



HAL
open science

Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso : fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori

Carlo Alberto Girotto

► To cite this version:

Carlo Alberto Girotto. Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso : fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori . Chroniques italiennes, 2012, 22 (1). hal-01408723

HAL Id: hal-01408723

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01408723>

Submitted on 5 Dec 2016

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

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

**QUALCHE APPUNTO SULLA RICEZIONE
DELL'*ORLANDO FURIOSO*:
FORTUNA EDITORIALE E FIGURATIVA,
LETTURA E LETTORI**

1. Riflettere sulla fortuna di un testo letterario significa considerare un ampio ventaglio di elementi, in cui entrano in campo coordinate storiche e culturali assai diverse. A molte opere della letteratura europea dell'epoca moderna, e soprattutto a quelle dotate di un forte valore modellizzante, è capitato di avere nel corso dei secoli numerose e variegate testimonianze di una lettura intensa. Un indice per solito affidabile può essere quello del numero di manoscritti o di stampe, che, assieme alla relativa tipologia libraria, può suggerire l'entità e il grado di diffusione sociale di uno scritto: si pensi,

· Nella trascrizione da documenti manoscritti sciolgo le abbreviazioni tra parentesi rotonde, distinguo *u* da *v*, introduco maiuscole e segni di punteggiatura secondo l'uso moderno, ricorro al corsivo per porzioni testuali latine, per titoli di opere e per segmenti testuali da evidenziare (o evidenziati dai lettori); segnalo gli a-capo con un'asta verticale. Utilizzo parentesi uncinate (< >) per indicare integrazioni testuali dovute a lacuna; l'impossibilità di ricostruire la forma originaria, per corsività di scrittura o per rifilatura delle carte, è denunciata da tre punti posti tra parentesi quadrate. Nel citare da testi antichi non disponibili in edizione moderna ho fatto ricorso a criteri analoghi, con unica diversità per quel che riguarda le abbreviazioni, che ho sciolto tacitamente. Le citazioni dall'*Orlando furioso* derivano dall'edizione critica curata da Santorre DEBENEDETTI e Cesare SEGRE (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960).

C.A. GIROTTO

per fare un solo esempio, al caso dei *Fragmenta* petrarcheschi, dei quali si conoscono esiti materiali e qualitativi assai diversi, dal codice miniato di ambiente curtense alla stampa destinata agli studiosi, corredata di commento e di altri sussidi alla lettura. Con uguale e talora maggior profitto, si può ricorrere anche a elementi più circostanziati, che documentano più da vicino come un testo sia stato assorbito dai contemporanei o dai lettori successivi: succede non di rado, per restare nel campo delle lettere, di trovare continuazioni – autorizzate o meno – di una vicenda narrativa, o di veder trasposti in sede teatrale scritti nati con altro intento. Opere di grande impatto nell’immaginario dei lettori, come la *Commedia* dantesca o il *Decameron* o la *Gerusalemme* tassiana, hanno dato il destro ad una florida tradizione iconografica, coinvolgendo in tale pratica di transcodificazione anche il mondo del teatro e del melodramma.

Tracciare gli estremi di tali fenomeni con un unico disegno è cosa tutt’altro che agevole. A maggior ragione perché in molti casi, per valutare compiutamente l’intero *dossier*, occorre muoversi lungo crinali che coinvolgono discipline assai diverse, con il rischio di dover confrontare materiali apparentemente lontani, quando non incongrui gli uni agli altri. Ma forse, si potrà ribattere, è proprio questo incontro tra ambiti diversi che può risultare proficuo: pur con le adeguate ponderazioni del caso, facendo pervenire a un unico crocevia elementi di natura differente è possibile tentare un dialogo capace di precisare elementi circoscritti, suggerendo anche traiettorie a più lunga gittata. Una simile prospettiva di lavoro sui testi della tradizione letteraria europea è stata tracciata con parole assai incisive da Roger Chartier, che a più riprese ha dato prova di un fattivo interesse per quanto, a vario titolo, ruota attorno ai testi e alle vicende posteriori alla loro pubblicazione:

le croisement inédit de disciplines longtemps étrangères les unes aux autres (la critique textuelle, l’histoire du livre, la sociologie culturelle) a ainsi un enjeu fondamental: comprendre comment les appropriations particulières et inventives des lecteurs, des auditeurs ou des spectateurs dépendent, tout ensemble, des effets de sens visés par les textes, des usages et des significations imposés par les formes de leur publication, et des compétences et des attentes qui commandent la relation que chaque communauté d’interprétation entretient avec la culture écrite¹.

¹ La citazione proviene dal denso saggio di Roger CHARTIER, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France - Fayard, 2008, p. 63.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

Esaminare le vicende un testo letterario tenendo conto delle esigenze di cui parla Roger Chartier impone anche di discutere lo stesso statuto del testo in esame, e valutare con quali modalità e in quali forme esso si è fatto conoscere tra i lettori, a quali usi esso era destinato, quale senso veniva ad esso consegnato. Non è sempre facile rispondere a tali quesiti con la medesima facilità: ma può essere utile, in ogni caso, riflettere su queste sollecitazioni con occhio non prevenuto, in maniera da far dialogare proficuamente il testo e quanto ruota attorno ad esso, partendo dai modi della trasmissione materiale fino al momento della lettura da parte del pubblico.

Alla luce di quanto si è appena accennato, il caso dell'*Orlando furioso* è un'importante occasione alla luce della quale saggiare la proficuità di un tale approccio. Come è noto, il poema ariostesco ha goduto di una considerevole fortuna editoriale che, di concerto ad una vivace discussione negli ambienti letterari, ha garantito al *Furioso* una patente di classicità che può dirsi più o meno stabilmente acquisita nella seconda metà del Cinquecento². Il poema dell'Ariosto ha goduto, soprattutto, del fattivo interesse di molte generazioni di lettori, che gli hanno accordato un'attenzione prolungata e vivace. E oltre a quella concessagli dagli estimatori più autorevoli del poeta, l'eccellenza del *Furioso* ha conosciuto nel tempo riverberi anche su piani assai diversi, che chiamano in causa le arti e la musica, oltre a più sottili questioni di lingua o di retorica.

Pur all'interno di un quadro generale assai mosso, molti elementi suggeriscono una estesa diffusione della materia ariostesca entro l'immaginario collettivo cinque e seicentesco, su piani che coinvolgono, tra l'altro, la contemporanea e successiva letteratura cavalleresca, il mondo editoriale e quello artistico. Può essere utile ricordare dunque alcuni aspetti che, alla luce anche di alcuni contributi recenti³, possono essere meritevoli di ulteriori indagini e suscitare nuove riflessioni.

2. Al termine di un processo di composizione durato più di un decennio, l'Ariosto pubblicò il suo *Furioso* nel 1516; una seconda edizione uscì sei anni più tardi, nel 1521, mentre la terza, quella definitiva, fu invece pub-

² Su questo fronte vd. il fortunato volume di Daniel JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

³ Cito sin d'ora il recente volume «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura Lina BOLZONI, Serena PEZZINI e Giovanna RIZZARELLI, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, che fornisce una campionatura ad ampio raggio dei molti rivoli della fortuna ariostesca nei secoli.

