et gran bataglie di Orlando, et di Rinaldo*, s.l., s.e., s.d. [ma dopo il 1547]. Sugli esperimenti cavallereschi di Aretino si veda Riccardo Brusagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 119-144.

⁴² Per una ricostruzione più dettagliata del dibattito e delle vicende dei vari esperimenti di poema eroico tra Ariosto e Tasso, oltre ai già citati Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., e Sacchi, *Tra Ariosto e Tasso*, cit., si vedano il capitale Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961, 2 voll.; e ancora Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; l'*Introduzione* di Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, pp. XI-LXXIII, a cui si rimanda anche per le bibliografie di riferimento sui singoli poemi di Trissino, Alamanni, Giraldi, Bolognetti, Pigna, Bernardo e Torquato Tasso.

presto nella dimostrazione dell'impraticabilità di un aristotelismo pedante, che prescindesse dall'esperienza ariostesca. Anche in questo caso il formato editoriale merita qualche interesse: al di là della sfortunata scelta trissiniana di usare la sua riforma ortografica, i tre volumi in 8°, editi dai fratelli Dorico, a Roma, il primo, e a Venezia da Tolomeo Gianicolo gli altri due (ma probabilmente composti nella medesima tipografia) si presentavano con un apparato paratestuale piuttosto essenziale: solo la programmatica prefatoria dell'autore a Carlo V (che rivendicava la novità dell'opera, scritta seguendo i precetti di Omero e Aristotele), 27 endecasillabi, che riassumevano uno per uno gli argomenti dei libri (e dunque condensavano funambolicamente il poema in pochi versi) e alcune tavole di carattere erudito (la rappresentazione del campo di Belisario e della geografia di Roma ai tempi della vicenda). Sia sul piano poetico sia sul piano materiale, il poema di Trissino prendeva le distanze dal poema cavalleresco (a cui comunque non era rimasto immune), presentandosi come un'opera per eruditi. Ciononostante, il fine edificante ed esemplare che l'autore dichiarava nella dedicatoria (ma anche alcuni episodi esplicitamente allegorici che avrebbero provocato la riprensione di Giraldis) indicava la medesima strada praticata da Dolce.

Sempre nel 1548, come abbiamo accennato, andava alle stampe il *Girone il cortese* di Luigi Alamanni, preceduto anch'esso da grandi attese e destinato a sua volta a deludere le aspettative per la scarsa vivacità. Il poema usciva in 4° a Parigi per i tipi di Rinaldo Calderio e l'anno dopo a Venezia per i tipi di Comin da Trino, corredato solo di una lunga e sproporzionata dedicatoria, tesa a sottolineare il valore morale di un poema nato su commissione, una traduzione (piuttosto che una nuova narrazione) di un testo antico dai sacrosanti valori cavallereschi. L'edizione veneziana, che pure non apportava le significative innovazioni di cui parla il frontespizio, si presentava più elegante, corredata di figure che aprono ogni libro (recuperate però da altre edizioni) e di lettere miniate: due edizioni tutto sommato prestigiose, che non recepiscono (nonostante la vicinanza politico-culturale di cui si è detto) le istanze del modello giolittino, anche se il pesante moralismo che percorre il poema lascia intendere la condivisione dell'attenzione didattico moralistica che la lettura delle allegorie di Dolce suggeriva. L'esperienza di Trissino e Alamanni, d'altra parte, conferma che tra i letterati di mestiere nessuno era disposto a riconoscere nel *Furioso* un

soddisfacente modello di poema eroico aristotelico. Anche Bernardo Tasso, in quegli anni, muoveva i primi passi della composizione del suo *Amadigi*, che, come il poema alamanniano, nasceva innanzitutto come traduzione di un romanzo *d'antan* e da un progetto più sbilanciato in direzione epica, successivamente piegato alla 'maniera ariostesca' di fronte agli insuccessi dei suoi predecessori.

