

Schifanoia

A CURA DELL'ISTITUTO DI STUDI RINASCIMENTALI

DI FERRARA

34-35 · 2008



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

2010

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 8/10 del 10 maggio 2010.
Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,
fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, tel. +39 06 70493456 · fax +39 06 70476605,
fse.roma@libraweb.net

*

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE[®]
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati
e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo
di inviare agli abbonati nuove proposte (Dlgs. 196/2003).

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0394-5421
ISSN ELETTRONICO 2038-6591

SOMMARIO

GIANNI VENTURI, *Introduzione* 9

GLI ESTE E L'ALBERTI: TEMPO E MISURA

Atti del Convegno internazionale

VII Settimana di Alti Studi Rinascimentali

LOREDANA OLIVATO, <i>La costruzione di un mito. Architetture albertiane nel ciclo dei mesi di Schifanoia</i>	13
LEANDRO VENTURA, <i>Leon Battista Alberti e il principe: sondaggi dalla parte delle immagini</i>	25
GIANLUCA AMERI, <i>Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde-bosse di Leonello d'Este</i>	35
ANDREA BARBIERI, <i>Alberti e Leonello: astrologia alla corte estense di Ferrara</i>	45
ELENA BUGINI, <i>La tarsia astronomico-musicale del 'trittico padovan-parigino' di Vincenzo Dalle Vacche</i>	51
ALESSANDRO CAMIZ, <i>Sul campanile della cattedrale di Ferrara</i>	55
OLIVIA CATANORCHI, <i>Aspetti della simulazione e dissimulazione albertiana: strategie retoriche e ordine del discorso nei libri De familia</i>	69
CLAUDIA DANIOTTI, <i>Intorno ai rilievi delle celle del tempio malatestiano di Rimini</i>	79
SANDRA DUČIĆ, <i>Alberti et ses contemporains byzantins</i>	87
SIMONE G. GALOTTI, <i>Lo studio antiquario in Leon Battista Alberti e Ciriaco de' Pizzicollini: un nuovo metodo di rappresentazione dell'architettura antica</i>	99
CLAUDIA LAMBERTI, <i>La fortuna del De re aedificatoria nella Pisa medicea: politica culturale e realtà architettonica</i>	107
ANGELICA LUGLI, <i>Echi albertiani nel Libro di Pittura di Leonardo da Vinci</i>	115
ELISA MARTINI, <i>Tessere albertiane in un poema di primo Cinquecento</i>	121
GERARDA STIMATO, <i>Alberti e Leonello tra cultura, corte e potere: proposte per una lettura critica del Theogenius</i>	143

L'UNO E L'ALTRO ARIOSTO IN CORTE E NELLE DELIZIE

Atti del Convegno internazionale

X Settimana di Alti Studi Rinascimentali

<i>Avvertenza</i>	155
FABIO BERTINI, <i>In traccia del cavalleresco nella Roselmina di Giovan Battista Leoni</i>	157
FEDERICA CANEPARO, <i>Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530</i>	165
ANNA CAVICCHI, <i>La celebrazione dei mysteria aegyptia nell'Appartamento Borgia di Pinturicchio e nelle Antichità dello Pseudo-Beroso</i>	173
ALESSANDRO CORRIERI, <i>Rivisitazioni cavalleresche ne L'Italia liberata da' Gotthi di Giangiorgio Trissino</i>	183
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto: il caso uno e trino della Marfisa di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino</i>	193
MAIKO FAVARO, <i>Tra il Furioso, il Floridante e l'Odissea: i quattro primi canti del Lanciotto di Erasmo da Valvasone (1580)</i>	205