C.A. GIROTTO

blicata nel 1532. Nel tragitto che conduce dalla prima alla terza edizione, dai torchi di Milano e di Venezia uscirono una quindicina di edizioni che, tuttavia, non godevano dell'autorizzazione dell'autore. Con la loro stessa presenza, in linea del resto con altre espresse testimonianze, esse sembrano certificare l'effettivo interesse che fu suscitato dal poema ariostesco in tempi assai precoci tra i lettori e dunque tra i tipografi⁴. È questo l'inizio di uno stretto legame tra il *Furioso* e la stampa a caratteri mobili, legame che continuerà, con poche zone d'ombra, per molti decenni. Di tale felice connubio si erano accorti anche i contemporanei, e su di esso spese parole significative anche il fiorentino Anton Francesco Doni, una delle figure più agguerrite del mondo editoriale della metà del Cinquecento. È memorabile in tal senso il breve profilo da lui premesso come cappello introduttivo alla scheda dedicata all'Ariosto che compare nella prima *Libreria*, bizzarro repertorio bibliografico pubblicato a Venezia nel 1550:

Se al tempo che la lingua fioriva e erano in colmo le scienze e l'arti fosse anco stato in uso l'invenzione di stampar libri! Noi siamo privi di molte belle cose che non saremmo, le quali si sono sepolte nelle infinite ruine di Roma e d'Italia. Giovanni Cutembergo da Magonzia meriterebbe una statua d'oro per essere stato inventore del modo dell'imprimere l'anno 1440. E se Iddio ce l'avesse date ne' primi secoli, noi vedremmo opere stupende, e se pur ci sono state, troppo tosto per noi si sono spente. Si leggerebbe la *Repubblica* di Cicerone, la *Economica* di Xenofonte [...], tante comedie di Terenzio che affogarono con lui nelle acque e tanti altri libri si son perduti, che se 'l mondo gli avesse se n'allegrebbe, dove ora se ne duole. Pure fra tanti fastidi, noi veggiamo pure a' giorni nostri esser suscitato di rari spiriti, i quali con nuove invenzioni, con chiaro stile e dottrina, hanno dato alla luce libri divini. Come è stato l'*Orlando furioso*⁵.

⁴ Andrà qui ricordata la recente segnalazione di Marco Dorigatti, pubblicata in un saggio rilevante per molti aspetti, di alcune testimonianze estravaganti delle ottave del *Furioso* entro miscellanee musicali che sembrano rimontare, per ciò che riguarda la stratificazione testuale, a prima del 1516: il che fa pensare a una precoce messa in musica dei versi del poema, probabile riflesso di un circuito di diffusione legato alla dimensione delle corti padane (vd. 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, Leo S. Olschki, 2011, pp. 1-44: 22-27).

⁵ Cito da *La libreria del DONI fiorentino, nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli [...]*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550, cc. 28r-v, pari ad Anton Francesco DONI, *La libreria*, a cura di Vanni BRAMANTI, Milano, Longanesi, 1972,

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

Va detto infatti che se molte, e forse meritevoli di ulteriori indagini, sono le testimonianze manoscritte che recano trascrizioni di ottave selezionate del *Furioso*, talora esibite in traduzione in lingua straniera, in latino o in dialetto⁶, il Doni aveva in ogni caso tutti i motivi per sottolineare questo stretto legame tra l'*Orlando furioso* e la stampa: fino al 1550 le edizioni del poema dell'Ariosto erano state assai numerose, e molte altre sarebbero state per tutto il Cinquecento, arrivando fino vertici – anche numerici – raramente toccati in precedenza⁷. Il mondo dell'editoria, peraltro, contribuì anche ad ampliare l'immaginario cavalleresco del *Furioso*, dal momento che assai precocemente vennero dati alle stampe numerosi sviluppi paralleli della trama originaria del poema ariostesco: già l'Aretino aveva cercato, con la sua *Marfisa*, di continuare le vicende del poema dell'Ariosto, e dopo di lui molti altri – da Lodovico Dolce al meno noto Bartolomeo Oriolo – contribuirono a rendere sempre più vivace e popolosa la materia narrativa che faceva perno sulla follia di Orlando⁸.

Ciò che tuttavia caratterizza la vicenda editoriale cinquecentesca del *Furioso* è il progressivo arricchimento paratestuale delle edizioni, fenomeno che procede di pari passo con la comprensione delle qualità dell'opera ario-

pp. 132-133. Tali affermazioni trovano ulteriore eco entro i *Marmi* dello stesso Doni: vd. Anton Francesco DONI, *I marmi*, a cura di Ezio CHIORBOLI, Bari, Laterza, 1928, 2 voll., I, pp. 175-176.

⁶ Ho ricordato qualche tessera in *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., pp. 371-393: 375. Meriterebbe adeguata valutazione anche la traduzione del primo canto del *Furioso* in «lengua pavana» ad opera di Marco Thiene, *alias* Begotto, reperibile nel ms. B.VII.4 della Biblioteca Queriniana di Brescia, su cui vd. le brevi note di Andrea COMBONI, *Miscelanea poetiche manoscritte in Queriniana: brevi annotazioni*, in *Produzione e circolazione del libro a Brescia tra Quattro e Cinquecento*. Atti della seconda Giornata di studi «Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna» (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 4 marzo 2004), a cura di Valentina GROHOVAZ, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 3-21: 7-8.

⁷ Per questi aspetti vd. in generale la nota di Enrica PACE, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando furioso*, «Schifanoia», III (1987), pp. 103-114 (ma si legga questo intervento alla luce di Neil HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, «La Bibliofilia», XCV (1993), 1, pp. 1-37; 2, pp. 101-145; XCVI (1994), 1, pp. 15-42: I, p. 9 nota 11). Qualche rilievo utile in Francesca MAGNI, *Un'originale campagna editoriale del XVI secolo*, «Sincronie», VIII (2004), 16, pp. 115-124.

⁸ Su questo fronte è d'obbligo il rimando al volume di Guido SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

C.A. GIROTTO

stessa da parte degli intendenti di lettere. Ben presto infatti, già a ridosso dell'edizione definitiva del poema del 1532, grazie all'operato di industriosi revisori editoriali, furono aggiunti al poema alcuni scritti che fornivano sussidi alla lettura e, in modo più sottile, fornivano sostegni alla legittimazione del poema entro il Parnaso della letteratura volgare. Tale processo, che additava il *Furioso* come modello esemplare sotto molti punti di vista, compresi quello linguistico e quello letterario, fu sostenuto soprattutto dai due poligrafi Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli: al primo spetta, tra l'altro, la curatela di due edizioni a vario titolo rilevanti, la Bindoni e Pasini del 1535 e la giolitina del 1542⁹, mentre il secondo, forse più attrezzato del collega, si occupò del confezionamento della sontuosa edizione valgrisiana del 1556. Oltre al semplice testo del poema, quest'ultima contiene una complessa serie di apparati attraverso i quali il lettore può ancor oggi penetrare agevolmente entro il testo: una biografia del poeta, un indice dei nomi dei personaggi, un primo tentativo di collazione tra le tre diverse edizioni del poema, un elenco delle probabili fonti utilizzate dall'Ariosto, e così via¹⁰.

