

PARAGONE LETTERATURA

84 / 85 / 86



CAVALLERIA

VILLORESI, DEGL'INNOCENTI, PARRETTI

SCARPA, VECCHIO, AMATO, GARAVINI,
MANETTI, THORN PRIKKER, GIUNTA

AGOSTO - DICEMBRE

2009

PARAGONE

Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi

LETTERATURA

Anno LX - Terza serie - Numero 84-85-86 (714-716-718)
Agosto-Dicembre 2009

SOMMARIO

DOMENICO SCARPA: *'Tu vieni in un aspetto irrecusabile'. Cesare Garboli, una biografia, una traduzione* - MATTEO M. VECCHIO: *Antonio Delfini - Piera Badoni. Carteggio (1942-1945)*

CAVALLERIA

MARCO VILLORESI: *La voce in piazza. Note e divagazioni sulla figura del cante-rino* - LUCA DEGL'INNOCENTI: *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi* - MARCO PARRETTI: *Una sola musa per il Ciriffo Calvaneo*

ROBERTO AMATO: *La predica agli insetti* - FAUSTA GARAVINI: *Self-service* - BEATRICE MANETTI: *Nascita e morte di una scrittrice. Per un ritratto di Paola Masino* - ENRICO THORN PRIKKER: *Due fratelli*

GIORNALE

CLAUDIO GIUNTA: *Guadalajara!*

APPUNTI

La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema (Beatrice Manetti)

SERVIZI  EDITORIALI

Comitato di redazione

GIORGIO AMITRANO, LINA BOLZONI, GIULIO CATTANEO,
ALESSANDRO DURANTI, GUIDO FINK, FAUSTA GARAVINI,
GIUSEPPE LEONELLI, FRANCESCO ROGNONI, VITTORIO SERMONTI

Direzione

Via Benedetto Fortini, 30 - 50125 Firenze

Amministrazione

SERVIZI  EDITORIALI

Via dell'Argingrosso, 131/17 - 50142 Firenze
Servizio clienti: tel. 055 784221- fax 055 7333196
E-mail: info@paragone.it
www.paragone.it

Alpi Lito, Scandicci - Firenze
Finito di stampare nel mese di maggio 2010

LUCA DEGL'INNOCENTI

IL FURIOSO DEL BECCAFUMI

Due cicli silografici ariosteschi

‘OH CHE BELLE figurette! oh e’ sono i begli intagli!’ esclamava Anton Francesco Doni, dietro la maschera di Baccio del Sevaiuolo interlocutore dei *Marmi* (Venezia, Marcolini, 1552-53), all’atto di proiettare sulle pagine del proprio libro le illustrazioni immaginate sui libri dei suoi personaggi. Quei disegni ‘tirati in due tratti’ tanto destarono la sua ammirazione da indurlo a distribuirne le matrici silografiche in gran parte dei dialoghi messi in scena sulle gradinate del Duomo di Firenze, traendone ad ogni passo estrosi spunti per l’*inventio* di episodi e dettagli, in un continuo gioco di divertita reinterpretazione iconica d’un ciclo che in origine istoriava senz’altro l’Ariosto. Nessun lettore men che occasionale dell’*Orlando furioso*, specie se non ignaro della sua tradizione iconografica a stampa nel Cinquecento, stenterà infatti a riconoscere in alcune almeno di queste vivaci silografie altrettanti episodi del capolavoro ariostesco. Quando gli càpiti la ventura di posarvisi, sfogliando – nonché i *Marmi* – certe cinquecentine cavalleresche veneziane o qualche moderno studio ad esse dedicato, lo sguardo di quell’odierno lettore potrà restarne altrettanto ammirato di quello doniano, purché sappia lasciarsi affascinare dalle loro inconsuete qualità: l’immediatezza guizzante del tratto leggero, schizzato a mo’ di bozzetto; la morbida grazia delle linee e il ritmo sicuro dei contrasti fra luce ed ombra; l’icasticità delle composizioni, con una scelta fulminea del momento pregnante; l’eleganza allungata delle snelle anatomie (anche quelle dei pur rotondi cavalli), sovente sorprese in movimenti sospesi, quasi in aeree mosse di danza; l’atmosfera onirica ed i paesaggi metafisici (*si licet*) in cui si

immerge il brioso dinamismo delle azioni raffigurate, capaci di attivare non comuni risonanze con l'universo romanzesco del poema.

La carriera tipografica di questo ciclo, tuttavia, per quanto ci è dato capire dagli esemplari superstiti, benché non priva di taluni successi, fu alquanto accidentata. Oltre all'*exploit* dei *Marmi*, infatti, non soltanto esso fu adibito dallo stesso Doni (per lo stesso Marcolini, nello stesso '53) ad istoriare anche l'in-8° della seconda edizione dell'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, continuatore del *Furioso*, ma era già stato adoperato più volte, e più volte lo fu ancora, sempre trascelto in sottoinsiemi variabili, per illustrare sì il poema dell'Ariosto, ma anche quelli del Boiardo e del Cieco da Ferrara, in ottemperanza ad un principio di economia molto caro agli editori dei primi secoli; tant'è che la sua prima apparizione oggi nota è associata ai canti dell'*Orlando innamorato* stampato da Girolamo Scotto nel 1545, *editio princeps* della versione 'riformata' da Lodovico Domenichi, con ristampa nel 1546-47, cui fanno séguito il *Mambriano*, l'*Innamorato* e il *Furioso* impressi da Bartolomeo l'Imperatore dal 1549 al '51, uno per anno, e infine, dopo un decennio di latitanza seguito all'appropriazione doniana, le tre edizioni dell'*Orlando furioso* firmate da Francesco Rampazetto nel 1564, 1565 e 1570.

Se si prescinde da un'estrema ricomparsa sul *Ricciardetto* di Giovampietro Civeri (1589, sempre 'per il Rampazetto', ma qui è l'erede Giovanni Antonio: segno che i legni erano ancora in bottega), questo ciclo conclude dunque il suo percorso editoriale sulle carte del poema che ne aveva ispirata la creazione. Il progetto illustrativo, che abbina un legno a ciascun canto del poema, è omologo a quelli immortalati dalle celebri edizioni veneziane di Niccolò Zoppino (1530 per il *Furioso* in 40 canti, ampliato nel 1536 per i 46 canti dell'ultima redazione) e di Gabriele Giolito de' Ferrari (1542, con ristampe innumerevoli). Manca tuttavia all'appello l'edizione del poema per la quale l'apparato fu in origine disegnato, prima che nel 1545 iniziasse la trafila dei riciclaggi: l'alta mortalità delle edizioni cavalleresche del primo Cinquecento, che ha spesso polverizzato intere tirature, vieta l'emissione di giudizi categorici, ma il fatto che il totale dei pezzi rastrellabili nelle diverse stampe non su-

peri la cifra di 34 caldeggia l'ipotesi – approvata dai più – che il progetto editoriale si arenasse già prima che le vignette previste (verosimilmente 46) fossero tutte intagliate. Tutto ciò aiuta a capire come mai questa precoce e pregevolissima traduzione in immagini dell'*Orlando furioso* abbia goduto di una fortuna critica ampiamente inferiore ai suoi meriti, tanto che per trovare qualche tavola che la riproduca ci si deve rivolgere agli studi sul Doni, alla *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»* di Neil Harris o ai lavori di Jane Everson sul *Mambriano*.