CLAUDIA LO RITO, <i>L'eccellenza di Bradamante. L'episodio della Rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'Orlando Furioso</i>	211
CHIARA MAIONE, <i>Un errore di prospettiva per la Cassaria del 1508</i>	219
ELISA MARTINI, <i>«All'apparir del vero»: il proemio come sguardo 'effettuale' e satirico sul reale</i>	225
LAURA PACELLI, <i>La Lena di Ludovico Ariosto</i>	233
MARCO PARRETTI, <i>Di un'ulteriore, possibile fonte del Furioso: il Ciriffo Calvaneo di Luigi Pulci</i>	239
ANNALISA PERROTTA, <i>Rifare secondo la norma: il Falconetto 1483 e il suo rifacimento in ottave</i>	249
FEDERICA PICH, <i>«Qual sempre fui, tal esser voglio» (O. F. XLIV, 61-66). Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero</i>	259
VALERIA TOMASI, <i>Palazzo Roverella a Rovigo: dalla «domus murata» alla «fabrica palacii» (XIV-XV secolo)</i>	269
ORNELLA TOMMASI, <i>I Lion di Padova a Ferrara e l'Ariosto: tracce di relazioni interfamiliari e culturali di una famiglia dell'élite culturale del xv secolo</i>	281
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Angela Ghinato	289

TESTO E IMMAGINI
NEI CONTINUATORI DELL'ARIOSTO:
IL CASO UNO E TRINO DELLA MARFISA
DI PIETRO ARETINO ILLUSTRATA COI LEGNI
DEL FURIOSO ZOPPINO

LUCA DEGL'INNOCENTI

L'ENORME successo editoriale che accompagnò e sostenne il processo di canonizzazione dell'*Orlando furioso* al rango di classico suscitò anche la precoce e prolungata fioritura d'un vasto vivaio di imitazioni e di séguiti.¹ La patente caratura di capolavoro del poema ariostesco, infatti, non soltanto lo scampa dal rischio d'esser confuso, in barba alle ambizioni dell'autore, col coevo drappello di continuazioni al primo celebre *Orlando* estense, quello *Innamorato*,² ma soprattutto trasferisce a valle del *Furioso* l'automatismo implacabile del *sequel*, meccanismo seriale congenito all'indole combinatoria della letteratura cavalleresca italiana, i cui frattali narrativi rampollano di preferenza proprio dai germi disseminati nelle storie preesistenti, specie quelle di maggior successo e diffusione.³

L'Ariosto, per di più, nonostante l'epica compiutezza del suo *Orlando*, era stato tutt'altro che avaro nell'elargire ai propri venturi epigoni alcuni potenti deflagratori di séguito: basti pensare alla morte di Ruggiero, già preannunciata dal Boiardo e tuttavia lasciata ancora all'avvenire, o alla sorte di Angelica, sornionamente delegata a un «miglior plettro» dopo la disavventura sulla spiaggia di Tarragona, o ancora alle vicende sospese di Ullania, dello scudo e dei tre re, o persino alla presagibile *love story* fra Marfisa e Guidon Selvaggio.

Capire i motivi dell'abbondanza, nel medio e tardo Cinquecento, di poemi cavallereschi (e frammenti o saggi di poemi) che dichiaratamente continuino la materia del *Furioso* o comunque stabiliscano con esso nessi esibiti di imitazione e dipendenza, è impresa pertanto tutt'altro

¹ Il riferimento d'obbligo è al saggio di DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (ed. orig.: *Proclaiming a classic. The canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991), che si sofferma sull'importanza delle edizioni di metà Cinquecento alle pp. 35-79. Salvo rare eccezioni di singoli testi, la galassia delle continuazioni ariostesche è rimasta poco meno che inesplorata fino al 2006, quando la pubblicazione di due ricerche dottorali ha posto parziale rimedio a tale inadempienza storico-critica: alludo all'«antologia ragionata» allestita nei due ponderosi volumi di GIANFRANCO BETTIN, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006 («Memorie. Classe di scienze morali lettere ed arti», 113) e al denso e solido benché incompiuto studio di GUIDO SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 («Studi», 7).