Seppur debitamente aggiornata, questa veste editoriale si pone in ideale continuità con quella assegnata nei codici medioevali e di età umanistica ai classici della latinità (*accessus* più commento perpetuo); essa, soprattutto, contribuì in maniera determinante alla creazione di un 'Ariosto classico' e verrà spesso replicato nella successiva *vulgata* editoriale del *Furioso*. È anche vero che alcune di queste scelte forniscono indizi eloquenti dei condizionamenti posti alla fruizione del testo del *Furioso*. A partire, ad esempio, dall'edizione del 1542, numerose edizioni prevedono che ogni canto sia introdotto da una 'allegoria', cui è demandato il compito di spiegare in senso morale il significato della narrazione: in ciò, probabilmente, è dato percepire

⁹ Per l'edizione Bindoni e Pasini del 1535 vd. Antonio RICCI, «*Si gran volume in piccola e manigevole forma*»: Bindoni and Pasini's 1535 edition of the Orlando furioso, «Quaderni d'italianistica», XVIII (1997), 2, pp. 183-204; per la giolitina del 1542, di cui si dirà anche oltre, vd. invece 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, assieme alle note di Angela NUOVO e Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 222-225.

¹⁰ Rivelatrici delle aspettative del Ruscelli per questo *Furioso* valgrisiano sono le carte liminari dell'edizione, ora accessibili in Girolamo RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di Antonella IACONO e Paolo MARINI, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 133-149: a questo volume e all'*Introduzione* di Paolo MARINI rimando anche per l'aggiornata bibliografia.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

i dubbi e le perplessità di alcuni lettori di fronte ad alcune libertà rimproverate all'Ariosto, o comunque l'opportunità di leggere il testo in una chiave allegorica che trascenda dalla semplice trama narrativa. Con l'edizione valgrisiana del 1556, invece, i canti sono introdotti da un 'argomento', ovvero da un'ottava – nel caso specifico composta dal giovanissimo Scipione Ammirato – che funge da sommario dell'intero canto e a cui va riconosciuta una chiara valenza mnemonica: proprio perché profondamente legata al genere, gli argomenti verranno apposti a molte edizioni della produzione cavalleresca successiva, da numerose edizioni della *Gerusalemme* tassiana all'*Adone* di Giovanbattista Marino, in questo caso per espresso interessamento dello stesso autore.

3. Tra gli elementi più interessanti di tale fortuna editoriale figura anche la precoce disponibilità delle edizioni del *Furioso* ad ospitare xilografie che illustrassero gli episodi salienti dei singoli canti. L'immaginario cavalleresco ha da sempre goduto di un particolare fascino tra i lettori e gli artisti¹¹, e in tal senso anche il poema dell'Ariosto si piega docilmente a una rilettura *per imagines*¹². Già in un'edizione veneziana pubblicata «ad istanza del provido huomo Sisto libraro al libro» nell'agosto del 1526 – sei anni prima, si badi, della stampa definitiva del poema curata dall'autore – è possibile trovare una xilografia cui è demandata la descrizione della follia di

¹¹ Vd. in proposito il volume di Michel JEANNERET - Monica PRETI-HAMARD, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*. Catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 26 février - 18 mai 2009), Paris, Musée du Louvre - Gourcuff Gradenigo, 2009, nel quale si dà conto del numeroso stuolo di artisti che, a vario titolo, hanno contribuito all'immaginario pittorico di base ariostesco. Vd. anche il recente contributo di Marcello CICCUTO, *Nella tradizione figurata del Furioso: fedeltà e tradimenti*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, cit., pp. 69-80.

¹² Sin d'ora, per un'indagine sulle illustrazioni presenti in alcune edizioni cinquecentesche del *Furioso* vd. gli studi raccolti nel già citato volume «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., in particolare quelli di Serena PEZZINI, Federica PICH, Giovanna RIZZARELLI, Martyna URBANIAK. Segnalo anche che le riproduzioni di alcune di queste edizioni (Venezia, Zoppino, 1536; Venezia, Giolito, 1542; Venezia, Valvassori, 1553; Venezia, Valgrisi, 1556, quest'ultima in corso di ultimazione) sono disponibili, con adeguata messe di sussidi, all'interno della collezione digitale *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini*, realizzata dal CTL della Scuola Normale Superiore di Pisa: vd. il sito http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro_furioso/intro.php.

Orlando¹³. Quattro anni più tardi, nel 1530, l'editore Niccolò d'Aristotele de' Rossi, detto lo Zoppino, diede inizio a una pratica di sistematica illustrazione del poema, inserendo – di norma all'inizio di ogni canto – una vignetta, dai tratti rustici, che illustra un episodio della narrazione¹⁴. Le xilografie utilizzate per abbellire tale edizione furono reimpiegate, con l'aggiunta di nuove matrici realizzate per l'occasione, nella successiva edizione del 1536, che riproduce la sostanza testuale dell'ultima edizione licenziata dall'autore, ovvero quella ferrarese del 1532.

È questa, insomma, la prima edizione interamente illustrata dell'*Orlando furioso*: e l'espedito non fu senza conseguenze. L'opportunità di un apparato iconografico coerente da porre a corredo del testo ariostesco divenne sempre più manifesta nelle successive edizioni del *Furioso*, come sembra suggerire la presenza di copie delle xilografie già presenti nell'edizione dello Zoppino entro molte di quelle stampate a Venezia tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Su questa linea si inserisce la già citata edizione pubblicata nel 1542 da Gabriel Giolito de' Ferrari, uno dei massimi editori veneziani di metà Cinquecento, edizione che poté valersi di una splendida serie di matrici intagliate per l'occasione. Con deciso progresso rispetto alle xilografie dell'edizione zoppiniana, in esse si tenta, soprattutto, di cogliere la complessa trama narrativa del *Furioso*, dal momento che ogni illustrazione rappresenta due o più episodi di ogni singolo canto; si tratta di una soluzione sofisticata, che se storna da un lato dall'ipotesi di una resa interessata da soli scopi editoriali, dall'altro conferma la coscienza della irripetibile qualità dell'opera illustrata.

Grazie anche al ricco apparato paratestuale realizzato da Lodovico Dolce, l'edizione giolitina divenne in breve tempo un parametro per le successive ristampe del poema. L'osservazione vale, in particolare, per l'edizione pubblicata da Giovanni Andrea Valvassori nel 1553, e per quella, già citata, uscita dai torchi di Vincenzo Valgrisi nel 1556, decorata da lussureggianti xilografie già attribuite a Dosso Dossi¹⁵. Tra le edizioni successive

¹³ La vignetta è riprodotta in Victor MASSENA Prince d'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*. Seconde partie, Florence-Paris, Librairie L.S. Olschki-Librairie H. Leclerc, 1909, p. 495.

¹⁴ Su questa edizione e il suo corredo iconografico vd. Federica CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), pp. 165-172.

¹⁵ Su di essa vd. ora l'importante contributo di 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*

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

a questa data, merita forse un minimo indugio la fastosa edizione pubblicata da Francesco de' Franceschi nel 1584: in essa si ravvisa l'apice del tragitto di nobilitazione del testo ariostesco, ormai percepito come un classico a tutti gli effetti. Oltre agli ormai usuali complementi posti a sussidio del testo (la biografia dell'Ariosto, una tavola dei personaggi, un incipitario, etc.), la de' Franceschi contiene anche una straordinaria serie di incisioni calcografiche, realizzate da Girolamo Porro, figura di spicco dell'illustrazione libraria veneziana tra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento¹⁶.