Analoga sorte – e persino peggiore, date le aggravanti di non esser passata per le mani del Doni e di consistere in un numero inferiore di pezzi (soltanto 20 i superstiti) – è toccata alla seconda serie di silografie ariostesche di cui intendo occuparmi; serie che, in ragione delle misure ben superiori alla precedente (50x85 contro 38x64 mm. ca.), chiamerò per brevità 'grande'. I pochi studi che vi si sono soffermati (su tutti, importa quello della Everson) ne registrano la presenza nelle edizioni Rampazetto del *Furioso* datate al 1549 e al 1554 e nella ristampa del *Mambriano* impressa da Bartolomeo l'Imperatore nel medesimo 1554, anno dopo il quale del ciclo grande si perdono già le tracce. Come detto, fino al 1551 l'Imperatore si era servito proprio della serie piccola che solo dal '64 in avanti – dopo il Doni e un *black-out* decennale – entrerà stabilmente in possesso del Rampazetto (tant'è vero che nel frattempo, nel 1562, questi adorna il suo *Furioso* con i legni del misconosciuto *Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo de' Renaldini, continuazione ariostesca stampata da Comin da Trino nel 1554): questa apparente permuta a distanza suggerisce simmetrie e parallelismi negli itinerari tipografici dei due cicli, che si chiariscono ed amplificano solo quando si constati il fatto – sfuggito finora – che il primo libro oggidi conservato che utilizzi le 20 figure maggiori è di nuovo un *Innamorato* dello Scotto, quello stampato nel 1548-49, quando le 34 minori erano già maneggiate dall'Imperatore. Negli anni successivi, peraltro, non mi par certo che le matrici grandi passino presto al Rampazetto, giacché lo Scotto continua a utilizzarle nell'*Innamorato* del 1553, mentre il *Furioso* del 1549 non è in realtà firmato, e l'attribuzione riferita da Agnelli e Ravagnani rischia di fondarsi soltanto sulla successiva presenza di quei legni nel *Furioso* del 1554, effettivamente

sottoscritto dal Rampazetto. Dal 1548 al 1553, insomma, prima di compiere un percorso analogo ai piccoli verso la bottega dell'Imperatore, i legni grandi potrebbero essere rimasti sempre in possesso di Girolamo Scotto, che risulta in entrambi i casi il primo editore – nel '45 e nel '48 – a collocare sotto il torchio le misteriose illustrazioni ariostesche.

Nel diffuso alone di mistero che avvolge le vicende di queste belle ma neglette figure, l'interrogativo più affascinante e insieme più carico di conseguenze per il chiarimento di altre oscurità è probabilmente quello relativo alla loro origine, intesa non tanto in senso editoriale, quanto in senso artistico: ci si chiede, insomma, se sia possibile ricostruire l'identità del loro creatore, che la qualità delle scene addita come artista di ragguardevole personalità, dotato di uno stile nient'affatto canonico nell'editoria veneziana, che ha suscitato paralleli col Parmigianino e col Dossi per la serie piccola (Masi) e con la scuola di Fontainebleau per la grande (Everson). Sedimentatesi ostinatamente nella memoria visiva di chi scrive, quelle immagini vi hanno innescato un potente cortocircuito quando per caso lo sguardo ha incontrato una nota serie di silografie alchemiche di Domenico di Pace detto il Beccafumi (1484 ca. – 1551), più noto ai tempi suoi col soprannome di Mearino, unico membro senese del triumvirato di sperimentatori, completato dal Rosso e dal Pontormo, che regge le gloriose sorti del cosiddetto Primo Manierismo toscano. Un confronto sistematico con la produzione pittorica e grafica dell'appartato maestro, corroborato dall'individuazione di ragguardevoli conferme biografiche, ha fatto sì che l'embrionale ipotesi di attribuzione prendesse corpo nella proposta di identificazione ed analisi del '*Furioso* del Beccafumi' che intendo sottoporre nelle prossime pagine, con una certa economia di mezzi, alla comunità dei competenti.

Prima di procedere a sciorinare riscontri e raffronti, è tuttavia opportuno precisare fin d'ora che una proposta siffatta, di riconoscere nel Beccafumi l'autore di entrambi i cicli, si fonda sulla persuasione che, nonostante il parere opposto espresso dalla Everson, essi possano essere appunto il prodotto di una medesima personalità artistica, ossia che i disegni avessero un unico *inventor*, benché diversi siano il formato e gli intagliatori,

nonché – verosimilmente – gli anni di immaginazione. Se è ben vero, del resto, che le dimensioni maggiori permettono alla seconda serie composizioni più popolate e complesse, talvolta multiepisodiche (pur senza aumentare la profondità di campo), può altresì accadere che essa riproponga pressoché immutata una soluzione iconografica francamente anomala del ciclo piccolo, come quella del cavaliere che si avvicina alle guardie, sedute fra gli alberi, d'un piccolo accampamento (cfr. E306 con E328), scena per la quale si stenta tuttora a indovinare l'episodio letterario di riferimento (forse quello di Mandricardo che giunge alle tende di Doralice in *OF* XIV 38-39?). Al di là delle differenze esteriori, le due serie appaiono soprattutto congiunte da numerose peculiarità comuni – alcune delle quali già annotate dalla Everson – tanto più significative quanto meno canoniche nel panorama della coeva produzione silografica per l'editoria veneziana: ai miei occhi, i legni maggiori condividono coi minori la medesima agilità bozzettistica, lo stile fluido e sintetico, evocativo più che descrittivo, che immortalava scene chiazzate d'ombre e masse di luce in movimento, con un tratteggio disinvolto eppure calligrafico delle zone di scuro; vi si ritrovano non soltanto lo stesso ideale di leggiadro dinamismo, ma persino le stesse ombre radenti, gli stessi paesaggi brulli e seminati di sassi; i costumi leggeri all'antica, con gli stessi elmi appuntiti, gli stessi pennacchi, gli stessi panneggi allungati in lammelle; le anatomie flessuose, con gli stessi gesti e le stesse posture molli o scattanti: le membra riverse dei caduti, quelle protese dei fuggenti, quelle comodamente inarcate degli armigeri astanti, le andature e le impennate dei cavalli, le braccia armate ritratte all'indietro col gomito rigido o le gambe che si aprono a compasso nel mezzo d'un passo in punta di piedi.

Tutto ciò può indubbiamente legittimare la supposizione di un unico autore dietro le due serie, che riceverà una conferma indiretta ma definitiva dalla progressiva constatazione che molti dei suddetti tratti distintivi sono caratteristici proprio dell'arte di quell'unico autore, quando risponda al nome di Domenico Beccafumi.

Ogni proposta di attribuzione ha l'obbligo di esibire preliminarmente le proprie credenziali documentarie, dimostrando

l'ammissibilità storico-culturale dell'assunto che un determinato artista, in un luogo e tempo dati, possa aver realizzato un'opera ben precisa. Conviene a tale scopo ripartire dal gruppo di silografie che ha fornito il primo innesco della ricerca. Queste dieci incisioni alchemico-metallurgiche, animate da divine personificazioni planetarie dei metalli e raffigurazioni dell'operare di uno scienziato-filosofo sotto la guida di Vulcano, sono importanti per il mio discorso sotto due diversi aspetti. Da un canto, vi si riverberano le pose e le mosse, i corpi e i panneggi, le ombre allungate e i paesaggi rocciosi, gli edifici diruti e i contrasti luministici che già si riconoscono tipici delle serie ariostesche, che in queste ben maggiori figure (188x125 mm. ca.) incontrano per di più alcune esatte corrispondenze iconografiche, che in parte documenterò. Dall'altro canto, esse non si limitano a certificare genericamente quel che già asseriva il Vasari, e cioè che il Mecarino esercitò direttamente l'arte della silografia (come attestano peraltro le più note e splendide serie con gli Apostoli), bensì prospettano precisamente la possibilità di una collaborazione diretta del maestro senese con le imprese tipografiche: è ipotesi critica largamente accreditata, infatti, che le dieci immagini, ben più che genericamente ispirate ai dieci libri *De la pirotechnia* del conterraneo e coetaneo Vannoccio Biringucci, fossero appositamente create per illustrare un'edizione a stampa – poi annullata o perduta – di quel trattato, elaborato a Siena nella prima metà degli anni '30 (la prima stampa conosciuta è invece quella impressa postuma a Venezia per Curzio Navò nel 1540, che ha tutt'altre illustrazioni).

Del resto, che il Beccafumi non potesse evitare contatti alquanto intimi col mondo dell'editoria è un fatto che si deduce in piena evidenza dalla circostanza delle sue (seconde) nozze, nel 1534, con Caterina Cataneo, 'filia magistri Iacobi librarii'. Suocero di Domenico fu dunque quel Giacomo Antonio Cataneo che, come ogni libraio rispettabile al tempo, fu anche editore: a sua istanza, infatti, Simone Nardi aveva stampato, il 1° settembre 1524, un volgarizzamento della *Vita di Santa Caterina* di Raimondo da Capua 'hystoriata con le sue figure' squisitamente senesi.