² Che «l'*Orlando furioso* non volle mai essere un *sequel*» è stato persuasivamente argomentato, pochi anni or sono, da RICCARDO BRUSCAGLI, *Invenzione e ricominciamento del canto 1 dell'«Orlando furioso»*, in IDEM, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003 («Biblioteca di letteratura», 1), pp. 55-73: 57.

³ Nascite, vicissitudini ed innamoramenti di eroi e di figli d'eroe, tradimenti, morti, vendette, 'passaggi' contro la cristianità, erranze orientali, ricerche di amici e parenti ed altri affini ingranaggi implicati nelle dinamiche della continuazione reggevano fin dalle origini le sorti diegetiche dell'universo cavalleresco italiano, che si espande perlopiù nel tempo immobile e dilatato, sospeso fra Aspramonte e Roncisvalle, donato in sorte ai paladini della leggenda carolingia. Il fiorentino mercato del libro a stampa, che individua ben presto nei «libri di battaglia» un genere di punta dei propri cataloghi volgari, aveva – se possibile – potenziato la rilevanza di tali dispositivi, perfettamente funzionali alle proprie embriionali ma già scaltrite strategie di marketing. Fra i lavori dedicati da MARCO VILLORESI a questi argomenti, cfr. almeno *Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, rititolazioni e riduzioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento*, «Studi italiani», xiv, 1995, pp. 5-35; ora in IDEM, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno ed., 2005 («Studi e saggi», 35), pp. 130-174.

che ardua. Se teniamo poi conto della qualità diseguale ma mai eccelsa di queste opere, non è difficile neppure capire perché sian state da lungo tempo relegate ai margini delle nostre storie letterarie.¹

Le ricerche che vado conducendo sulle stampe delle continuazioni all'Ariosto si collegano al progetto per un archivio iconografico digitale sulla fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* coordinato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa.² In particolare, secondo il programma specifico dell'unità fiorentina, sto indagando gli apparati illustrativi di quelle edizioni, nell'intento di interpretare le leggi che regolano l'associazione delle immagini col testo che sono chiamate ad illustrare. Tali associazioni, peraltro, sono di norma condizionate dal fatto che le silografie di molti titoli cavallereschi 'minori' (e non solo: si pensi al Boiardo), provengono dall'apparato illustrativo disegnato e intagliato per le edizioni dei testi maggiori.

Il riciclaggio del costoso materiale silografico allo scopo di ammortizzare l'investimento sostenuto per la produzione o l'acquisto dei legni è un costume arcinoto della tipografia antica ed interessa fin da subito la categoria dei libri cavallereschi, che, dato l'alto grado di codificazione, si prestava ottimamente a tale prassi, specie per le scene più generiche perché topiche: duelli, battaglie, assedi, inseguimenti, incontri, amplessi, magie, venture, corti e consigli regali, palazzi, navi, giganti, balene ed altro ancora. Ne fa le spese lo stesso *Orlando Innamorato*, il cui commento visivo è regolarmente affidato a cicli silografici eteronomi, dapprima desunti da storici ed epici antichi o *evergreen* cavallereschi del Quattrocento, e poi – specie a partire dagli anni '40 – soprattutto dal poema ariostesco.³ Il *Furioso* ottiene infatti ben presto il privilegio di edizioni appositamente istoriate, che in poco tempo cominciano a fungere da modello grafico ed editoriale per la stampa delle altre opere cavalleresche, ancor più di quanto non fungano da modello letterario per la loro composizione.