Ancora al 1548 risaliva, se dobbiamo credere alle parole degli interessati, la polemica tra Giovan Battista Giraldi Cinzio e il suo allievo, Giovan Battista Pigna, che innescava la composizione delle rispettive difese del romanzo: entrambi i trattati sarebbero stati stampati solo nel 1554, ma appunto nel 1548 l'*establishment* culturale ferrarese veniva chiamato a difendere il *Furioso* contro le accuse degli aristotelisti, a conferma del fatto che il problema era diventato piuttosto urgente.⁴³ Neanche i difensori più strenui di Ariosto come Giraldi e Pigna però erano disposti a sostenere che il *Furioso* fosse un poema eroico perfetto secondo l'uso antico; piuttosto ne rivendicavano la modernità a fronte dell'impraticabilità della via omerica e aristotelica, come Trissino aveva dimostrato. Insomma, per quanto convenzionale, anche per i protagonisti di queste vicende il 1548 o gli anni di poco precedenti dovettero rappresentare un vero e proprio spartiacque.

Di fronte a questo infiammarsi del dibattito accademico, il mondo editoriale sembrò impegnato ad accentuare la 'falsificazione' delle carte ariostesche. Così, proprio nel biennio successivo, 1549-1550, usciva in due volumi a Firenze, per Torrentino, la prima vera e ufficiale difesa del *Furioso*, la *Spositione* di Simone Fornari,⁴⁴ uno sterminato commento di più di mille pagine che celebrava la grandezza di Ariosto (di cui si proponeva una biografia), e la santità del *Furioso* e il suo valore allegorico, con considerazioni ben oltre il limite del fraintendimento.⁴⁵ È chiaro che un nuovo

⁴³ *Discorsi di messer Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo duca di Ferrara intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie. Con la tavola delle cose più notabili in tutti essi discorsi contenute*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554; e *I romanzi di messer Giovan Battista Pigna divisi in tre libri. Ne' quali della poesia, et della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554.

⁴⁴ *La spositione di messer Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549-50, 2 voll.

⁴⁵ Come dimostra l'eclatante caso portato all'attenzione da Hempfer, *Lecture discrepanti*, cit., p. 57.

medium stava allora affinando i suoi mezzi, e poteva farlo anche a spese di un testo nato in tutt'altro contesto, ma è altrettanto chiaro che la partita a questo punto si giocava tra Aristotele e Ariosto, e quest'ultimo era sempre più indicato come punto più alto del genere tutto moderno del romanzo, per la capacità di dilettere in primo luogo ma anche di nascondere sotto la sua «favola» validi precetti morali.

Se quello di Fornari può essere considerato un caso esasperato, la seconda grande edizione di metà secolo del *Furioso* approntata dai fratelli Giovanni Andrea e Clemente Valvassori si avviava su quella medesima strada. Già nel 1548 Valvassori aveva pubblicato un *Orlando furioso* che copiava il modello giolitiniano, ma l'edizione del 1553 si presenta come un ulteriore scarto in quella direzione: sempre più complesso e articolato si fa l'apparato illustrativo, che propone diversi piani prospettici utili a seguire con lo sguardo la narrazione *entrelacé* di Ariosto,⁴⁶ ma sono soprattutto le scritture paratestuali a fornire una lettura edificante del *Furioso* e a prendere posizione rispetto all'aristotelismo e al dibattito sul poema eroico. Oltre alla prefazione di Clemente Valvassori, troviamo un *Breve modo di trovar le nove aggiunte del Furioso*, utile a rintracciare le aggiunte ariostesche della terza edizione (a conferma del fatto che ancora la storia evolutiva del poema era sentita come un tratto caratterizzante), un sonetto in lode di Ariosto di tale Pietro Olivi da Scarperia,⁴⁷ che accompagna la xilografia di Ariosto, e una prosa dal titolo eloquente di *Esposizione di historie, favole, allegorie, et de' vocaboli difficili, che nell'Orlando furioso si contengono con la difensione delle calornie dell'Autore*; chiudono poi il volume la *Dimostrazione delle comparationi, et altre annotationi nuovamente aggiunte, con le citationi de' luoghi dell'autore imitati*, che si propone come un inventario di fonti del *Furioso*, e infine la *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute*.

Nella prefazione, sulla scorta di Fornari, Clemente Valvassori rivendicava la superiorità morale e religiosa del poema ariostesco rispetto a Virgilio e a Omero e lo paragonava addirittura ai «libri sacri» per il senso recondito, in un passaggio che vale la pena leggere per intero:

Se tutti ugualmente potessero penetrare i profondi misteri de' libri sacri,

⁴⁶ Cfr. Girotto, *Appunti su alcune edizioni*, cit., pp. 22-23.