Impossibile credere che un artista artefice silografo accasato con la figlia d'un libraio non si lasciasse coinvolgere in

qualche progetto d'illustrazione libraria: ecco infatti che agli intagli per la *Pirotechnia* si aggiunge anche la notizia – riferita dal Mancini (I, p. 77) – di ‘stampe fatte [...] per il suo cognato Pietro Catanei per il suo libro di architettura’. Matematico e architetto di qualche fama, il fratello di Caterina avrebbe dunque ottenuto la collaborazione del cognato ad un'iniziativa editoriale di famiglia della quale purtroppo non ci risulta alcuna traccia nel patrimonio attuale delle cinquecentine pubbliche (gli apparati silografici delle edizioni conservate – entrambe veneziane: 4 libri nel 1554, 8 nel 1567 – non denunciano alcuna palese ascendenza beccafumiana; eccezion fatta, forse, per il bel frontespizio architettonico sfoggiato dalla seconda).

La testimonianza informata e fededegna del senese Giulio Mancini è però ancor più cruciale: come alcuni esperti ben sanno (vedi De Marchi nel catalogo del 1990), quel passo delle sue *Considerazioni sulla pittura* integra il catalogo mecariniano stilato dal Vasari con l'elenco di non poche altre opere, fra le quali spiccano le ‘tante stampe che ha fatte per il Vergilio <e il> Furioso’ (I, 77), stampe che nella primitiva redazione del *Discorso di pittura* (1617-19), erano indicate come ‘historie dell’Ariosto e di Vergilio’, tali da piazzare il Mecarino al primissimo posto fra i maestri italiani dell'intaglio ‘in legno’ (I, 311). Lasciando per il momento da parte la questione del Virgilio (sulla quale tornerò *in extremis*), l'ipotesi che siano esistite alcune (‘tante’) silografie disegnate dal Beccafumi per istoriare l’*Orlando furioso* si rivela non più soltanto plausibile da un punto di vista biografico e culturale, ma persino storicamente documentata, e dunque altamente probabile. Pressoché certa, anzi, fino a prova contraria.

Senz'altro può destare qualche sorpresa l'idea che siano finora circolate impunemente, sulle carte di svariate cinquecentine, immagini concepite dal Beccafumi non più riconosciute per sue; tuttavia, un tale fenomeno non fa che confermare la diffusa opinione che quello dell'illustrazione libraria del '500 resti un territorio ancora in gran parte da esplorare e pertanto ancora in grado di riservarci gradite sorprese. Tant'è vero che proprio nell'area che sto qui osservando si è registrata di recente l'agnizione, ad opera di Massimiliano Rossi, della mano del Beccafumi nella cornice del frontespizio de *Il lamento di*

Olimpia di Stefano Rossetti, madrigale a quattro voci cavato dall'Ariosto, stampato a Venezia da Girolamo Scotto nel 1567. La ricomparsa del nome dello Scotto (che, per antica tradizione familiare, fu editore di primaria importanza in campo musicale) associato alle silografie dimenticate del Beccafumi non potrà ormai stupire più di tanto; maggior sorpresa potrà forse esser destata dallo scoprire – come è accaduto nel corso di questa ricerca – che la prima apparizione di quel legno risale almeno al 1549, e si colloca sul frontespizio dell'*Orlando furioso* 'Rampazetto' – la prima edizione del poema ariostesco a fregiarsi della serie grande.

L'ipotesi d'aver davvero rintracciato un '*Furioso* del Beccafumi' (anzi due) risulta insomma ampiamente plausibile. Il compito di fornire le prove decisive spetta però al raffronto fra le pitture del senese e le silografie ariostesche (in cui l'artista non di rado 'tira di pratica' – sia pur con grazia e *variatio* – riutilizzando più volte taluni modelli), raffronto che ha rivelato non soltanto palmari affinità stilistiche e formali, ma anche la frequente comparsa di soggetti talmente tipici del repertorio beccafumiano (talvolta veri e propri cartoni) da assumere il valore d'una firma. Non resta dunque che procedere all'analisi di qualche pezzo trascelto fra i più eloquenti.

Dando la precedenza alla serie piccola, che è la meno incompleta e fu la prima ad apparire (1545), il miglior punto per iniziare è l'inizio, ovverosia l'illustrazione per il Canto I (fig. 1), col duello fra Rinaldo e Ferraù e la fuga di Angelica. La composizione della scena trova concordi anche Zoppino e Giolito (salvo che in quelli, come poi nella serie grande, Angelica esce a destra), ma gli ingredienti specifici sono tutti beccafumiani. I duellanti in proscenio hanno un tipo di passo sospeso che accomuna molte vignette della serie piccola e quasi pervade la grande (cfr. rispettivamente E311, E314, E322, H323, R3; ed E330, E331, E339, E340, E341, nonché figg. 16 e 20). Non si stenta a ritrovarlo in molte opere del senese, a cominciare da alcune delle silografie alchemiche: in quella della fig. 3, ad esempio, si nota la perfetta pertinenza del Mercurio in alto a sinistra, senz'armi in mano ma con identici la foggia dell'elmetto e i panneggi appuntiti dal moto fulmineo. Nella produzione pitto-

rica, tralasciando le molte composizioni con figure fuggenti, la mossa si riconosce già nel *Deucalione e Pirra* del Museo Horne e nella *Continenza di Scipione* di Lucca (tavole degli anni '20 che avrò occasione di citare anche appresso), nonché nelle figure a destra del fregio in cui *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* del pavimento del Duomo di Siena, nel gesto vigoroso del personaggio che alimenta il rogo del *Publio Muzio* nella sala del Concistoro in Palazzo Pubblico o nell'uomo accorrente da sinistra dello scomparto con *Sant'Antonio e il miracolo della mucca* del Louvre; si potrebbe probabilmente continuare, ma è preferibile concludere con quello che mi pare il riscontro più convincente per questo e per affini duelli, vale a dire l'ottagono (purtroppo alquanto rovinato) con la *Punizione di Spurio Cassio* nel soffitto di palazzo Bindi-Sergardi (già Venturi, nel 1919; fig. 2): nel fermoimmagine dei due armati nella metà destra sono rispecchiati in differenti combinazioni gli stessi prototipi di portamenti e di gesti, il dinamismo delle vesti e dei pennacchi tirati indietro da invisibili fili, la minacciosità del braccio che porta rigido la spada dietro il fianco. Quest'ultimo movimento, tutt'altro che canonico nelle illustrazioni epiche veneziane, è anch'esso oltremodo frequente in entrambe le serie (ma lascio al lettore il piacere della ricerca nelle tavole della *Bibliografia* della Everson), ed è ribadito in un altro pennacchio dello stesso soffitto dal cavaliere del *Suicidio di Catone* (fig. 4).