L'esplorazione iconografica della specifica categoria dei continuatori è stata raccomandata soprattutto da alcune incoraggianti segnalazioni pregresse di casi in cui il riuso di illustrazioni dal *Furioso* non è meramente topico o neutro, bensì investito di complesse potenzialità di significazione, ed apre squarci alquanto interessanti sul ruolo non secondario svolto dalle immagini nella confezione e ricezione dei testi così istoriati.⁴

¹ Entrambi i lavori citati di Sacchi e Bettin evidenziano appunto la preponderanza, nella pur ricca produzione cavalleresca del pieno Cinquecento, di continuazioni del *Furioso*. La ricerca onde deriva il presente contributo ha comportato la preliminare compilazione di un catalogo dei titoli pertinenti (che non pubblichiamo in questa sede per ovvi motivi di spazio), corredato dagli estremi bibliografici delle edizioni cinquecentesche rintracciate nelle biblioteche pubbliche del pianeta mediante alcuni cataloghi a stampa e soprattutto i maggiori Opac, Metaopac e censimenti nazionali (per l'Italia, in particolare, l'imprescindibile EDIT16, consultabile on-line all'indirizzo <http://edit16.iccu.sbn.it>). Ebbene: i dati finora raccolti parlano di 33 testi sopravvissuti complessivamente in circa novanta edizioni: alcune opere non vanno oltre la *princeps*, il che induce a supporre uno scarso apprezzamento del largo pubblico, che osta al loro insediamento sugli scaffali della biblioteca cavalleresca italiana; altre sono gratificate invece di lunghe liste di ristampe, che ne certificano il duraturo e lusinghiero successo: tra i casi più eclatanti si segnalano, con 13 cinquecentine ciascuno, il *Sacripante* di Ludovico Dolce e il *Rinaldo appassionato* attribuito al fiorentino Ettore Baldovinetti, che vanta una fortuna popolare ininterrotta per quattro secoli.

² In virtù della prossima pubblicazione di altri contributi connessi al progetto (*in primis* la presentazione di GIOVANNA RIZZARELLI, *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini: progetto per un archivio digitale*, in corso di stampa nel volume *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki), mi permetto di omettere le indicazioni bibliografiche fondamentali sulla tradizione iconografica del *Furioso*, che possono essere desunte anche dalla versione dell'archivio attualmente on line (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>).

³ Per la (s)fortuna iconografica del Boiardo si rimanda ai due volumi di NEIL HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, I. *Schede descrittive*, Modena, Panini, 1988; II. *Saggio analitico, Illustrazioni, Indici*, ivi, 1991 («Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara. Strumenti»), la cui abbondante documentazione di descrizioni bibliografiche e di immagini costituisce un punto di riferimento fondamentale per la conoscenza dell'illustrazione cavalleresca del primo Rinascimento. Per un'utile sintesi introduttiva al riciclaggio silografico nei libri di battaglia e l'analisi di alcuni casi di cicli ariosteschi noti solo per questo tramite, cfr. JANE E. EVERSON, *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 Gino Bedani, Zygmunt Barański, Anna Laura Lepeschy, Brian Richardson, Exeter, The Society for Italian Studies 1997 («Occasional papers», 3), pp. 117-133.

⁴ Oltre all'esempio richiamato a testo, si pensi alla seconda edizione marcoliniana (in 8°) dell'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, curata dal Doni nel 1553 ed illustrata con alcune vignette ariostesche ingegnosamente risemantizzate, che in quegli stessi mesi fungono anche da pretesti d'invenzione per alcune prose dei *Marmi* (dopo le segnalazioni di Michel Plaisance, si veda da ultimo GIOVANNA RIZZARELLI, *Doni, Ariosto, Boiardo e Brusantino: riuso di immagini e crea-*

Uno degli esempi più eclatanti, sul quale si soffermeranno queste pagine, è stato individuato qualche anno fa da Brusciagli in un'edizione della *Marfisa* di Pietro Aretino, ove le imprese infernali dell'anima del defunto ma indomabile Rodomonte, lanciato alla conquista di Dite, sono illustrate con «una vignetta in cui si scorge un gigante armato porre a fuoco una città chiusa entro una turrita cinta muraria: vignetta pertinente, solo che le didascalie indicano *Rodomonte* e *Parigi*. È un legno migrato evidentemente da una qualche edizione dell'*Orlando furioso*, e che assume qui il valore, come spesso accade, di un'implicita esegesi dell'episodio». Quello aretino è per l'appunto un palese «raddoppiamento infero» della tentata – e per poco non riuscita – conquista di Parigi in solitaria intrapresa dal re di Sarza nel poema ariostesco.¹