⁴⁷ Ma anche i corredi poetici delle edizioni meriterebbero qualche attenzione visto che di solito rimandano a un circuito ben preciso di interlocutori.

sarebbe nel vero inutile ogni altro studio, ma non potendosi quelli intendere se non da gli alti ingegni, o per dono speciale di Dio alluminati, dobbiamo almeno ne gli altri, come in alcune ombre, o specchi, essercitar gli occhi de la mente. Et quando poi saremo più instrutti, si rivolgeremo allhora alle cose Sacre, et quasi assuefatti prima a guardare il Sole nell'acqua, dirizzaremo il veder nostro all'istessa luce. Questo dicono haver già fatto quel gran Mosè, il cui nome et per dottrina, et per santità è appresso tutte le genti grandissimo [...]. È adunque convenevole cosa lo studio de' Philosophi, de' Poeti, de gli Oratori, et d'ogni altra sorte de Scrittori, da' quali sia per aggiungersi qualche utilità ad assottigliar l'ingegno. Ma sopra tutti giudico, che legger si debbano i Poeti, sì per la cognitione delle cose, come anchora per la eloquenza: essendo la Poesia quasi mezza tra la divina Theologia, et gli altri studi humani: anzi non essendo in altro differenti da quella, se non per le favole et finzioni, ch'ella così apertamente usa. Il che si può conoscer dall'intentione de' Poeti Heroici, li quali di profonda scientia, et d'altissimo ingegno dotati, vogliono mostrarne la sembianza d'un Principe sapientissimo, che vinca se medesimo nei felici avvenimenti, et nei sventurati con forte animo sostegna i fieri assalti della fortuna, con la prudenza, et con lo consiglio cacciando i sopravvenenti pericoli. [...] Di quanti si sono ritrovati perfetti Poeti, così negli antichi secoli, come a nostri dì, niuno ve ne habbia che al divino Messer Lodovico Ariosto preferirsi debba. Il quale in questa nostra lingua Volgare ha col suo Orlando Furioso rilevata l'Heroica compositione a tanta altezza, a quanta giamai s'alzasse per Virgilio, et Homero nella lor favella. Né però qui si legge la moltitudine de' Dij, né la lor discordia; non gli adulterij, né gli scelerati lor congiungimenti, che non senza gran rossore si potrebbero dire etiam di degli animali irragionevoli. Ma qui un solo Iddio, eterno, giusto, et immutabile con perpetua providenza dispone, et governa le cose humane, qui si castigano i commessi peccati, et si guiderdonano i beni, qui è innalzato il legitimo Principe, et l'empio Tiranno è posto al fondo, qui si vede quanto siano brevi l'humane allegrezze et infinite le miserie.⁴⁸

Le allegorie, forse opera dello stesso Clemente, venivano significativamente ampliate rispetto a quelle di Dolce, trasformando il *Furioso* in un vero

⁴⁸ *Orlando furioso di Messere Lodovico Ariosto. Ornato di nove figure, et Allegorie in ciascun canto. Aggiuntovi nel fine l'Espositione de' luoghi difficili, et emendato secondo l'originale del proprio authore*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassore, 1553. La Prefazione di Messer Clemente Valvassore giureconsulto sull'*Orlando Furioso a chi legge*, non ha numerazione di pagina.

e proprio manuale gnomico e parenetico, in cui ogni azione nasconde un insegnamento morale, anche ai limiti dell'ovvietà.⁴⁹

Ancora sulla lettura allegorica (ma un'allegoria in senso lato) insisteva poi l'*Esposizione*, che intendeva porsi come intervento militante sul versante critico:

Allegoricamente volse intendere il Poeta nostro come l'anima humana dotata di tanta sapientia per gratia di Iesù Christo libera cade nel vizio, e del tutto si fa serva del peccato, fidata ne le proprie forze non mai può risorgere finché per mero dono, e bontà non degna di rilevarla a renderle la perduta libertà, aiuto celeste figurato per Astolfo.⁵⁰

La terza grande edizione ariostesca a proseguire lungo la strada indicata da Giolito è quella del 1556 di Vincenzo Valgrisi alla quale collaborò il poligrafo viterbese Girolamo Ruscelli,⁵¹ che si premurò di approntare una serie di annotazioni poste in coda a ogni canto e diversi altri apparati critici. In apertura di ogni canto, inoltre, alle allegorie di Ruscelli si affiancavano le ottave di argomento redatte da Scipione Ammirato; la soglia paratestuale diventava così un articolato strumento di orientamento della lettura. Anche in questo caso di estremo rilievo per l'innovatività era il corredo illustrativo, che si espandeva a occupare l'intera pagina, rendendo ancora più complessa la narrazione visiva. Come al solito, per il nostro discorso inte-