I cavalli, non importa dirlo, sono creature che calcano queste scene ariostesche con notevole assiduità, assumendovi le pose più diverse, anche se perlopiù declinate secondo un numero ristretto di paradigmi. Di modelli, il Beccafumi poteva trovarne in abbondanza non soltanto nelle silografie cavalleresche che poté imitare, o nelle opere leonardesche che probabilmente ammirò a Firenze (la *Battaglia di Anghiari* e l'*Adorazione dei Magi* su tutte), ma anche e soprattutto nel ricco campionario sciorinato sul pavimento del Duomo di Siena nella *Storia di Giuditta* assegnata a Francesco di Giorgio Martini (1473), nella *Storia di Iefte* di attribuzione incerta (1483) e nella *Cacciata di Erode* di Benvenuto di Giovanni (1485), tarsie in mezzo alle quali l'artista lavorò a più riprese dal 1521 al 1546, e che presentano notevoli affinità con alcuni pezzi del *Furioso* piccolo (-anticipando anche, con dovizia di esempi, l'arma brandita dal

braccio ritratto col gomito saldo). La produzione pittorica beccafumiana non è tuttavia avara di effigi equine combacianti con quelle dei legni, soprattutto negli sfondi dei dipinti profani. Per restare in palazzo Venturi, se il più stretto parente del palafreno di Angelica nella fig. 1 è probabilmente quello della *Gara fra Poseidone e Atena*, i due cavalli di destra del triplice duello di Lipadusa per il Canto XLI (fig. 6) sono gemelli identici, con le teste scambiate, della coppia che assalta il ponte in lontananza nella *Continenza di Scipione* (fig. 5). La varia combinatoria di teste e zampe non impedisce di notare che uno dei tipi più diffusi, tanto nel ciclo piccolo che nel grande (per quest'ultimo cfr. E337, E342, E343), è quello in primo piano a destra nel Canto XLI, cioè il tipo del cavallo rampante già visto nel *Catone* del 1519, che ha nel suo genoma Leonardo e Raffaello e che il Beccafumi colloca anche, quasi invisibile, nel tondo in alto a sinistra della rovina d'arco nella *Natività* di San Martino, aggiornandolo infine nei primi anni '30 (sulla scorta di Perin del Vaga) nello sfondo destro del *Sacrificio di Codro* in Palazzo Pubblico (fig. 7; il dipinto interessa profondamente – sia detto fra parentesi – anche la serie grande, che in E324 prospetta un tempio rotondo sullo stesso progetto di quello alla sinistra dell'affresco, e in E329 riflette al centro in basso una figura simmetrica a quella che qui spoglia l'ex sovrano di Atene). Una traduzione silografica estremamente fedele della versione del *Codro* si rintraccia nel destriero a destra del duello in fig. 9 (che potrebbe esser quello di Ruggiero e Mandricardo: *OF XXX*), laddove il cavaliere di sinistra somiglia molto da vicino proprio a quello del *Catone*, dal mantello fino alla testa del cavallo (fig. 4); lo sconfitto di destra, dal canto suo, alza il gomito come i giganti di Perin (1531-33), in una posa che appare anche altrove tanto nella serie piccola (E313) quanto nella grande (E324), e che il Beccafumi utilizza sia nell'*Uccisione degli ebrei idolatri*, fra le *Storie di Mosè sul Monte Sinai* nel pavimento di Siena (1529-31), sia in uno dei caduti del *Castigo di Core* nel Duomo di Pisa (1536-38; cfr. fig. 8).

Il repertorio di modelli beccafumiani si allarga con l'esame degli altri pezzi, alcuni dei quali esibiscono somiglianze di sorprendente esattezza. Sorella statica del passo sospeso, c'è una postura di riposo ricorrente nei due cicli, nella quale le gambe

del personaggio si aprono a compasso, con conseguente accentuazione della lordosi fisiologica: l'esempio più eloquente – e divaricato – è quello in fig. 10 (forse per il canto XVII, con gli alloggiamenti pagani assediati da Carlo: cfr. ottave 157 e 163), ma altri ne abbondano nel primo ciclo (cfr. E308, E310, E323, R3, R7), mentre nella serie grande la posa si fa prototipo per prove di forza, come lo sradicamento arboreo di Orlando pazzo (*OF* XXIII: cfr. E330) e la sua presa di lotta sul ponte con Rodomonte, mirabile per la potenza guizzante dell'opposto e perciò immobile sforzo (*OF* XXIX: cfr. E335). Il Beccafumi si serve di questo modello in una manciata di casi, il più noto dei quali è lo *Scipione tribuno* di palazzo Venturi (nel protagonista e nel pedone sullo sfondo), cui avvicinerei direttamente il vessillifero ariostesco, se nella *Continenza di Scipione* di Lucca (1525 ca.; fig. 11) non avesse militato, in controparte, un suo collega di ancor più impressionante somiglianza.

Per chiudere all'insegna della bellezza la rassegna dei legni piccoli, l'episodio di *Ruggiero e Angelica* (*OF* XI; fig. 12) reca in dono un ennesimo 'cartone' del maestro senese; non tanto per la figurina barbata – pur così 'mecarinesca' – dell'intrepido progenitore estense che, dimentico del doveroso suo destino dinastico, senza riuscire a staccar gli occhi dalla principessa del Catai, si spoglia delle armi e delle vesti ('Gittato avea Ruggier l'asta e lo scudo, | e si traeva l'altre arme impaziente', *OF* XI 3, 3-4); né tanto per l'elmo, che pure fa parte degli attrezzi di scena usati in tanti suoi soggetti pagani: l'elemento più di tutti beccafumiano è il delicato nudo d'Angelica, colta nell'atto di portare alla bocca (intanto mostrandolo allo spettatore) l'anello magico che la sottrarrà alla vista e alle tempeste ormonali di Ruggiero. Lo stesso disegno, con la sola variante delle braccia invertite, ha infatti dato corpo femminile ad uno dei sassi trasformati in nuova umanità da *Deucalione e Pirra* nella tavola del Museo Horne (fig. 13), simile alla silografia anche nel paesaggio pietroso e nella 'sagoma spettrale degli alberelli spogli e contorti' (Briganti).

Altro dirò di questa scena più avanti; intanto volgo lo sguardo alla serie grande, che, oltre ai fenomeni in comune con la piccola notati fin qui, presenta anch'essa una nutrita

schiera di immagini progettate su disegni palesemente riferibili al Beccafumi. Per ripartire dalle illustrazioni alchemiche, si noterà come le gambe del pirotecnico in fig. 14 istituiscano una relazione diretta con quelle dell'Orlando legato del canto XXXIX (fig. 16), al cui naso Astolfo accosta ancora l'ampolla col senno ritrovato, ma il cui volto sembra già dire 'Solvite me, – con viso sì sereno, / con guardo sì men dell'usato bieco' (OF XXXIX 60, 3-4), che ci aspettiamo di vederlo presto slegare, benché lo stiano or ora legando. Proprio dalla trazione delle corde sui polsi e sulla caviglia, per l'appunto, paiono dipendere le poche differenze che intercorrono tra questo nudo maschile e quello (inverso) dell'uomo plasmato da *Prometeo* in palazzo Venturi (fig. 15; ma si veda anche l'*Amor di Patria* in Palazzo Pubblico, ed altri personaggi di quella volta). Per di più, tra le altre figure messe in rilievo dal tratteggio fin troppo fitto delle zone d'ombra – ma con sbattimenti di luce che, a prescindere dalla felicità del risultato, rimandano anch'essi alle ricerche del senese –, anche il guerriero chino a sinistra è anticipato nei toni del soffitto dalla figura sullo sfondo destro dell'altro *Deucalione e Pirra*; il mirabile dinamismo del guerriero all'estrema destra, che prosegue un lungo gioco di diagonali fino a sfondare la quarta parete, rammenta invece l'analoga soluzione, pur nella diversità dei moti, dell'esagono col *Sacrificio di Elia* nel pavimento del Duomo.

Ancor più limpidi riscontri sono offerti dalla scena con Rinaldo che slaccia l'elmo a Polinesso, sconfitto e morente, in tempo perché confessi 'la fraude sua' davanti al re di Scozia e alla corte (OF V 89; fig. 19): il guerriero di sinistra nella coppia centrale in secondo piano rammenta da vicino – tolto il braccio con l'asta – la sagoma di quello di destra nell'*Uccisione di Spurio Melio* in Palazzo Pubblico; tutto il fianco in proscenio di Polinesso, con la testa, ripercorre invece, leggermente inclinato, quello del già citato caduto periniano del *Castigo di Core* (cfr. il particolare in fig. 8). Infine, e soprattutto, il serpentino nudo di spalle a sinistra (che torna parzialmente in E329) incide nel blocco di legno un tipico marchio di fabbrica del Beccafumi, che ne elabora il tema (già di Giulio Romano) nell'*Ercole al bivio* e nell'*Attilio Regolo* di palazzo Venturi, in diversi marmi del pavimento del Duomo, nel *Postumio Tiburzio* della sala del

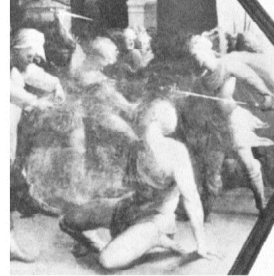
Concistoro e in alcuni disegni, fra i quali si segnala per la speciale affinità quello del Louvre (fig. 18).