La chiosa iconografica descritta sopra corrisponde senza dubbio a quella escogitata per il canto XIII dell'*Orlando furioso* impresso a Venezia nel 1530 da Nicolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino: è la prima edizione illustrata del poema, che inaugura anche il principio di associare una singola vignetta a ciascun canto, raffigurandone in apertura la scena giudicata più saliente. Il testo era ancora quello, in 40 canti, del primo *Furioso*, a riprova dell'ampio successo ottenuto già dalla redazione originaria;² nel 1536, per ristampare i 46 canti definitivi, lo Zoppino modificherà il *set*, accrescendolo dei legni mancanti.³ In un decennio che pullula di ristampe ariostesche, quest'ultima edizione stabilisce un paradigma editoriale ed iconografico fino ai primi anni quaranta, regolarmente imitata com'è nei *Furiosi* impressi da Bindoni, Torti, Zio, Nicolini e Bascarini, che a tale scopo fanno intagliare più di un ciclo 'clonato' dalle vignette originali del '30-'36.⁴

Queste ultime, nel frattempo, benché le loro didascalie talvolta alquanto vistose opponessero un potenziale ostacolo al riciclaggio, avevano preso a migrare anche in altri prodotti cavallereschi firmati dallo Zoppino,⁵ fra i quali appunto i *Tre primi canti di Marfisa del divino Pietro*

zione di testi nei Marmi di Anton Francesco Doni, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di Gianni Venturi, Francesca Cappelletti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 325-340). È un ciclo stilisticamente molto interessante, più volte riadoperato in opere congeneri come l'*Innamorato* e il *Mambriano*; nonché avvolto nel mistero, perché manca tuttora all'appello l'edizione del *Furioso* per la quale fu concepito: per una proposta attributiva ed altre osservazioni mi sia concesso rimandare al mio *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi per il maestro senese*, in corso di stampa su «Paragone. Letteratura», 84-85-86.

¹ Cfr. RICCARDO BRUSCIAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, 1, Roma, Salerno ed., 1995, 2 voll. («Pubblicazioni del 'Centro Pio Rajna'; Sez. 1, Studi e saggi», 4), pp. 245-273, ora in IDEM, *Studi cavallereschi*, cit., pp. 119-144: 135-136.

² Invocata per decenni dagli studiosi più autorevoli, finalmente è apparsa una rigorosa e sontuosa edizione moderna della prima redazione del poema: LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso, secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006. Alla p. CLXI della *Nota al testo* lo Zoppino del 1530 è annoverata fra le ristampe che «spesso presentano il testo del '16 in una singolare commistione con quello del '21».

³ La silografia di Rodomonte passa, ad esempio, dal canto XIII al XIV, insieme all'episodio relativo. Le schede sulle vignette del *Furioso* Zoppino del 1536, curate da Federica Caneparo, sono consultabili on-line nell'Archivio digitale su *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini*, citato *supra*, nota 2 di p. 194.

⁴ Cfr. FRANCESCA ZANETTI, *Note per una storia delle illustrazioni dell'«Orlando furioso»*, in *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di Gino Badini, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria [1992], pp. 129-136: 130.