⁴⁹ Può bastare a proposito l'allegoria del primo canto: «Per Rinaldo che ama Angelica, la quale lo haveva in odio, appare che di raro sono corrispondenti gli animi de' gli amanti. Per l'elmo di Ferraù cascato nel fiume, nel quale haveva promesso di gittarlo, si conosce, che la divina giustitia pone ad effetto quello che è tenuto l'huomo, quando egli non fa di sua volontà. Per Angelica che si mostra cortese a Sacripante, per farsi condur nella patria, si scoprono le maniere di coloro che fingono per venire a qualche suo intento. Per Sacripante il quale fu impedito quando volle conoscere l'ultime dilettectioni d'Amore si vede come restiamo ingannati quando pensiamo d'esser giunti al fine de' nostri desiderij. Per lo sopraggiungere di Bradamante prime et poi di Rinaldo, che guarda Angelica da dishonore, si mostra chiaro quanto l'honestà sia gradita dal Cielo».

⁵⁰ Anche l'*Esposizione* occupa pagine non numerate.

⁵¹ *Orlando furioso di Messer Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte: le Annotationi, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore descritta dal Signori Giovambattista Pigna, Gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, La Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, Et altre cose utili et necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556.

ressa più che le illustrazioni lo smisurato gruppo di scritti che accompagna l'edizione: oltre alla dedicatoria del Ruscelli ad Alfonso II d'Este, che si configura come una vera e propria difesa del *Furioso*, troviamo *La vita* di Ariosto che Giovan Battista Pigna aveva pubblicato due anni prima nel suo trattato *I romanzi*, e nella quale Ariosto veniva sostanzialmente equiparato a Virgilio, una lettera di Ruscelli ai lettori, una *Tavola di tutti i nomi propri e delle materie*, le *Annotationi* appunto a ogni canto del Ruscelli, le Stanze di Luigi Gonzaga, *Scontri de' luoghi, i quali Messer Lodovico Ariosto mutò dopo la prima impressione del suo Furioso. Et la cagione perché lo facesse di luogo in luogo* di Pigna, le *Annotationi et avvertimenti sopra i luoghi importanti*, le *Mutationi et miglioramenti che Messer Lodovico Ariosto havea fatti per mettere nell'ultima impressione del Furioso* e la *Raccolta di molti luoghi tolti et felicemente imitati in più autori dall'Ariosto nel Furioso*, tutti a opera di Ruscelli e indirizzati a fornire un panorama dell'erudizione di Ariosto, che aveva attinto da Ovidio e Virgilio, ma anche da Catullo, Omero, Orazio. Seguiva poi una *Brieve esposizione di tutte le favole antiche toccate nel Furioso, Raccolte da Messer Nicolò Eugenio per coloro che non sanno lettere*, che la dice lunga sul pubblico a cui fosse rivolta un'edizione di questo tipo. Ancora una sorta di estratto dalla *Spositione* del Fornari (*Alcune altre cose da avvertirsi nel Furioso*), un *Vocabolario di tutte le parole che sono nel Furioso, le quali potessero essere oscure a quei che non sanno lettere latine o toscane*. Infine, chiudevano un volume di quasi 700 pagine l'*Errata* e una *Tavola de' principii di tutte le stanze del Furioso raccolte da Meser Giovan Battista Rota paduano*. Insomma, la lettura del *Furioso* a questo punto non era più semplicemente orientata ma decisamente vincolata. Il formato confezionato da Giolito nel torno di un quindicennio, ma di un quindicennio cruciale, che aveva visto la nascita della polemica tra ariostisti e aristotelisti, si era così affinato e infine imposto come modello di fruizione del *Furioso*: un modello di fruizione per un pubblico 'medio', certo, ma non estraneo al mondo letterario, costretto a fare i conti con il modello ariostesco. Quanto poi vi fosse di 'ariostesco' in tali letture è davvero difficile a dirsi, eppure questo doveva essere il *Furioso* per quasi tutti a metà Cinquecento.