Sulla silografia del canto V ci sarà ancora altro da dire; intanto sosto su quella del XX (fig. 17), con la fuga delle femmine omicide atterrite dall'orribil suon del corno magico di Astolfo, per le quali non possono non saltare all'occhio le strette analogie con i fuggenti della silografia alchemica in fig. 3 (ma la testa femminile sotto la porta richiama insistentemente alla memoria anche la moritura moglie di san Sigismondo nella copia di Boston del *Martirio*). La speciale categoria dei fuggenti (e degli accorrenti) è una delle più care in assoluto all'estetica dinamica del pittore senese, che ne sperimenta continue variazioni nei *Lupercali* della collezione Martelli, nel *Catone*, nel *Fanciullo macedone* e nell'*Enea* di palazzo Venturi, nei *Putti reggimedaglione* del Museo Horne, nel *San Michele* della Pinacoteca Nazionale, nell'*Uccisione degli ebrei idolatri* del Duomo senese e nel *Corepisano*.

Significativamente, anche i due cicli per il *Furioso* abbondano di esempi consimili (cfr. anche E313, E320; E325, E341, E344). Dispiace tralasciare gli ignei riverberi del legno per il canto XII (E344), interessante anche per le salme dei malandrini e per la malenconica figura della china Gabrina, viandante 'in negra gonna' (cfr. *OF XX* 106-107) imparentata con le silografie alchemiche nonché sorella carnale dell'angelo ribelle ammantato di nero al centro della fascia bassa del *San Michele* alla Pinacoteca di Siena; preferisco però soffermarmi su un'ultima immagine confezionata con ingredienti molto simili (muliebre nudità e virile accorrere): quella per il canto X (fig. 20), con una duplice coppia *Ruggiero e Angelica*. Cominciando da sinistra, ci si imbatte in una delle più lampanti tangenze beccafumiane di questa serie, giacché l'Angelica fuggente, il cui braccio alzato appare già nei *Lupercali*, è quasi identica, in controparte, alla figurina danzante sullo sfondo del più volte citato *Castigo di Core* (fig. 21; anticipata vent'anni prima dalla Creusa del tondo con *Enea e Anchise* in palazzo Venturi); del Ruggiero che la insegue, non si faticheranno a rintracciare le orme nelle opere citate testé (per le braccia, la versione frontale del medesimo gesto si ritrova nel *Fanciullo* Venturi e nella marmorea *Uccisione*), così come quello sull'Ippogrifo è un



1



2



3



4



5



6



7



8



9



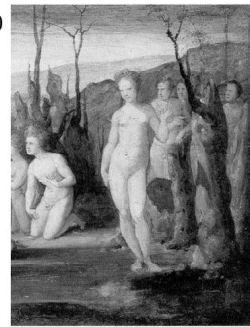
10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

duellante abbastanza canonico, nonostante l'inconsueto colpo dall'alto in basso (degnò d'un san Giorgio); il fenotipo teratologico dell'orca che emerge dall'onda, piuttosto remoto da quello dei mostri marini che infestano le coeve edizioni veneziane, pare invece denunciarne l'appartenenza alla stessa razza del Satana nel *San Michele* del Carmine; lo sguardo che trasale al cielo dell'Angelica legata (non però 'al nudo sasso', bensì ad un più consonò tronco) rimanda invece alla testa femminile dell'altra tavola pisana col *Mosè*, ma tutt'intera la postura del corpo, mutato di sesso e di parte, ripete infine quella di un *San Sebastiano* delineato un paio di volte dal Beccafumi: impressionante soprattutto la coincidenza col disegno giovanile degli Uffizi, forse tradotto in un affresco perduto della cappella del Manto (fig. 22).

La messe di prove raccolte fin qui mi pare più che sufficiente a sentenziare che Domenico Beccafumi, genero di libraio e sperimentato silografo, fu con ogni probabilità l'autore di queste illustrazioni per l'*Orlando furioso*, nelle quali si possono riconoscere le 'historie dell'Ariosto' ricordate *ab antiquo* dal Mancini. Tale aggiunta al catalogo grafico del maestro toscano, qualora accolta, potrà certo occasionare fruttuose riflessioni sulle tante immagini nuovamente acquisite; per parte mia, vorrei invece accennare alcune considerazioni in merito alla posizione di queste vignette nella storia editoriale ed iconografica dell'*Orlando furioso* giusto negli anni della sua canonizzazione.

I dati di fatto attestano che la prima serie esiste almeno dal 1545, la seconda dal 1548, entrambe in edizioni dell'*Innamorato* di Gerolamo Scotto. Quale tragitto abbiano compiuto queste silografie da Siena a Venezia è difficile dire; quasi impossibile, poi, è capire se ne siano mai esistiti i pezzi mancanti, e se almeno una delle due serie sia mai stata impressa completa in una precedente edizione del *Furioso* oggi perduta.

Certo, quello della produzione nella Repubblica di Siena, per l'ingegno del maggior artista attivo nella città, di ben due apparati illustrativi per l'Ariosto è un episodio di sicuro interesse per la storia della ricezione del poema ferrarese, la cui ricca e pregevolissima fortuna silografica, quasi tutta affidata al-

l'editoria lagunare, può finalmente annoverare (confutata l'attribuzione a Dosso del ciclo Valgrisi) il nome di un protagonista dell'arte cinquecentesca. La genesi senese fornisce peraltro una chiave di lettura oltremodo adeguata per spiegare la relativa ma evidente alterità di questi 'primomanieristici' cicli rispetto alla norma dei legni coevi intagliati nella Serenissima, improntati a ben più classicheggiante Maniera. La testimonianza del Mancini, che comunque lascia intuire una stagione di largo impegno del Beccafumi nell'illustrazione libraria, non aiuta a capire se le 'tante stampe' per l'Ariosto (e per Virgilio) – certo impresse da legni prodotti in patria, onde il pittore si dilungava di rado e per breve tempo – fossero uscite da torchi senesi, veneziani o d'altrove (e neppure precisa se quel 'tante' debba riferirsi alla quantità di edizioni o alla consistenza numerica dei legni, che comunque anche incompleti sono decine); tuttavia – per come la si conosce dai reperti – l'editoria della città toscana nel primo '500, quasi tutta sulle spalle di Simone Nardi, non può vantare alcuna impresa tipografica del calibro d'un *Furioso* illustrato.

Scartando perciò a malincuore la suggestiva congettura di ambiziose edizioni senesi oggi annientate dall'edace nemico, e purché non si pensi ad esperimenti saltuari fatti per proprio gusto e soddisfazione, senza un esito commerciale prefissato, mi pare più prudente ipotizzare che fin dall'inizio la destinazione delle matrici dovesse essere Venezia, ove il libraio Cattaneo poteva aver procurato un committente – o aver in animo di procurare un cliente – all'artista suo genero. Forse non si potrà mai appurare chi fosse l'interlocutore lagunare, e però niente vieta di credere che si trattasse per l'appunto di Girolamo Scotto, del quale tuttavia non mi son note relazioni senesi (ma sì toscane, giacché gli Scotti erano stati in società, fin dai tempi di Lucantonio, con i Giunti da Firenze).

In attesa di ulteriori accertamenti archivistici, si può intanto tentare una stima della quantità d'anni verosimilmente intercorsa fra i primitivi progetti e l'utilizzo delle matrici nella tipografia dello Scotto. I 'cartoni' ed i temi individuati poco sopra connettono le silografie dell'una e dell'altra serie ad opere del Beccafumi sventagliate in un ampio arco d'anni; ad ogni modo, benché la seconda paia avere un maggior numero di riscontri in anni avanzati e la prima più frequenti nessi col soffit-

to Venturi (1519) ed opere degli anni '20, sembra improbabile che anche i legni piccoli possano esser nati prima del 1530, e non solo perché anch'essi raffrontabili con opere tarde come il *Castigo di Core* (1538). L'attività silografica del Mearino, infatti, è comunemente ritenuta posteriore al 1530, anno cui risale oltretutto la prima edizione Zoppino, finora giudicata inaugurale della tradizione dei *Furiosi* illustrati: anticipare oltre questa soglia le 'stampe' per l'Ariosto significherebbe dunque conferir loro il primato assoluto non soltanto nella sperimentazione silografica del Beccafumi, ma anche nell'interpretazione grafica del capolavoro ariostesco. Date le molte consonanze fra il ciclo piccolo e quello Zoppino, peraltro, si dovrebbe giocoforza congetturare un'edizione perduta del *Furioso*, istoriata con tutto il *set* delle vignette minori, stampata entro la fine degli anni '20 e poi imitata dall'editore ferrarese.