⁵ Il primo riciclaggio a me noto accade nell'*Astolfo borioso* di Marco Guazzo: non propriamente una continuazione, ma certo uno dei primi testi a mostrare chiari influssi del *Furioso*, specie nella sua *seconda parte*, la cui *princeps* è pubblicata appunto da Nicolò Zoppino nell'agosto del 1533 (su quest'opera, cfr. le ancor utili annotazioni di ALBERTO CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 41-43). Il corredo silografico di questo libro è composito, giacché il legno d'apertura è stato appositamente realizzato per illustrare l'episodio di accordo fra le due parti (con Astolfo pedone e Bradamante a cavallo di Rabicano che affrontano i tre giganti armati di mazze posti a guardia del ponte che conduce al Giardino dell'Oblivione, prigionie di Orlando), mentre i canti successivi sono istoriati con vignette provenienti in parte dal *Furioso* in parte dal *Morgante*, entrambi editi dallo Zoppino nel 1530. Il nesso tra testo e immagini – non sempre perspicuo – si accontenta perlopiù di giustificazioni topiche e non raggiunge mai la carica allusiva del Rodomonte nella *Marfisa*, cui stiamo per tornare, ancorché il Guazzo fosse autore di primo rango nella scuderia Zoppino, per il quale firmerà anche, nel 1536, uno dei primi paratesti associati al *Furioso*, dichiarandosi al tempo stesso curatore del testo ariostesco: le *Notazioni di tutti li luoghi dove sono le stanze nuove aggiunte per messer Ludovico Ariosto con le materie lori. Et per me Marco Guazzo per ordine qui poste, senza molte altre stanze per il detto autore mutate. Et anchora per me delli errori che per difetto de stampa gli erano occorsi è tutta l'opera purgata* (c. 2H6r). Si noti anche che, fra i molti titoli cavallereschi pubblicati dallo Zoppino in questi anni, non pochi altri sono continuazioni all'Ariosto: è il caso del *Belisardo, fratello del conte Orlando* composto dallo stesso Guazzo (1525), del *Rinaldo appassionato* di Ettore Baldovinetti (1525,

Aretino, «nuovamente stampati et historiati» nel 1535.¹ Fra le non poche edizioni sopravvissute del frammento aretino, questa è la prima della redazione in tre canti, ed è anche la prima adornata di silografie, tutte e sei ariostesche, compreso il «Rodomonte a Parigi» interposto fra le ottave 57 e 58 del I canto. Nell'ambito della ricerca sulle continuazioni illustrate del *Furioso*, la *Marfisa* stampata dallo Zoppino presenta motivi di speciale interesse, non soltanto perché l'Aretino è un continuatore d'alto rango, benché i frammenti cavallereschi non siano fra le sue prove migliori,² ma anche perché di quella edizione esistono due ristampe oltremodo fedeli, due vere e proprie «copie tipografiche» che ne ricalcano da vicino – ma con alcune significative variazioni – anche le scelte illustrative, attingendo proprio a due dei suddetti cicli ariosteschi 'clonati'. Entrambe veneziane, sono la *Marfisa* impressa da Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino e Florio fratelli nel 1544 e quella senza nome di stampatore del 1545.³

L'esame sinottico di questo triplice commento visivo al poemetto del «divino Pietro» offre una casistica alquanto feconda per comprendere i criteri e le dinamiche che presidono all'associazione fra testo e immagine nelle stampe cavalleresche di questi anni, sia quando le soluzioni iconografiche dei tre editori coincidono sia quando divergono, intavolando un dibattito a distanza sulla migliore scena ariostesca da trascogliere per figurare certi passi della nuova opera.⁴ A proposito dell'edizione del 1535, peraltro, non è affatto illecito interrogarsi sulla possibilità che l'Aretino stesso fosse coinvolto direttamente nella stampa, e nel vaglio delle figure che dovevano istoriarla. È noto infatti che Nicolò Zoppino aveva officiato il battesimo tipografico del giovane poeta, pubblicandone l'*Opera nova* già negli anni perugini,⁵ e che si profila poi, negli anni '30, come uno degli editori specializzati che l'Aretino pare preferire al sodale Marcolini per la pubblicazione delle proprie ottave cavalleresche.⁶ Se a questo si potesse aggiungere un'accertata identificazione del libraio Nicolò coi personaggi-Zoppino che ricorrono in diverse ope-