Negli stessi anni in cui siffatto modello di lettura si imponeva, andavano alle stampe alcuni altri attesi tentativi di rinnovamento del poema eroico, che intendevano superare gli insuccessi di Trissino e Alamanni: nel 1557 usciva a Modena, per Gadaldini, in un'edizione parziale dei primi 26 canti,

l'*Ercole* di Giovan Battista Giraldi,⁵² che presentava nel suo paratesto un'incisione con ritratto dell'autore (come per Ariosto), ma nessuna prefatoria né immagini (solo i capilettera miniati a inizio canti), mentre seguivano il testo delle stanze di Ercole Bentivoglio e un capitolo in terza rima di Francesco Bolognetti con la risposta di Giraldi, utili a elogiare l'esperimento giraldiano all'interno del panorama eroico, nel quale sia Ariosto, sia Trissino, sia Alamanni avevano fallito. Chiudevano infine il volume delle stanze amorose di Flavio Antonio Giraldi e una lunga *Tavola delle materie*, un sonetto di Domenico Venier e ben due *Errata*. Se consideriamo che il poema usciva incompleto, come una sorta di saggio (secondo una prassi piuttosto comune a metà secolo) utile a testimoniare la tempestività dell'autore nel panorama eroico coevo ma anche, attraverso un paratesto firmato da nomi di tutto rispetto nel genere, la militanza poetica dell'autore, si può evincere che Giraldi, appunto, come i predecessori non si uniformava al modello giolitino, ma ne sottintendeva in qualche modo l'atteggiamento ermeneutico. E infatti sia lui sia Pigna, nei rispettivi trattati, avevano dato spazio e rilievo all'interpretazione allegorica nel romanzo e nel poema eroico.⁵³

Nel 1560 usciva poi, proprio per Giolito, in un'edizione lussuosa e assai dispendiosa per Bernardo Tasso, il tanto atteso e sproporzionatamente lungo *Amadigi*:⁵⁴ come è noto, esattamente come i tentativi di Trissino e Alamanni, il poema di Bernardo si rivelò un insuccesso, nonostante avesse cercato di adattarsi maggiormente alle istanze ariostesche rinunciando all'unità di personaggio e d'azione. L'edizione era appunto sontuosa, dedicata a Filippo II di Spagna e aperta da una prefazione *A i lettori* dell'oramai veterano del genere Ludovico Dolce, che era una nuova occasione non solo per elogiare il poema di Bernardo quanto per difendere dai detrattori dell'Ariosto, «che tengono sempre in mano le bilancie d'Aristotele, et

⁵² *Dell'Ercole di messer Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, secretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Ercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557. Dell'*Ercole* del Giraldi è oggi disponibile anche la bella edizione critica dell'unico manoscritto superstite: Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Canti dell'Ercole (Classe I 406 della BCAFe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai, 2016.

⁵³ Per quanto Giraldi si fosse esplicitamente opposto a un'esplicita lettura allegorica, come quella che Trissino aveva proposto nel suo poema. Cfr. Jossa, *La fondazione*, cit., pp. 237-252.

⁵⁴ *L'Amadigi del Signor Bernardo Tasso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.

hanno tutto in bocca gli essemi di Homero et Virgilio», il romanzo, più adatto alla «dilettatione» e all'«uso» moderno. Nella prefatoria, che non è solo un'occasione di dichiarazione poetica ma è per noi tutt'oggi una delle più lucide testimonianze dei percorsi del poema eroico tra Ariosto e Tasso, Dolce arrivava addirittura a dire che Bernardo aveva per certi versi superato il «divino» Ariosto, poiché «tutto quello, che da perfetti giudicij si può forse nell'Ariosto desiderare, con molta felicità ha egli adempiuto in questa opera» e auspicava poi una nuova edizione del poema, migliorata, proprio come avevano fatto anche Bembo e Ariosto con le rispettive opere. Il volume si chiudeva con un sonetto allegorico di Bernardo di «controdedica»⁵⁵ al duca d'Urbino, accompagnato da una xilografia. Pur non aderendo al formato editoriale inaugurato da Giolito, il poema di Bernardo veniva indirettamente affiliato a quel modello, che a Venezia era in qualche modo imperante.

La fiducia di Dolce nella strada intrapresa da Tasso è testimoniata da due *sequel* dell'*Amadigi*, che Dolce fu in grado di confezionare nel giro di due anni, editi entrambi a Venezia presso Giovan Battista Sessa: *Il Palmerino* (1561), in 32 canti, e *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (1562), che anche nel confezionamento editoriale ricordano da vicino il poema di Tasso senior, elegante ma privo di paratesti articolati, che oramai si addicevano solo al 'classico' *Furioso*.