Quale sia il lascito di questa codificazione libraria attuata sul poema dell'Ariosto è fatto ben evidente se si considerano anche gli esperimenti di romanzi di cavalleria successivi al *Furioso*: numerose edizioni cinque e seicentesche di testi cavallereschi come la *Liberata* tassiana (o, perché no, di testi teatrali come il *Pastor fido* guariniano) esibiscono infatti un *format* editoriale assai vicino a quello mostrato dalle edizioni ariostesche, tanto da rendere pressoché certa la discendenza dal medesimo modello impiegato nel tempo per le edizioni ariostesche¹⁷. Va anche detto, più in generale, che il mezzo dell'incisione ebbe un'incidenza non trascurabile nella fortuna figurativa del *Furioso*: studi recenti hanno permesso di documentare casi significativi di ripresa di queste immagini in cicli di affreschi e in oggetti d'uso quotidiano, quali boccali e maioliche¹⁸. Si rimpingua in questo modo il *dossier*, peraltro già ampio, della fortuna figurativa del poema ariostesco, che

ancien en Normandie. Intorno al libro italiano antico in Normandia, éd. Silvia FABRIZIO-COSTA, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2011, pp. 41-131.

¹⁶ Sull'edizione de' Franceschi sono ora attesi gli atti di una *Journée d'étude sur l'édition de l'Orlando furioso (Venise, De Franceschi, 1584)*, tenutasi presso l'Université de Caen il 21 gennaio 2011 e coordinata da Ilaria Andreoli.

¹⁷ Tale aspetto è stato chiarito da ultimo da Laura RICCÒ, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 344-348; vd. anche Massimiliano ROSSI, *Fortuna figurativa dell'epica tassiana a Firenze e Venezia fra Cinque e Seicento: motivazioni encomiastiche, criteri di illustrazione e un intervento di Bernardo Castello recuperato*, in *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola*. Atti del convegno internazionale "T. Tasso quattro secoli dopo" (Sorrento, 17-19 novembre 1994), a cura di Dante DELLA TERZA, Sorrento, Città di Sorrento, 1997, pp. 299-339.

¹⁸ Su questo fronte vd. anche i due recenti contributi di Federica CANEPARO, *Ariosto valtelinese: entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, e di Monica ZAMPETTI, *La fortuna dell'edizione giolitina dell'Orlando furioso nelle maioliche. Due coppe del Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, leggibili in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, cit., rispettivamente pp. 395-422 e 423-444: a essi rimando anche per la bibliografia progressa.

C.A. GIROTTO

ha ispirato numerosi artisti nel corso dei secoli, da Fragonard a Ingres fino a Delacroix¹⁹; nel caso specifico, la fortuna delle illustrazioni librarie, trasferite in contesti affatto nuovi, crea un ponte tra la carta stampata e la quotidianità, esibendo in questo modo un transito dell'immaginario del *Furioso* nella convivialità e nella socialità di antico regime.

4. La frequentazione con la materia ariostesca da parte dei lettori della civiltà del Rinascimento è aspetto che può essere approfondito anche sotto altri risvolti, e che chiama in causa, soprattutto, le differenti modalità di approccio ad un testo letterario. È noto che le pratiche della lettura hanno conosciuto nel tempo forme ben diverse da quelle cui oggi siamo abituati: è bene ribadire questo punto anche nel caso di un testo come il *Furioso*, che molto ha significato per i contemporanei dell'autore e che, dopo di loro, molto ha voluto dire anche per numerose altre generazioni²⁰. Non è sempre agevole ricostruire l'approccio dei singoli lettori a un testo, ma rimangono in alcuni casi delle testimonianze preziose per lucidità e tali dunque da aprire utili spiragli su una realtà ormai lontana.

Assai significativa in merito è una pagina del capitolo X del secondo libro degli *Essais* di Michel de Montaigne; in esse l'autore dava luogo a importanti giudizi sulle proprie frequentazioni letterarie, indicando le letture preferite e quelle meno gradite. Tra le prime vi erano anche Ariosto e Ovidio; col passare del tempo, tuttavia, questi due nomi non riuscivano più a solleticare l'interesse del vecchio Montaigne²¹. In ciò si riconosce la viva schiettezza e il carattere equanime dell'autore, poco propenso a concedere più del dovuto; e il *Furioso*, tra l'altro, diventa anche per Montaigne

¹⁹ Vd. ancora JEANNERET - PRETI-HAMARD, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, cit., pp. 79-92.

²⁰ «[...] lettura ed esistenza, interpretazione dei testi e senso della vita erano molto più legati tra loro agli inizi dell'età moderna di quanto non lo siano adesso» (così Robert DARNTON, *Primi passi verso una storia della lettura* (1986), in ID., *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 117-153: 120).

²¹ «Entre les livres simplement plaisans, je trouve, des modernes, le *Decameron* de Boccace, Rabelays et les *Baisers* de Jean Second, s'il les faut loger sous ce tiltre, dignes qu'on sy amuse. Quant aux *Amadis* et telles sortes d'escrits, ils n'ont pas eu le credit d'arrester seulement mon enfance. Je diray encore cecy, ou hardiment ou temerairement, que cette vieille ame poissante ne se laisse plus chatouiller non seulement à l'Arioste, mais encore au bon Ovide, sa facilité et ses inventions, qui m'ont ravy autresfois, à peine m'entretiennent elles à cette heure» (vd. Michel DE MONTAIGNE, *Œuvres complètes*. Textes établis par Albert THIBAUDET et Maurice RAT. Introduction et notes par Maurice RAT, Paris, Gallimard, 1962, pp. 1-1097: 389).

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

un'occasione per parlare dell'affettazione degli scrittori. Affettato, a suo dire, è proprio il poema dell'Ariosto, che non può reggere il confronto con un classico come l'*Eneide*:

Celuy-là, on le voit aller à tire d'aisle, d'un vol haut et ferme, suyvant tousjours sa pointe; cettuy-cy voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prender pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille [...] ²².

Si tratta di indicazioni di un lettore che sapeva distinguere le differenti qualità degli antichi e dei moderni, e che, all'interno di pagine dal sapore autobiografico, non poteva d'altro canto fare a meno di rivangare la mutevolezza dei giudizi. Ma nel caso del *Furioso* lo stesso Montaigne si rivela anche sensibile ascoltatore della realtà che lo circonda, anche quanto esce dai confini che gli sono propri, fino a rendersi conto del differente statuto concesso al poema ariostesco a seconda dei luoghi e dei tempi. Nel suo *Journal de voyage en Italie*, resoconto del proprio viaggio compiuto in Svizzera, Germania e Italia durante il biennio 1580-1581, il nome dell'Ariosto appare in un paio di circostanze, e in entrambi i casi serve a documentare la stupefacente dimestichezza di persone apparentemente incolte con il *Furioso*. Nei pressi di Lucca, in occasione di una festa di paese, Montaigne fece conoscenza nel maggio del 1581 con una certa Divizia,

pauvre paysanne qui demeure à deux milles des bains [de Lucques]. Cette femme, ainsi que son mari, vit du travail de ses mains. Elle est laide, âgée de trente-sept ans, avec un goître à la gorge, et ne sait ni lire ni écrire. Mais comme dès sa tendre jeunesse il y avoit dans la maison de son père un de ses oncles qui lisoit toujours en sa présence l'Arioste et quelques autres poètes, son esprit s'est trouvé tellement propre à la poésie que nonseulement elle fait des vers avec une promptitude extra-ordinaire mais encore y fait entrer des fables anciennes, les noms des dieux, des pays, des sciences et des hommes illustres, comme si elle avoit fait un cours d'études réglé.