1528, 1529), del *Sacripante* di Ludovico Dolce (1537) e della *Continuazione di Orlando Furioso con la morte di Ruggiero* di Sigismondo Pauluccio Filogenio (1543): cfr. HARRIS, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, cit., p. 88. Sul nostro editore (e per la bibliografia precedente) cfr. ora LORENZO BALDACCHINI, *Un editore 'volgare': Nicolò d'Aristotele de' Rossi, detto lo Zoppino (1503-1544)*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, Atti del XIV convegno internazionale (Chianciano-Firenze-Pienza, 16-19 luglio 2002) a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2004 («Quaderni della Rassegna», 36) pp. 233-244.

¹ Più esattamente: TRE / PRIMI CANTI / di *Marfisa del diuino / Pietro Aretino. / Nuouamente stampati, / & historiati / MDXXXV. [in fine (c. G3r):] Stampata in Vinegia per Nicolò d'Aristotile det / to Zoppino. M.D.XXXV. -8°; [52] c.: ill.; A-F⁸ G⁴. Per una descrizione più estesa, cfr. la scheda siglata Z¹ in PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno ed., 1995 («Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino», II), pp. 322-323.*

² Si ricorderà che Pietro Aretino è autore anche di altri tre abbozzi cavallereschi: i due canti dell'*Angelica* (1536), altra continuazione del *Furioso* proveniente dallo stesso cantiere della *Marfisa*, un canto e sei ottave dell'*Orlandino* e i tre canti dell'*Astolfida*, poemetti comico-parodistici più tardi. Circa la riuscita per molti aspetti deludente dell'Aretino cavalleresco, basti il rinvio ai lavori citati di Romei e Bruscaqli (con bibliografia progressiva).

³ Siglate W e V nell'edizione critica curata da Romei, cui si può ricorrere per una descrizione esaustiva (cfr. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, cit., pp. 325-328); qui si ricorda soltanto che la struttura fisica dei tre manufatti è pressoché identica. Si noti anche che nella *Marfisa* i legni non sono soltanto premessi ai canti come nell'*Furioso*, bensì anche intercalati alle ottave, secondo il modello vigente nelle edizioni dei decenni precedenti, ingentilito però dal corsivo e dalla singola colonna di sole 3 ottave e mezza, che rendono innegabilmente elegante il volumetto in 8°.

⁴ Ovviamente, la sostituzione del pezzo originario con uno alternativo potrebbe esser stata costretta dall'incompletezza del set a disposizione dei ristampatori: l'analisi dei singoli casi, tuttavia, induce a supporre che le diverse opzioni silografiche dipendano perlopiù da una volontaria variazione iconografica, alla ricerca della scena più adatta alla bisogna.

⁵ Sull'*Opera nova del fecundissimo giovane Pietro Pictore Arretino zoe strambotti sonetti capitoli epistole barzellette & una desperata*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1512 (ma 1513, *more veneto*) si veda almeno ROBERTO FEDI, «Juvenilia» aretiniiani, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario*, cit., pp. 87-119. Per un bilancio degli argomenti a favore dell'identificazione fra i due Pietro Aretino, cfr. PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno ed., 1997, pp. 30-38.

⁶ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario*, cit., pp. 197-230: 218. Il saggio di FABIO M. BERTOLO, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno ed., 2003 («Quaderni di Filologia e critica», 17), soprattutto orientato alla storia editoriale dei libri di Lettere, non registra rapporti diretti fra l'Aretino e lo Zoppino, che comunque appare fra gli editori pronti a sfruttare ed aumentare il successo commerciale di alcune sue opere. Bertolo nota anche che fra 1533 e 1538 «Aretino pubblicherà 6 edizioni con Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, tutte fuorché una ad istanza di Francesco Marcolini» (ivi, p. 18), che non possedeva ancora una propria stamperia. Per un profilo di quest'ultimo editore, si può ancora ricorrere al classico AMEDEO QUONDAM, *Nel Giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. XCVII, vol. CLVII, 1980, pp. 75-116.

re del «flagello dei principi», acquisterebbe consistenza maggiore l'ipotesi di una frequentazione non occasionale, e di una possibile collaborazione autoriale a quella che di fatto risulta essere l'*editio princeps* della redazione definitiva del frammento.¹ In mancanza di indizi più probanti, tuttavia, la paternità delle soluzioni iconografiche della *Marfisa* Zoppino resta ignota, e mi limiterò a riferirla prudenzialmente ad un anonimo curatore editoriale.