Pochi anni dopo veniva pubblicato un altro poema che aveva destato grandi attese all'interno del circuito letterario coevo: il *Costante* di Francesco Bolognetti usciva in otto libri, nel formato piccolo in 8°, per Domenico Nicolini da Sabbio nel 1565 e poi, l'anno successivo, a Bologna, in sedici libri (ancora parziale rispetto ai venti previsti) sempre in 8° da Giovanni Rossi. Nell'edizione bolognese il testo era accompagnato dal privilegio di Pio IV e dalla lettera ai lettori dell'autore seguita da una precisa ricostruzione dei fatti storici trattati nel poema e da una pregiata illustrazione dell'albero genealogico che riconduceva il protagonista a Costantino. Ogni libro (secondo dunque una suddivisione classicistica) era preceduto da un argomento riportato in una quartina, e la lettera iniziale del libro era miniata. Il volume poi era chiuso da una *Tavola degli argomenti* cui segui-

⁵⁵ Stefano Verdino, *La Quercia dei Tasso*, in *I della Rovere nell'Italia delle Corti*, vol. III. *Cultura e Letteratura*, a cura di Bonita Cleri, Sabine Eiche, John E. Law, Feliciano Paoli, Urbino, Quattroventi, pp. 7-24.

va un breve *Errata*. Apparentemente ben poco si ereditava dal paradigma romanzesco, ma Bolognetti chiudeva la ricostruzione storica premessa al poema in modo inequivocabile:

L'Autore intende allegoricamente di mostrare, che Dio privò gli Imperatori gentili dell'Imperio di Roma per la impietà loro, et per molti altri vitii, nei quali erano del tutto immersi, e in vece loro vi pose i Pontefici Christiani adorni d'altrettanta pietà, et d'ogni altra virtù.⁵⁶

Insomma, quale che fosse il pubblico destinatario di un poema come il *Costante*, la lettura allegorica era a questo punto la normale e condivisa prospettiva ermeneutica del poema eroico.

Varrà ancora solo la pena ricordare che spettano di nuovo al binomio Dolce-Giolito alcune ulteriori iniziative editoriali che insistevano su quel modello di lettura didattico morale inaugurato nel '42: tra 1570 e 1573 venivano pubblicati dal giovane Giovanni Giolito gli adattamenti di *Iliade*, *Eneide* e *Odissea* in ottava rima, vale a dire di quei «poemi eroici» che tanto animavano l'*establishment* letterario e che Dolce (nel frattempo morto, nel 1568) e Giolito, col loro formato, cercavano di rendere accessibile a un pubblico 'medio'. Nel 1570 usciva *L'Achille et l'Enea di messer Lodovico Dolce. Dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha diuinamente ridotte in ottava rima. Con argomenti, et allegorie per ogni canto, et due tauole [...]*, ristampati di nuovo nei due anni successivi con l'aggiunta di un'orazione di Andrea Menechini; mentre nel 1573 usciva *L'Ulisse di messer Lodovico Dolce da lui tratto dall'Odissea d'Homero et ridotto in ottava rima nel quale si raccontano tutti gli errori, et le fatiche d'Ulisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di venti anni. Con argomenti et allegorie a ciascun canto, così dell'histoire, come delle favole, et con due tavole: una delle sententie, et l'altra delle cose più notabili*. L'aspetto più interessante di questi prodotti editoriali è in sostanza la pretesa di ridurre Omero e Virgilio, e inevitabilmente anche il poema eroico, a quel paradigma di lettura 'sacra' consolidata per Ariosto e Ovidio. Tra le due edizioni Giovanni Giolito pubblicava anche un altro esperimento di Dolce in ottave di materia carolingia, ancora nel solito formato, *Le prime imprese del conte Orlando di messer Lodovico Dolce. Da lui composte*

⁵⁶ *Il Costante di M. Francesco Bolognetti*, Bologna, Giovanni Rossi, 1566, p.n.n.

in ottava rima et nuovamente stampate. Con argomenti et allegorie per ogni canto, et una tavola de' nomi et delle cose più notabili, dedicate a Francesco Maria II della Rovere. L'esperimento pretendeva di ricondurre così anche la materia orlandiana all'ordine e al decoro epici.