²² Ivi, p. 392. Su questo passo, assai noto, e sulle implicazioni sottese a questo giudizio dell'opera ariostesca vd. Daniela BOCCASSINI, *Voleter et sauteler, ou aller à tire d'aisle? Présence du Tasse et de l'Arioste dans la trace de l'écriture montaignienne*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, pp. 141-158, specie pp. 141-145.

C.A. GIROTTO

Non era l'unica ad avere qualche familiarità con l'Ariosto, ché, continuando il proprio viaggio in terra toscana, Montaigne ebbe modo di imbattersi in altri appassionati amatori del *Furioso*. Nel luglio di quello stesso 1581, nel tragitto che conduce da Firenze a Pisa, attraversando, «entre autres, une jolie terre appelée Empoli», Montaigne annotò non senza sorpresa di aver visto «ces paysans un luth à la main, et de leur côté les bergeres, ayant l'Arioste dans la mémoire: mais c'est ce qu'on voit dans toute l'Italie»²³. La cosa sorprende un lettore straniero, e sorprende anche del resto alcuni viaggiatori del Sei e del Settecento, impegnati nel *Grand tour* in Italia, che notavano anch'essi la singolare dimestichezza mostrata dal popolo minuto con il poema ariostesco. La cosa è in effetti certificata anche da altri documenti, che comprovano, ad esempio, come in ambito veneziano, tra Cinque e Seicento, il *Furioso* venisse spesso impiegato nelle scuole per insegnare i primi rudimenti della scrittura e della lettura, proprio perché esso era tra i libri più diffusi, anche in realtà assai umili²⁴. Su altre basi Marina Roggero ha potuto confermare questo quadro, documentando come il *Furioso*, assieme ad altri testi della tradizione cavalleresca e in particolare all'*Inamoramento di Orlando*, sia stato uno degli oggetti più frequentati da molti lettori, anche indotti, per tutto l'*ancien régime* italiano²⁵. La confidenza con questo testo arriva fino a toccare, come già si è visto con Montaigne, l'apprendimento memoriale dell'intero poema: si tratta di casi estremi di una pratica di assimilazione, non lontana peraltro da altre pratiche affini di fruizione e di lettura (è il caso di quella, già messa in atto da Giordano Bruno e da alcuni suoi sodali, di 'cavare le sorti' dal *Furioso*²⁶).

²³ Le citazioni provengono da Michel DE MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, in ID., *Œuvres complètes*, cit., pp. 1099-1342: 1279 e 1297; si noti che queste parti del *Journal* furono scritte in italiano dallo stesso Montaigne.

²⁴ Vd. in merito Paul F. GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 298 e 321-322. A seguito di indagini negli archivi veneziani, è stato anche affermato che il *Furioso* era «le livre le plus diffusé dans toutes les maisons mêmes les plus modestes [de Venise]» (vd. Isabelle PALUMBO FOSSATI, *Livres et lecteurs dans la Venise du XVI^e siècle*, «Revue française d'histoire du livre», LIV, n.s. XLIX (1985), 4, pp. 481-513: 483-484).

²⁵ Cfr. Marina ROGGERO, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006, su cui vd. la recensione di Edoardo BARBIERI in «La Bibliofilia», CXI (2009), 3, pp. 320-322.

²⁶ Vd. in merito Lina BOLZONI, *Note su Bruno e Ariosto*, «Rinascimento», s. II, XL (2000), pp. 19-43: 19-22.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

È vero, d'altra parte, che molti versi ariosteschi, in virtù da una parte di una intrinseca facilità di esposizione e dall'altra di una tendenza moraleggiante di alcuni di essi, riaffiorano spesso nella mente dei lettori come massime di valore universale. L'alto tasso di proverbialità è infatti ben visibile in alcune aree del *Furioso*, che più di altre si mostrano disponibili a una faticosa memoria da parte dei lettori, anche in trasposizioni di carattere ludico; gli incipit dei canti, come è noto, sono forse tra i più favoriti, in ragione anche di una facilità di dizione che facilita notevolmente la salvaguardia memoriale. Si prendano, ad esempio, i primi due versi del XV canto:

Fu il vincer sempremai laudabil cosa,
vincasi o per fortuna o per ingegno [...]. (XV 1 1-2)

Dietro questi versi apparentemente piani si riflette, come spesso accade, un bacino assai ampio di *auctores*, da Virgilio (*Aen.* II 390) fino a Machiavelli. Più che il gioco di rimandi intertestuali, importa qui osservare come, proprio per la loro facilità, questi due versi furono allegati in contesti molto diversi, sottolineando in questo modo il loro valore di massima universale. Se ne ricordava, ad esempio, un vivace lettore del *Furioso*, Giacomo Casanova, che nel raccontare lo stratagemma impiegato per richiamare l'attenzione della bella «C.C.» allegava, per l'appunto, questi due versi, seppur invertiti d'ordine: «Vincasi per fortuna o per inganno, Il vincer sempre fu laudabil cosa»²⁷. Tale facilità implica anche una marcata predisposizione alla parodia: il già citato Anton Francesco Doni, all'interno della sua *Seconda libreria* del 1551, declinava il primo verso affermando: «fu l'esser cortese sempre mai laudabil cosa»; e qualche anno più tardi, nel corpo del suo commento al Burchiello, aggiungeva un'ulteriore divagazione, allegando Jacopo Sannazaro come *auctoritas* in proposito: «Il favellar coperto fu sempre mai lodabil cosa, o cuoprasi per arte o per ingegno»²⁸. Non è l'unico a modifica-

²⁷ Si veda in proposito Jacques CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden - Paris, F.A. Brockhaus - Librairie Plon, 1960, II/3, p. 254. Sul ruolo del poema ariostesco nelle affabulazioni casanoviane vd. le importanti pagine di Marie-Françoise LUNA, *Casanova mémorialiste*, Paris, Champion, 1998, pp. 477-494, assieme a William SPAGGIARI, *Pauline o la seduzione delle lettere*, in *L'Histoire de ma vie di Giacomo Casanova*. Atti del convegno di Gargnano sul Garda (27-29 settembre 2007), a cura di Michele MARI, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 309-321: 309-310.

²⁸ Per la prima citazione cfr. *La seconda libreria del DONI*. Al S. Ferrante Caraffa, Venezia, s.e., 1551 (colophon, c. K11v: «IN VENETIA PER | FRANCESCO MARCOLINI | M D L I. NEL MESE DI | ZVGNO.»), c. 51v, replicato in *La seconda libreria del DONI*. Al

C.A. GIROTTO

re estrosamente il dettato dei versi originari del *Furioso*: al fiorentino Lorenzo Panciatici (1635-1676), compunto Cruscante che non trascurava tuttavia scritte più amene, si deve un ulteriore esperimento, declinato stavolta in senso culinario: «Il frigger sempre fu laudabil cosa Friggasi in burro, in lardo, o pur coll'olio»²⁹; e a Venezia, nel pieno Settecento, Gasparo Gozzi avrebbe invece scritto: «Fu il rider sempre mai laudabil cosa»³⁰. Si potrebbe continuare facilmente: ma più che la proverbialità dei due versi e in particolare del primo (o la sua registrazione, pur documentata, entro il novero dei proverbi³¹), importa osservare come tale diffusa memorabilità proceda di pari passo con le forme dell'appropriazione e della rielaborazione da parte dei lettori, garantendo al testo una rinnovata vitalità e, talora, un senso tutto nuovo.