Molto meno arrischiata e molto più proficua per la comprensione del primo ciclo è la supposizione, pacificamente condivisa, che esso fosse almeno posteriore allo zoppiniano, le cui pionieristiche soluzioni iconografiche paiono aver influenzato la progettazione delle vignette del Beccafumi (altre volte bellamente indipendenti) almeno per il canto I (fig. 1), per Bradamante e Melissa nel III (E310), per Orlando e la damigella nel IX (E316), per il cavaliere e la guardia dormiente forse del XIV (E306, da confrontare con la II zoppiniana), per Grifone, Martano e Origille nel XVI (E305; al canto XV dello Zoppino), per Cloridano e Medoro al XIX (H51; XVIII per lo Zoppino), per l'inseguimento di Astolfo ai danni delle Arpie nel XXXIII (R6; XXXII nello Zoppino), per il duello di Bradamante e Ferrau del XXXV (E304), per la battaglia fra le flotte di Dudone e Agramante nel canto XXXIX (E309), per il duello fra Dudone e Ruggiero del XL (modernamente inedito), per Rinaldo e la prova del nappo al canto XLIII (E312). A queste immagini se ne deve aggiungere un'ultima, che merita particolare attenzione: quella con Orlando che insegue la falsa Angelica portata per forza da Atlante 'su l'arcion davante' (cfr. R1 ed *OF* XII 4-8), che corrisponde a quella – filologicamente meno esatta, con Angelica condotta dietro la sella – che lo Zoppino utilizzò soltanto nel 1530, per il IX dei 40 canti del primo *Furioso*, eliminandola poi dall'edizione in 46 canti del 1536, dove avrebbe do-

vuto istoriare il XII, dopo la farcitura con l'episodio d'Olimpia (esclusa dall'archivio del CTL, fondato sul *Furioso* definitivo, la vignetta campeggia però sulla copertina italiana dell'*Ariosto classico* di Javitch). Se è giusta la mia impressione d'un nesso fra le due figure, è probabile allora che il Beccafumi esplorasse l'apparato zoppiniano già sulle carte stampate nel 1530. Pur tuttavia, fra quelle elencate c'è almeno un'immagine che indurrebbe a supporre la conoscenza anche dei legni aggiunti al *set* per l'ultima redazione del poema: si tratta di quella per il canto IX – di intaglio insolitamente goffo – con l'incontro fra Orlando e la damigella sul battello, che corrisponde proprio al legno che nel 1536 sostituì il precedente, e induce a sospettare la collazione di più edizioni del *Furioso* da parte dell'artista. Poiché però quella vignetta zoppiniana fu rielaborata apertamente anche nel ciclo giolitino, ci si dovrà chiedere se l'edizione confrontata con la Zoppino del 1530 non possa esser stata proprio la Giolito del 1542.

In merito ai rapporti tra le silografie di quest'ultima e la serie piccola, le opinioni espresse da chi mi ha preceduto sono alquanto contrastanti. Se Neil Harris non dubita di poter affermare che il ciclo usato dallo Scotto nel 1545 'trae l'ispirazione per un gran numero di silografie' dall'edizione 'giolitina del 1542' (vol. I, p. 171), Giovanna Rizzarelli rileva invece che per la loro natura monoepisodica, che le avvicina alle vignette Zoppino, quelle immagini 'sembrano appartenere ad una fase che precede l'edizione Giolito', con la quale si instaura un processo di moltiplicazione degli episodi effigiati che non registra mai 'inversioni di tendenza, ma solo ulteriori complicazioni' (p. 107). A riprova di tale interpretazione, noto che si potrebbe allegare anche l'apocrifa rappresentazione classicheggiante dell'Ippogrifo in foggia di Pegaso (cfr. R6 ed R7), tipica del ciclo zoppiniano dominante a Venezia negli anni '30, finché i legni del Giolito non instaurano per molti decenni a venire la corretta lettura romanza della meravigliosa cavalcatura, munendola di testa, becco e artigli da grifone: una lettura perfettamente recepita, non a caso, dalla serie grande.

Ciononostante, un raffronto sistematico delle silografie piccole con quelle giolitine evidenzia non pochi nessi significativi fra i due *set*: troppi, a mio avviso, per poter essere imputati a

poligenesi. Poligenetica potrebbe essere ad esempio la correzione apportata, d'accordo col testo, alla vignetta del canto I (fig. 1), dove l'Angelica zoppiniana fuggiva a piedi, e quelle giolitine e beccafumiane a cavallo; tale è forse anche la comune aggiunta delle mura di Damasco dietro al terzetto del canto XVI (E305); meno prevedibile risulta invece, al canto III, l'interpretazione della grotta di Merlino (che nello Zoppino era un generico paesaggio roccioso) come navata di chiesa, con tanto di abside, benché la serie piccola si distingua non soltanto per esser l'unica a collocare Bradamante e non Melissa dentro al cerchio 'tirato' dalla maga (*OF* III 21), ma anche per l'inatteso aspetto dei demoni convocati dal Beccafumi per l'emulazione dinastica, che non son altro che puttini con le ali da pipistrello (E310); quasi sicuramente monogenetica, e perciò congiuntiva, mi pare infine la composizione scelta per il canto VII, risolto dallo Zoppino con l'emblematica figura di Erifilla a cavallo del suo lupo: in entrambe le serie, infatti, il duello fra Ruggiero e la gigantessa (correttamente armati di lancia nel Giolito, di spurie spade nel legno beccafumiano) è osservato in secondo piano a destra dalle dame dei liocorni, dettaglio tanto secondario quanto rivelatore (H27, fig. 320).

Se tra i legni piccoli e i giolitini un qualche rapporto imitativo vi fu, le immagini non chiariscono immediatamente in quale direzione esso si svolse. Teoricamente, è possibile che l'imitatore fosse il Giolito: in tal caso, perché la si potesse vedere, la serie beccafumiana dovrà considerarsi non soltanto intagliata ma anche stampata entro il 1542. Evidentemente, l'accettazione dell'eventualità di edizioni perdute è cruciale per dirimere la questione e per precisare la collocazione cronologica della prima serie: se si esclude che questa fosse mai impressa prima del 1545, la direzione imitativa si rovescia a favore della priorità giolitina, ed il 1542 diventa il termine *post quem* per la realizzazione di almeno parte delle illustrazioni piccole, come voleva Harris.

Sospendendo il giudizio in attesa di future scoperte, vorrei comunque annotare le possibili implicazioni dell'ultima ipotesi formulata. L'impatto dell'edizione Giolito nel campo dell'interpretazione grafica del *Furioso*, unito al carattere inquieto e sperimentatore dell'artista, potrebbe fornire una valida spiega-

zione per l'incompletezza della prima serie beccafumiana: impostato ed avviato il lavoro sulla falsariga della Zoppino (probabilmente più alla fine che all'inizio degli anni '30, per chi non voglia credere a una gestazione decennale), l'*inventor* può aver reagito alla scoperta in corso d'opera del ciclo giolitino dapprima col tentativo di metabolizzarlo nelle misure di quello già iniziato, ispirandovisi per superare i limiti delle interpretazioni zoppiniane, finché non si è rassegnato a ricominciare tutto da capo, mettendosi all'opera su una serie più grande; durante l'elaborazione di quest'ultima, la pur incompiuta prima serie entra comunque in circolazione: il Beccafumi potrebbe averla venduta direttamente allo Scotto, che se ne serve per un po' di tempo, fin quando non riceve anche i primi 20 pezzi del *set* maggiore, forse perché già abbandonato anch'esso, per motivi insondabili, nel 1548, tre anni prima di morire.