L'ultima grande impresa editoriale cinquecentesca del *Furioso* a cui gli studi hanno dedicato qualche attenzione come a una sorta di punto di arrivo della ricezione ariostesca è l'edizione del 1584 del senese Francesco de' Franceschi, che si distingue per le incisioni a tutta pagina di Girolamo Porro, ma soprattutto per l'apparato paratestuale che non si limita a riprendere quello proposto da Valgrisi, ma lo amplia ulteriormente arrivando a un confezionamento smisurato di oltre 800 pagine.⁵⁷

Come indica il *Sommario*, la vera novità di questa edizione sono le *Osservazioni sopra tutto l'Ariosto* di Alberto Lavezuola, che non erano solo un'ennesima apologia del *Furioso* contro i suoi detrattori, ma puntavano ormai ad affiliare il poema ariostesco a un'ampia serie di autori antichi, non più limitata a Virgilio e Ovidio, ma estesa anche a Orazio, Apuleio, Valerio Flacco, Propertio, Tibullo, Stazio, Giovenale, in diversi casi chiamati in causa anche a diritto, ma in qualche caso impropriamente. Ancora il volume presentava, oltre alla biografia ariostesca di Pigna, quella di Giacomo Garofolo, una *Allegoria sopra tutto il poema* di Giuseppe Bononome e una *Tavola degli epiteti* compilata da Camillo Camilli.

All'altezza dell'edizione de' Franceschi qualcosa era però ormai radicalmente cambiato. Questa edizione non mirava più tanto a proporsi come edizione 'rivale' delle precedenti, come era stato fino ad allora, quanto piuttosto a porsi come *summa* di un momento storico-critico, che si era in qualche modo concluso, e ad aprire una nuova fase del dibattito sul poema eroico. D'altra parte, proprio un anno prima, Francesco de' Franceschi, che aveva già avuto l'onore nel 1562 di ospitare il primo esperimento in ottave del giovanissimo Tasso, il *Rinaldo* (presentato in un confezionamento sobrio e accompagnato solo da una prefatoria d'autore), aveva dato alle stampe un'edizione del *Goffredo* in tutto e per tutto allineata con il format ariostesco, con tanto di allegorie a ogni canto e

⁵⁷ *Orlando furioso di messer Lodouico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584 (l'apparato è così lungo da non poter stare nel frontespizio che rimanda al Sommario).

soprattutto con l'*Allegoria* dello stesso Tasso,⁵⁸ che tanto malvolentieri – stando alle lettere – si era infine piegato all'uso moderno di accompagnare i testi con un'allegoria, salvo poi convincersi di quanto la lettura allegorica fosse appropriata.⁵⁹ E del resto, se la generazione di suo padre poteva aver guardato ancora con qualche diffidenza alla necessità di una lettura allegorica della poesia narrativa, non è difficile credere che per un appassionato lettore di poemi cavallereschi, nato nel 1544 e cresciuto tra Venezia e Padova, l'impostazione di lettura proposta da Giolito e Dolce fosse più che familiare. D'altra parte, già nel 1581, una delle edizioni Viotti della *Liberata* era stata presentata con argomenti di Orazio Ariosti e le allegorie per ogni canto di incerto autore,⁶⁰ a riconferma del fatto che quella era l'unica via di accesso a un pubblico ampio di non soli specialisti. E che si tratti ormai di una norma lo conferma l'edizione Manuzio (che abbiamo visto era stato refrattario a un simile formato editoriale) del *Rinaldo* tassiano di quello stesso 1583, nella quale oltre alle xilografie e agli argomenti, troviamo appunto le allegorie per ogni canto.⁶¹

La rassegna potrebbe andare avanti, ma forse per il nostro discorso possiamo fermarci qui e provare a tratte qualche conclusione pur provvisoria e parziale: in primo luogo mi pare di poter dire che solo un'ottica comparativa, che guardi al genere (in senso lato, eroico e romanzesco) e non solo al *Furioso*, e che tenga conto al contempo di ricezione, dibattito accademico e

⁵⁸ *Il Goffredo del signor Torquato Tasso, novamente corretto, et ristampato. Con gli argomenti, et allegorie a ciascun canto d'incerto auttore. Aggiuntovi molte stanze levate, con le varie lettioni; et insieme una copiosissima tavola de' nomi proprij, et materie principali. Con l'aggiunta de' Cinque canti del signor Camillo Camilli*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1583.