5. L'approccio dei lettori al *Furioso* può essere documentato ricorrendo anche ad altri elementi. Tra le acquisizioni più recenti e più proficue del campo degli studi di italianistica vi è, senz'altro, quello che chiama in causa gli esemplari postillati di edizioni antiche. Al di là del valore documentario o testimoniale delle note manoscritte apposte da lettori più o meno noti, lo studio delle postille permette di verificare quale confidenza abbiano avuto i lettori, in una diacronia più o meno lunga, con il testo con cui si sono confrontati³². Il caso del *Furioso* non è stato ancora molto indagato, ma prime

signor Ferrante Caraffa. Ristampata nouamente con giunta de molti libri, Venezia, s.e., 1555 (colophon, c. L8r: «In Vinegia perr [sic] Francesco Marcolini. M D L V.»), p. 74, e ora accessibile in DONI, *La Libreria*, cit., p. 312; per la seconda vd. *Rime del BURCHIELLO comentate dal DONI*, Venezia, Francesco Marcolini, 1553, p. 144 (commento al sonetto *Marci Tulli Ciceroni a Gaio*).

²⁹ Vd. la *Cicalata in lode della padella e della frittura*, in *Scritti vari di Lorenzo PANCIATICHI accademico della Crusca*, raccolti da Cesare GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1856, pp. 19-49: 47.

³⁰ Vd. *Lettere familiari inedite del conte GASPARO GOZZI, raccolte e date in luce dall'abate ANGELO DALMISTRO*, I, Venezia, dalla stamperia Palese, 1808, p. 337.

³¹ Se ne veda, a solo titolo indicativo, la presenza entro la corposa raccolta tardo cinquecentesca dei *Proverbi italiani di FRANCESCO SERDONATI fiorentino*, conservata manoscritta a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Palat. 62, 4 voll., II, c. 242r.

³² Senza pretendere di fornire una bibliografia aggiornata, ricordo qui gli studi di Giuseppe FRASSO, *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo*, «Aevum», LXIX (1995), 3, pp. 617-640, e di Antoine CORON, *Postille d'autore tra eruditi e bibliofili*, «L'oggetto libro. Arte della stampa, mercato e collezionismo», 2001, pp. 124-143. Si vedano anche gli studi contenuti nei due volumi *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, a cura di Edoardo BARBIERI. Premessa di Giuseppe

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

ricognizioni su questo fronte sembrano fornire alcuni possibili indirizzi di ricerca, utili per capire chi e per quali motivi leggesse il poema dell'Ariosto, quali aspetti venissero colti dai lettori, quali parametri di lettura venissero impiegati. In linea con quanto appare con i materiali paratestuali allegati nelle edizioni cinquecentesche, anche dagli esemplari postillati emerge con chiarezza il carattere di 'testo-cornucopia' del *Furioso*, dal quale il lettore può ricavare, di volta in volta, massime di carattere morale, frasi sentenziose, esempi di virtù o di probità, brani di alta letteratura³³.

In questa sede può essere utile soffermarsi brevemente su un caso che pare significativo, vale a dire a un esemplare dell'edizione veneziana del 1558, stampata per i tipi di Vincenzo Valgrisi, ora conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze³⁴. In esso si riscontra la presenza di numerose postille, che si distribuiscono in maniera non omogenea, assegnabili ad almeno tre mani: due di esse, che chiamerò α e β , appartengono a due lettori pienamente cinquecenteschi, probabilmente della seconda metà, mentre la

FRASSO, Milano, CUSL, 2002, e *Libri a stampa postillati*. Atti del colloquio internazionale (Milano, 3-5 maggio 2001), a cura di Edoardo BARBIERI e Giuseppe FRASSO, Milano, CUSL, 2003, assieme al più recente *dossier* dal titolo di *Annotations manuscrites dans les livres de la Renaissance*, in «Bulletin du bibliophile», 2010, 2, pp. 223-294.

³³ Per quel che riguarda il *Furioso*, ho cercato di affrontare la questione anche in altre sedi: mi permetto dunque di rimandare a tal proposito a *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, cit., assieme a *Ancora su lettori e postillatori a confronto col Furioso*, in «Volteggiando in su le carte». *Ludovico Ariosto e i suoi lettori*. Atti del IV Seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009), a cura di Enrico GARAVELLI, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2011, pp. 73-122.

³⁴ Questo il frontespizio dell'edizione, di cui fornisco gli estremi in trascrizione diplomatica: [entro una ricca cornice xilografica] *ORLANDO FVRIOSO* | DI M. LODOVICO ARIOSTO, | TVTTO RICORRETTO, | ET DI NVOVE FIGVRE | ADORNATO. | CON le Annotationi, gli Auuertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo | Ruscelli, | La Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giouan Battista Pigna, | Gli scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione. | Il Vocabolario di tutte le parole oscure, Et altre cose vttili e necessarie. | AGGIUNTAVI in questa Seconda impreffione la Dichiaratione di tutte le | Istorie, et Fauole toccate nel presente libro, fatta da M. Niccolò Eugenio. | CON PRIVILEGIO. | [sul margine inferiore, entro un ovato oblungo] IN VENETIA, | Appresso Vincenzo Valgrisio, nella bottega d'Erasmus. | M D L V I I I. Per questa edizione vd. ancora Giuseppe AGNELLI - Giuseppe RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee* [...], Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1933, 2 voll., I, pp. 108-110. Dell'esemplare, che è segnato St. 3460, ha dato qualche indicazione Luca DEGL'INNOCENTI nel volume *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, a cura di Giovanna LAZZI. [Catalogo della mostra bibliografica di] Firenze, Biblioteca Riccardiana, 8 maggio - 8 agosto 2003, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, scheda 43 pp. 103-104.

C.A. GIROTTO

terza mano, γ , che interviene saltuariamente nella postillatura, è probabilmente tardo secentesca. Per quanto non sia possibile identificare con precisione i connotati di queste tre figure (men che meno dal punto di vista geografico, anche se tenui elementi indirizzano verso l'ambiente fiorentino), dall'entità e dalla qualità delle postille emerge un profilo di lettori ben consapevoli del grado letterario del testo ariostesco, attenti soprattutto alla trama dei rimandi intertestuali e alle costruzioni retoriche dei versi del *Furioso*. È soprattutto la prima mano cinquecentesca, α , a contribuire in maniera decisiva alla postillatura dell'esemplare riccardiano e alla segnalazione di alcuni aspetti letterariamente importanti delle singole ottave. In tal senso, esercizio privilegiato è, come è immaginabile, l'individuazione dei possibili rimandi intertestuali istituiti dal poema³⁵: ne vengono recuperati sia i classici della latinità che i testi della letteratura volgare, così da ricostruire idealmente alcuni aspetti della biblioteca dell'Ariosto.