La realizzazione della serie grande potrebbe dunque esser datata con una buona approssimazione fra il 1545 e il 1548; certo non può essere anteriore al 1542, giacché in essa il Beccafumi si mostra per molti versi debitore delle soluzioni giolitine, come già avvertito dalla Everson, a cominciare dall'impaginazione multiepisodica di alcune immagini. Evidentissime affinità collegano infatti a quelle del Giolito le silografie del canto IV, col duello fra Bradamante ed Atlante sull'Ippogrifo volante, e Brunello legato nei pressi (E331); del canto V (fig. 19); del VI, con lo scontro di Ruggiero sull'Ippogrifo con la 'strana torma' dei mostri di Alcina, e il mirto col volto di Astolfo (E334); dell'VIII, con la scena ripartita fra Ruggiero che combatte il servitore d'Alcina coi suoi animali ed Angelica inseguita dai crudeli abitanti di Ebuda (E341); del canto X (fig. 20); dell'XI, col pastore di giumente e la fuga dell'Ippogrifo (E325); del XX (fig. 17); del XXIII, con la pazzia di Orlando denudato che svelle gli alberi, e la coppia Isabella-Zerbino in secondo piano (E330); del XXIV, col duello fra Rodomonte e Mandricardo osservati da Doralice, l'impiccagione di Gabrina, e la morte di Zerbino – una 'pietà' – sullo sfondo (E340); del XXIX, con la lotta sul ponte fra Orlando pazzo e Rodomonte, sotto gli occhi di Fior-diligi (E335); del XXX, col duello in campo chiuso fra Ruggiero e Mandricardo (E343).

La spiccata personalità dell'autore, tuttavia, non emerge soltanto nelle composizioni restanti, del tutto indipendenti dalle veneziane: è segnalata anche, innanzitutto, dalle varianti esperite nelle scene emulate. La silografia giolitina del canto XX, ad esempio, fotografa la sonata terrificata di Astolfo quando ormai tutte le femmine omicide sono scappate fuori dall'inquadratura: una scelta che il Beccafumi contesta apertamente, per non perdersi la ghiotta occasione di ritrarre qualche sua amata figura fugace che renda la scena più dinamica ed efficace (fig. 17). Al canto V, invece, la messinscena dell'incontro fra Dalinda e Polinesso, relegata sullo sfondo del legno giolitino, ritrova nel beccafumiano lo stesso onore della ribalta (accanto alla vittoria di Rinaldo) e persino i medesimi contorni che aveva avuto nel ciclo Zoppino, di cui era stata la protagonista unica (fig. 19); se a questo si aggiunge che al nudo di spalle che fa da quinta sinistra, cui il maestro è affezionato fin dal 1519, l'immagine giolitina risponde a destra con un nudo congenere, benché meno elastico, si sarebbe tentati quasi di proporre un rovesciamento della successione cronologica, con la seconda serie beccafumiana a far da anello di congiunzione fra la Zoppino e la Giolito. Di nuovo, come per la serie piccola, occorrerebbe postulare un'edizione perduta anteriore al 1542; in alternativa, non fa alcuna difficoltà pensare che il nudo del Giolito abbia rappresentato per il pittore senese una irresistibile provocazione ad esperire l'ennesima variazione su quel tema prediletto. Quando si torni a guardare l'illustrazione del canto X (fig. 20) tenendole a fronte l'omologa giolitina e il testo del *Furioso*, non si potrà che confermare la precedenza della Giolito: la sua Olimpia abbandonata che si proietta verso le vele ormai lontane del crudele Bireno, infatti, è ampiamente giustificata dalla lettera del canto ariostesco (*OF X 22-25*), cui invece è del tutto estraneo l'episodio disegnato dal Beccafumi al suo posto, con una fanciulla inseguita da un guerriero (Angelica e Ruggiero, direi, per vaga anticipazione del canto successivo); l'imprevista cassazione di Olimpia – effigiata già dallo Zoppino – si spiega efficacemente soltanto con la volontà di raddoppiare lo slancio della disperata sagoma giolitina modulandolo nei guizzi e nei salti di due vivissime figure di repertorio.

Molto più mobile e coreografica di quanto non permet-

tesse il classicismo monumentale del Giolito, la serie grande contrappone alla muscolarità carnosa e soda dei plastici colossi di quello l'energia caricata nelle leve dei muscoli asciutti e tesi, nell'escursione estrema degli arti che si direbbero pronti a scattare come molle dei suoi atletici ballerini. Ne spira un'aria più leggera e vivace, che allontana le figure dalla seria compostezza del modello; segno d'una lettura più libera e immediata del poema ariostesco, non gravata dalle ipoteche moralizzanti che impedivano al progetto illustrativo giolitino di rispecchiare la varietà di materie e registri armonizzati nel *Furioso*. L'Angelica legata che domina la porzione destra dell'immagine per il canto X non conferma soltanto la propensione del Beccafumi a proiettare in primo piano, di spalla ai principali, anche alcuni episodi che il Giolito aveva scalato in maggiore profondità (Dallinda e Polinesso nel canto V, Gabrina impiccata nel XXIV): essa reagisce soprattutto alla sistematica censura in esso perpetrata ai danni di Amore e del gentil sesso, defalcata dal programma iconografico o miniaturizzati sullo sfondo delle scene, a vantaggio di un'esegesi dell'Ariosto in chiave epica canonicizzata giusto a partire dal 1542. L'esposizione a piena grandezza del nudo femminile relegato a remote coste dal Giolito rivendica giustappunto la pari dignità dell'Eros – peraltro ovidiano, qui – rispetto all'Epos nel romanzo cavalleresco, tradotto in immagini di rara eleganza.

In mancanza di attestazioni positive, è difficile valutare quanti a Venezia – a cominciare dal Doni grande amico di pittori – conoscessero il nome dell'autore di quelle immagini (nome che fuori Siena suonò celebre solo dopo che il Vasari lo consacrò). Tuttavia, sia pure anonime e confinate in edizioni di secondo rango, esse ebbero da sole la forza di far tradizione, di imporsi cioè come modello autorevole all'attenzione degli editori che entravano in lizza per soppiantare le precedenti con la propria aggiornata interpretazione grafica dell'*Orlando furioso*. Pur rinunciando a un pronunciamento definitivo sull'evenienza che già il Giolito si servisse della serie piccola, nessun dubbio cronologico può gravare sulla constatazione dell'influenza diffusa (ancorché non prioritaria) esercitata dai due cicli beccafumiani su quello avviato al torchio dal Valvassori nel 1553,

destinato a far da prototipo già nel 1556 per le più celebri silografie a tutta pagina del *Furioso* Valgrisi, indici figurati sequenziali dell'intera materia del canto, insuperate fino ai primi anni '80.

Il retaggio diretto del ciclo maggiore nell'iconografia del Valvassori mi appare limitato ad un solo caso certo, e pur tuttavia primario: l'aggiunta dell'episodio di Ferrau e l'Argalia alla silografia del canto I (E339), col saracino iberico che, munito di pertica, s'impossessa di tutto il terzo sinistro della scena per ricercare nella riviera ove lo ha perso l'elmo ottenuto in prestito già troppo tempo innanzi dal morente fratello di Angelica, l'ombra del quale gli porge il suo oggetto del desiderio emergendo dalle onde a mezzo il petto quasi fosse un personaggio del *Diluvio* di Palazzo Venturi, del *San Michele* al Carmine, della *Discesa al Limbo* in Pinacoteca o del *Castigo di Core* pisano. L'invenzione del Beccafumi, pubblicata non più tardi del 1548, è incamerata prontamente dal Valvassori, che fissa il canone delle edizioni successive, talché proprio quell'episodio potrà ottenere il massimo favore delle incisioni settecentesche.