⁵⁹ Sull'esegesi allegorica in Tasso mi permetto di rimandare a Comelli, *Poetica e allegoria*, cit., pp. 335-452.

⁶⁰ *La Gierusalemme liberata, ovvero il Goffredo del signor Torquato Tasso. Di nuovo ricorretto, et secondo le proprie copie dell'istesso autore ridotto a compimento tale, che non vi si può altro più desiderare. Con gli argomenti del signor Oratio Ariosti gentilhuomo ferrarese. Aggiuntovi d'incerto autore l'allegorie a ciascun canto, per lo più tolte dall'istesso signor Tasso. Annotationi, e dichiarazioni, sì d'alcuni passi del poema, come dell'histoire toccate nel libro. Una raccolta d'alcune vaghe maniere usate dal poeta nel descrivere le parti del dì. Con la tavola di tutti gli epiteti*, Parma, Erasmo Viotti, 1581.

⁶¹ *Il Rinaldo innamorato del singor Torquato Tasso. Di nuovo riveduto, et con diligenza corretto: aggiuntevi le figure, argomenti, et allegorie a ciascun canto. Con due tavole; l'una de' principij di tutte le stanze, et l'altra delle cose più notabili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1583.

prassi poetica, può effettivamente rendere conto della complessità dell'interazione tra mondo editoriale e poesia militante; e forse sarebbe auspicabile, in questa prospettiva, un'indagine sistematica tra anni '40 e '80 che metta in dialogo tra loro sul piano poetico ma anche editoriale i vari esperimenti eroico-romanzeschi. In secondo luogo, la lettura moralistica del *Furioso* su cui tanto insistettero gli editori e i loro collaboratori non fu mai messa sostanzialmente in discussione neppure dai detrattori di Ariosto. I primi tentativi di poema eroico cercarono – è vero – di correggere il *Furioso*, sul piano strutturale e sul piano morale, ma se il primo piano derivava direttamente dai dettami aristotelici, il secondo piano era piuttosto frutto di un clima culturale più profondamente radicato nella storia italiana ed europea, al quale gli apparati ermeneutici editoriali furono le prime, tempestive e solide risposte.

Riferimenti bibliografici

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.

Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo editore, 2016.

Galassia Ariosto. Il modello editoriale del «Furioso» dal libro illustrato al web, Roma, Donzelli editore, 2017.

Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. *Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

«*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

Ilaria Andreoli, *L'«Orlando furioso» «di figure adornato» (1516-2016). Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco*, «L'illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato», 1, 2017, pp. 127-148.

Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

- Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di Marco Dorigatti, Olschki, Firenze, 2006.
- Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Guido Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche*, in «*Quasi un picciolo mondo*»: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982, pp. 13-22.
- Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Ugo Bellocchi, Bruno Fava, *L'interpretazione grafica dell'«Orlando furioso»*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961.
- Riccardo Bruscastelli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 119-144.
- I «Cinque canti» dell'Ariosto*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 19-52.
- Alberto Casadei, *La strategia delle varianti*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Il percorso del «Furioso»*, Bologna, il Mulino, 2001
- Nota sulle tre redazioni*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 15-19.
- Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici», n.s., XVI, 1, 2001, pp. 99-133.
- Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- Carlo Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 213-218.
- Cristina Dondi, Neil Harris, *I romanzi cavallereschi nel «Zornale» di Francesco De Madiis*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 251-299.
- Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
- Conor Fahy, *L'«Orlando Furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano,

- Vita e Pensiero, 1989.
- Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, s.d. [1904].
- Giovan Battista Giraldis Cinzio, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCA-Fe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai, 2016.
- Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, in *«Tra mille carte vive ancora»*, cit., pp. 13-58.
- Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1988-1991, 2 voll.
- Klaus W. Hempfer, *Lettture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento* [1987], traduzione italiana a cura di Hans Honnacker, Ferrara, Panini, 2004.
- 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.
- Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* [1991], traduzione italiana a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- Anna Maria Montanari, Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea, 2022.
- Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Enrica Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'«Orlando furioso»*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114.
- Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LX, 1991, pp. 399-405.
- Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2006.
- Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

Stefano Verdino, *La Quercia dei Tasso*, in *I della Rovere nell'Italia delle Corti*, vol. III. *Cultura e Letteratura*, a cura di Bonita Cleri, Sabine Eiche, John E. Law, Feliciano Paoli, Urbino, Quattroventi, pp. 7-24.

Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961, 2 voll.