Alcuni luoghi testuali suscitano più attenzione di altri nei due lettori cinquecenteschi: una maggiore concentrazione delle annotazioni è rilevabile in corrispondenza degli *incipit* dei canti, luoghi – come già accennato – nei quali la memoria poetica ariostesca si fa più densa e dove più frequenti sono anche le agnizioni dei lettori. Nel caso, ad esempio, dell'attacco del secondo canto, uno dei postillatori segnala un punto di confronto con le *Odi oraziane*³⁶:

³⁵ Su questo fronte, che è uno dei campi più produttivi della critica ariostesca, oltre all'insuperato volume di Pio RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti. A cura e con presentazione di Francesco MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, mi limito a ricordare gli studi, a vario titolo importanti, di Maria Cristina CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; Stefano JOSSA, *Stratigrafie ariostesche. Modelli classici e lingua poetica nell'Orlando furioso*, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), 1-2, pp. 59-106; EAD., *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel Furioso*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*. Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1991. Facoltà di lingue e letterature straniere), a cura di Emanuella SCARANO e Donatella DIAMANTI, Pisa, Tipografia editoriale pisana, 1992, pp. 81-112; Stefano JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996; Maria Cristina CABANI, *Fortune e sfortune dell'analisi intertestuale. Il caso Ariosto*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XI (2010), pp. 9-19.

³⁶ Nelle citazioni che seguono è stata verificata la sostanziale identità del testo dell'edizione Valgrisi con l'edizione critica: per le citazioni ho dunque seguito la punteggiatura e il sistema ortografico fornito nell'edizione DEBENEDETTI - SEGRE.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

Ingiustissimo Amor, perché sì raro
corrispondenti fai nostri desiri?
onde, perfido, avvien che t'è sì caro
il discorde voler ch'in due cor miri?

«Lib. I, od(e) 33, | Hor(azio) par che | dica
il mede | simo: “sic vi | sum Veneri, | cui
placet | impares formas | atq(ue) a(nim)os
sub | iuga aenea | sevo mittere | sub ioco”».

Se, alla luce anche degli odierni commenti al *Furioso*, il rimando all'ode oraziana pare corretto³⁷, risultano a vario titolo pertinenti anche le numerose allegazioni dell'opera di Ovidio, da tempo riconosciuto come uno dei tramiti più importanti della lirica ariostesca³⁸. A margine dell'ottava 70 del trentunesimo canto, ad esempio, si legge:

simile a quel ch'uscì dal nostro fiume,
quando ci cadde il mal rettor del lume.

«Cioè Fetonte, q(ua)n(do) cadde nel Po, che
lungo le mura | di Ferrara passa. Ovid(ius),
lib(er) 2, c. 71: “que(m) procul | diverso
maximus orbe excipit Eridamnus, fu |
ma(n)t(ia) | q(ue) abluit ora [...]”».

Questo riferimento assai puntuale all'episodio di Fetonte delle *Metamorfosi* ovidiane (II 323-324, con leggerezza testuali rispetto al testo critico) si inserisce nella trama degli altri rimandi ovidiani individuati dai lettori cinquecenteschi nelle carte dell'esemplare riccardiano³⁹: se, da un lato, queste postille dimostrano la consapevolezza nel lettore dell'intimità ariostesca con Ovidio, dall'altro certificano il tipo di fruizione riservato al *Furioso*, che viene assunto come opera di studio tramite la quale è possibile risalire ai principali modelli della cultura letteraria di base umanistica.

³⁷ Che il «concetto generale» provenga da questo sottotesto oraziano è ribadito, ad esempio, da Emilio Bigi nel suo commento al *Furioso* (vd. Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Emilio BIGI, Milano, Rusconi, 1982, p. 133, *ad locum*).

³⁸ Vd. ora in proposito il punto di Maria Cristina CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, «Italianistica», XXXVII (2008), 3, pp. 13-42.

³⁹ Si veda in proposito la lunga segnalazione, attribuibile alla mano β, di Ov., *Met.* V 440-445 reperibile in corrispondenza delle ottave iniziali del canto XII, a ribadire, correttamente, il debito dei versi ariosteschi verso quelli ovidiani nella testura dedicata a Cerere. Segnalo poi che nel postillato riccardiano la memoria di Ovidio assolve anche ad un'altra funzione, quella cioè di spiegare termini poco noti, o comunque meritevoli di indugio: così, ad esempio, avviene per le due annotazioni apposte a margine delle parole *auspice* e *pronuba* di XIX 33 7 e 8, che il postillatore spiega rimandando a margine a due passi ovidiani. Non so indicare, per inciso, l'edizione di Ovidio fruita dal lettore, forse rintracciabile con un po' di pazienza a partire dai rimandi topografici forniti nel corpo delle postille, come il «c. 71» della postilla citata a testo.

C.A. GIROTTO

Frequenti sono anche segnalazioni a margine nate dalla reagenza dei versi ariosteschi con un più ampio bagaglio di conoscenze dei lettori:

così renduto ben gli è pare a pare: «Ter(entii) Eun(uchus), act(us) 3, scen(a) 1: “Deniq(ue) pa<r> | pari referto quod eam mo<r> | deat”. Il Boc(caccio) dice: “render *pane per cofaccia*”».

Nel caso del verso in esame, il postillatore porta l’attenzione sull’espressione *pare a pare*, e ricorrendo alle proprie conoscenze di letteratura latina (Terenzio, *Eun.* 3 1 50) e volgare (*Decameron*, V 10 19 e VIII 8 30⁴⁰), allega due espressioni sinonimiche e letterariamente calzanti. Proprio la dimestichezza esibita dai lettori con la letteratura volgare è uno degli aspetti più rilevanti di questo postillato riccardiano: oltre al Boccaccio appena citato, sono numerosi i rimandi a Petrarca (si veda, in particolare, la lunga postilla rinvenibile in corrispondenza di XIV 5), e al Bembo lirico. Può essere utile, a tal proposito, segnalare due annotazioni significative, apposte entrambe dalla mano α in corrispondenza di due luoghi di alta scrittura poetica:

Se fosse stata ne le valli Idee
vista dal pastor frigio, io non so quanto
Vener, se ben vincea quelle tre dee,
portato avesse di bellezza il vanto;
né forse ito saria ne le Amiclee
contrade esso a violar l’ospizio santo;
ma detto avria: – Con Menelao ti resta;
Elena, pur; ch’altra io non vo’ che questa. –

«il simile dice | il Be(m)bo | i ·nnel
son(etto) | *Se foste sta | ta voi nel | colle
ideo | <a> c. | 47*».

L’ottava ariostesca si situa all’interno di una più lunga descrizione delle bellezze di Olimpia (XI 67-71), entro un episodio inserito nel *Furioso* solo a partire dall’edizione del 1532⁴¹; in essa si osserva *per adynata* come, se la

⁴⁰ Va detto che il testo critico del *Decameron* (che seguo nell’edizione curata da Vittore BRANCA, Torino, Einaudi, 1992², 2 voll., II, pp. 697 e 981) reca in entrambi i casi *pan per focaccia*: per eredità dall’edizione a stampa da lui fruita, o per effettiva padronanza linguistica, il postillatore rende l’espressione con la forma metatetica *cofaccia* per *focaccia*, che è notoriamente usuale in ambito toscano (documentata, ad esempio, nel *Trecentonovelle* del Sacchetti).