Molto più numerosi e non meno significativi risultano i prestiti richiesti alla serie piccola, le cui icastiche scenette il Valvassori poteva agilmente inglobare nelle proprie composizioni traboccanti d'episodi. L'Orlando e la falsa Angelica rapita da Atlante al canto XII (R1), il Cloridano arciere del XIX (inedito), il duello fra Rinaldo e Ruggiero al XXXVIII (E311) e quello fra quest'ultimo e Dudone nel XL (inedito) si ritagliano ampi spazi nelle figure del 1553, che ne ereditano anche la cura per la fedeltà testuale di alcuni dettagli, come accade per le armi nei duelli: le 'azze' dei due pedoni futuri cognati nel primo (cfr. *OF* XXXVIII 74 e 88-90) e la 'ferrata mazza' di Dudone nel secondo (cfr. *OF* XL 79) non hanno altrimenti riscontro nei cicli dello Zoppino e del Giolito. Fra tutti, un ulteriore prestito mi pare alquanto significativo, e riguarda ancora una volta un episodio ad alto tasso erotico (e pertanto ad alto interesse di pubblico) come quello dell'impacciata svestizione del bramoso Ruggiero, impaziente di godersi le nudità della bella Angelica nel canto XI (fig. 12). Zoppino aveva riscritto l'episodio con una scenetta apocrifa – più adatta alla coppia Angelica-Medoro, o agli amori topici di maghe in giardino – che regala a Ruggie-

ro l'idillio d'un*petting* severamente negatogli dall'Ariosto; Giolito censurava qualsivoglia nudità, eccezion fatta per quelle equine, dacché accampava in primo piano le terga d'una possente giumenta, evidentemente ritenute più decorose di quelle della principessa orientale: la piccola vignetta del Beccafumi è in assoluto la prima ad evocare in immagini fedeli oltreché aggraziate il sensuale episodio, che il Valvassori (onde poi il Valgrisi) ripropone in chiave fin troppo simile per essere autonoma, specie se si guardi alla posa della sua Angelica, che solo ha messo su qualche chilo di troppo rispetto alla forma sfoggiata nel 1545.

Oltreché essere l'affascinante risultato dell'incontro fra un grande pittore e un grande poeta del Rinascimento italiano, le immagini dell'Ariosto beccafumiano rappresentano dunque al contempo una tappa tutt'altro che marginale nello sviluppo della tradizione iconografica del *Furioso* nel '500. Troppo dispiacerebbe, a questo punto, rassegnarsi all'idea di aver perso le tracce dell'altra fatica illustrativa del Beccafumi, quella per 'il Vergilio'. Accade però che Girolamo Scotto, negli stessi anni in cui stampa le vignette ariostesche, si serva anche di un consistente gruppo di silografie per testi classici, usandolo da solo, come per il *Morgante* del 1545 (anch'esso rimaneggiato dal Domenichi), oppure frammisto alle serie del *Furioso*, come è giustappunto il caso per l'*Innamorato* del '45 e quello del '48. Percorrendo quelle immagini, l'occhio ormai addestrato non fatica a sceverarne un sottoinsieme stilisticamente in tutto affine ai legni ariosteschi, e costellato di rimandi alle pitture del Mecarino: illustrazioni per le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide* che per colmo di ventura ci restituiscono in tutta la sua grazia anche 'il Virgilio del Beccafumi'.

Ma di questo un'altra volta.

NOTA - Annullo l'ingerenza delle note nella conduzione del mio discorso, che confido ne guadagnerà in compattezza, ed unifico qui di séguito le indicazioni bibliografiche fondamentali relative agli studi citati, restando inteso che per loro tramite si potrà risalire alla bibliografia precedente, presupposta pur senza menzione esplicita. Per il Doni, lo stato dell'arte è stabilito dal recentissimo contributo di G. Rizzarelli, *Doni e Ariosto: illustrazioni per il Furioso riusate nei Marmi*, in *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, numero speciale di 'Italianisti-

ca', XVIII - 3, 2008, pp. 103-117; per le vicissitudini editoriali del poema boiardo, si vedano i due volumi di N. Harris, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena, Panini, 1988 e 1991; gettano un ponte tra l'*Innamorato* e il Doni le pagine finali del saggio di G. Masi, *La sfortuna dell'Orlando Innamorato: cultura e filologia nella 'riforma' di Lodovico Domenichi*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*. Atti del Convegno Internazionale di studi, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, 2 voll., vol. II, pp. 943-1020; il riferimento alle ricerche di J. E. Everson rimanda al suo *Every picture tells a story: illustrations for the Orlando Furioso after 1542*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di G. Bedani et al., Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 117-33. Alla stessa autrice si deve la *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, al cui dovizioso apparato di tavole (figure 303-323 per la serie piccola, 324-344 per la grande, purtroppo parzialmente ritagliate e talvolta poco leggibili) rinviano i riferimenti siglati con 'E', cui ricorro ogniqualvolta il discorso cada su legni non riprodotti nelle presenti pagine; del pari, la sigla 'R' rimanda alle riproduzioni contenute nel saggio di G. Rizzarelli; la sigla 'H' si riferisce invece all'elenco delle illustrazioni dell'*Innamorato* Scotto del 1545 contenuto nella scheda 34 del primo volume della *Bibliografia* di N. Harris. Entro l'estate del 2010, i legni della prima serie utilizzati nei *Marmi* dovrebbero apparire on-line, corredati di studi analitici e di schede sui loro diversi riusi, nell'archivio digitale su Anton Francesco Doni coordinato dalla Rizzarelli presso il CTL della Scuola Normale Superiore di Pisa; il medesimo Centro, sotto la guida di Lina Bolzoni, ha già provveduto a pubblicare sul web un'analogha collezione interattiva su *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini*, cui si potrà ricorrere per l'analisi delle illustrazioni ariostesche dello Zoppino (1536), del Giolito (1542) e del Valvassore (1553); l'archivio si raggiunge a partire dall'indirizzo http://www.clt.sns.it/apps_v3/mastro_furioso/intro.phtml, onde si ottiene anche la ricca *Bibliografia critica* sulla tradizione iconografica del *Furioso*, curata da A. Benassi, cui affido il lettore. Riduco al minimo anche le indicazioni sul Beccafumi, che non possono non cominciare dall'ottimo catalogo *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano, Electa, 1990; il più recente volume monografico è il *Beccafumi* curato da P. Torriti, Milano, Electa, 1998; ancora si segnala per autorevolezza D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante, 1967; molto diffuso il succinto ma ricco *L'opera completa di Beccafumi*, presentazione di G. Briganti, apparati critici e filologici di E. Baccheschi, Milano, Rizzoli, 1977; alcune citazioni sono tratte da G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi, con il commento di L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, 2 voll.; infine, una notizia importante proviene da *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, eds. M. Rossi and F. Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004. Nell'atto di pubblicare 'a caldo' un ragguglio della *matrouaille*, limito l'esemplificazione visiva ad alcuni dei casi a mio avviso più persuasivi, pur avvertendo che la massima efficacia probatoria si ottiene solo con l'analisi sinergica dell'intero corpus delle 54 vignette, con l'aggiunta della terza serie. A corollario di ciò, alcune questioni minute non vengono affrontate, come quella degli intagliatori, sulla quale invoco il soccorso degli esperti d'incisione: per quel che vedo, i legni grandi sono il prodotto d'una mano sola, i piccoli di almeno due (con un sospetto di seriorità

per un paio di pezzi più goffi); poiché comunque la personalità dell'*inventor* pare unica, anche all'interno della sola serie minore, la dimostrazione della paternità beccafumiana per alcuni elementi si estende a tutti i consanguinei, che per la qualità dell'intaglio non mi sembrano poter essere copie, bensì originali. Un'ultima, imprescindibile precisazione mi preme fare, una volta per tutte, su queste pagine: ogniqualvolta in esse ricorre il nome del Beccafumi associato alle vignette ariostesche, è sempre possibile sostituirvi mentalmente una formula più cauta, pensando piuttosto ad un anonimo artista che disegni 'alla mecarina', benché le notizie storiche facciano apertamente il nome del maestro, esperto silografo; del resto, la profonda conoscenza del suo repertorio, anche di quello trasmesso da opere di privata visibilità, non lascia aperte altre ipotesi se non quella d'un aiuto di bottega (notoriamente raro nel caso del Beccafumi), un discepolo più meticoloso nell'imitazione dei modelli di quanto non fosse il pur fedele Marco Pino.