⁴¹ Di questo grappolo di ottave si dispone anche di documentazione autografa, in stadi differenti di elaborazione: vd. *I frammenti autografi dell’«Orlando furioso»*, a cura di Santorre DEBENEDETTI, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1937, pp. 29 e 68.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

bella Olimpia si fosse trovata al cospetto di Paride, quest'ultimo avrebbe dato il proprio giudizio a favore non di Elena, ma, appunto, di Olimpia⁴². La breve nota apposta dal postillatore è di qualche rilievo, ch  permette di segnalare un valido punto di confronto, che muove questa volta in direzione opposta (dall'Ariosto al Bembo). Il sonetto di cui la mano α cita l'incipit fa parte infatti di una corona di testi poetici indirizzati dal Bembo alla veneziana Elisabetta Massolo, nata Quirini, e risale, assieme agli altri, agli anni compresi tra il 1537-1539⁴³. Ci  che il postillatore osserva, felicemente,   la marcata vicinanza esistente tra l'ottava ariostesca e la prima quartina del sonetto del Bembo: quest'ultima, come verr  infatti notato anche da altri in seguito⁴⁴, deriva con ogni sicurezza dalla testura ariostesca:

Se stata foste voi nel colle ideo
tra le Dive che Pari a mirar hebbe,
Venere gita lieta non sarebbe
del pregio per cui Troia arse et cadeo⁴⁵.

⁴² L'ottava e le movenze topiche ad essa sottese   stata oggetto di un accurato studio di Massimo MALINVERNI, *Paride in giudizio. Presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (ed oltre)*, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), 1-2, pp. 107-118, cui rimando per indicazioni bibliografiche suppletive.

⁴³ La collocazione cronologica di questo nucleo di testi   stata precisata da Carlo Dionisotti: vd. Pietro BEMBO, *Prose e rime*. Seconda edizione accresciuta a cura di Carlo DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966², pp. 614 sgg.; tale ipotesi   stata accettata anche nella recente edizione critica del testo fornita in Pietro BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea DONNINI, Roma, Salerno Editrice, 2008, I, sonetto 151 pp. 358-361.

⁴⁴ Aveva riconosciuto questo debito anche il Seghezzi nell'edizione da lui curata delle rime del Bembo, segnalando telegraficamente il confronto con «l'Ariosto nel Canto XI, st. 70» (*Annotazioni di ANTON FEDERICO SEGHEZZI alle Rime di m. Pietro Bembo*, entro la parte delle *Rime di m. PIETRO BEMBO* contenuta nelle *Opere del cardinale PIETRO BEMBO, ora per la prima volta tutte in un corpo riunite* [...], Venezia, Francesco Hetzhauser, 1729, II, pp. 193-220: 214). Di qui muovono anche i contributi pi  recenti, gi  citati, di DIONISOTTI, MALINVERNI e DONNINI.

⁴⁵ Cit. da BEMBO, *Le rime*, a cura di Andrea DONNINI, *loc. cit.* L'inversione nel primo verso – *Se stata foste voi* contro a *Se foste stata voi*, cos  come citato dal postillatore –   probabilmente un errore mnemonico: dall'apparato dell'ed. Donnini non risultano testimoni con tale variazione nell'*ordo verborum* (vd. ivi l'*Apparato critico* nel vol. II, pp. 1212-1213). Il riferimento topografico a «c. 47» dato dal postillatore si accorda col grappolo delle tre edizioni giolitine delle *Rime* bembiane stampate nel biennio 1547-1548, una riproduzione materiale dell'altra: ho potuto verificare tuttavia la correttezza del rimando per la sola terza edizione (*Delle rime di m. PIETRO BEMBO terza et ultima impressione. Tratta dall'esemplare corretto di sua mano, tra le quali ce ne sono molte non pi  stampate* [...],

C.A. GIROTTO

Non è l'unico caso di confidenza mostrata dall'anonimo postillatore con le pagine bembiane. Significativa, per concludere, è anche l'annotazione, apposta in corrispondenza dell'ottava 39 del canto XV del *Furioso*:

Vien per l'Arabia ch'è detta felice
ricca di mira e d'odorato incenso,
che per suo albergo l'unica fenice
eletto s'ha di tutto il mondo immenso;
fin che l'onda trovò vendicatrice
già d'Israel; che per divin consenso
Faraone sommerse e tutti i suoi:
e poi venne alla terra degli Eroi.

«Bemb(o): “Ne l'odora- | t'et lucido
orie(n)te, | là sotto il vago et | temp(er)ato
cielo del- | la felice Arabia | che no(n) sente
sì che l'offenda mai | caldo né gielo”».

A margine di questa ottava, nella quale l'Ariosto, nel tracciare il viaggio di Astolfo dall'isola di Logistilla fino all'Egitto, ricorda anche il suo passaggio nell'Arabia, il postillatore trascrive i primi quattro versi della prima delle *Stanze* del Bembo (I, 1-4: «Ne l'odorato et lucido oriente, Là dove il vago et temperato cielo De la felice Arabia, che non sente, Sì che l'offenda, mai né caldo né gelo [...]»)⁴⁶. Oltre a confermare una dimestichezza con la lirica bembiana, tale indicazione, che non vuole stavolta suggerire geniture testuali, permette anche di valutare come nella formazione di un lettore cinquecentesco i due nomi di Ariosto e di Bembo fossero assai vicini per quel che riguarda lo sviluppo poetico di un *topos* letterario.

Per quanto circoscritte, le questioni sollevate dall'esemplare riccardiano permettono forse di entrare nel vivo dei problemi costeggiati all'interno di queste pagine: come veniva letto l'*Orlando furioso*? Quali reazioni ha suscitato e cosa ne hanno ricavato nel tempo i singoli lettori?

Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548, c. 47r; ho visto l'esemplare della Bibliothèque Nationale de France, YD-5881).

⁴⁶ Il testo è citato dalla recente edizione curata da Alessandro Gnocchi: PIETRO BEMBO, *Stanze*. Edizione critica a cura di Alessandro GNOCCHI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, p. 6. Pur nell'impossibilità di fornire indicazioni più circostanziate sull'edizione fruita, la lezione *vago* del v. 2 sembra confermare che il postillatore citasse il testo sulla base della *vulgata* a stampa delle *Stanze* precedente all'edizione siglata da Gnocchi con D (Roma, Dorico, 1548) delle *Rime* bembiane, ché quest'ultima reca infatti la lezione *puro*. La lezione corretta *che* al v. 3 storna dal catalogo anche l'edizione pirata A (Venezia, Zoppino, 1522, contenente gli *Asolani* e, in coda, una veste non autorizzata delle *Stanze*). Rimando in proposito alla nota filologica che introduce l'edizione Gnocchi, pp. XI-CLVI.

Qualche appunto sulla ricezione dell'*Orlando furioso*

Ogni diversa manifestazione a margine dei versi ariosteschi merita probabilmente di essere indagata in modo adeguato, così da dare compiuta risposta a questi interrogativi.

Carlo Alberto GIROTTO
Scuola Normale Superiore di Pisa