Voltato il frontespizio, la prima silografia dello *Marfisa* Zoppino (FIG. 1a) ripete la prima del suo *Orlando Furioso* (tanto nel '30 quanto nel '36): si può supporre che la scelta si fondasse proprio sulla sua evocativa funzione esordiale, giacché nessuno dei tre personaggi in scena – Rinaldo, Angelica e Ferrau – è attivo nelle prime ottave della *Marfisa*. La figura coi duellanti e la damigella, d'altro canto, si presta benissimo a dichiarare sinteticamente il genere letterario d'appartenenza del poemetto: quello del libro «d'arme e d'amor».² La stessa funzione è spiccatamente

¹ Nel tardo Ottocento, la proposta di identificare lo Zoppino editore col «gran maestro di ruffiania» ritratto nella *Corrigiana e/o* con l'omonimo cantimbanco di altre opere dell'Aretino provocò una vivace polemica fra Salvatore Bongi e Andrea Tessier sui primi numeri del «Giornale degli eruditi e curiosi» di Padova (a. I, vol. I e II, 1882-1883: le colonne con le note relative allo Zoppino sono facilmente rintracciabili servendosi degli indici premessi ai volumi; i contributi sull'editore continuano anche nei vol. III e IV dell'anno II, 1883-1884, ma vertono ormai esclusivamente sulle edizioni da includere nei suoi annali). La questione restò indecisa: se non mancò chi giudicasse buoni i ragionamenti a favore adottati dal Bongi (cfr. GIUSEPPE FUMAGALLI, *Lexicon Typographicum Italiae*, Firenze, Olschki, 1905, pp. 486-488), la cautela dei più ha privilegiato le argomentazioni *contra* propugnate da Tessier (soprattutto nel vol. II, coll. 277-280 e 598-612), non necessariamente inficcate dal moralismo che le governava e le plasmava quali arringhe difensive per scagionare l'editore dalla duplice accusa di aver qualcosa a che fare coi «vituperevoli scritti» dell'Aretino (ivi, col. 599) e di poter esser stato caratterizzato quale «cantimbanco», mestiere quasi altrettanto «onorevole» di quello di «maestro di lenocino» (col. 600). L'ipotesi di convalidare l'identificazione almeno per il cantastorie-venditore di opuscoli evocato nelle battute 109-121 del *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa* è stata ripresa da LUIGI MESSEDAGLIA, *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, II, Padova, Antenore, 1973 («Medioevo e Umanesimo», 14), pp. 466-470, che associa il personaggio dell'Aretino col cantimbanco attivo «ad pillastra Samarichi» invocato dal Folengo come «Zoppine pater» in una selva del *Caos del Triperuno* e poi, con alcune varianti, in *Baldus*, XI 7-12. Personalmente, non fatico a credere che un geniale mercante di libri volgari quale fu Nicolò d'Aristotele de' Rossi da Ferrara detto lo Zoppino, gestore di una rete commerciale estesa a numerose città della costa adriatica e dell'Italia mediana e impertinista soprattutto sulle fiere locali, svolgesse di fatto una parte della propria attività in veste di imbonitore ambulante, *colporteur* che recita versi per reclamizzare i titoli del proprio catalogo e venderli seduta stante. Era questa, in sostanza, l'ipotesi del Bongi, cui non manca l'appoggio di studi su figure analoghe, come quella indagata da MARCO VILLORESI, *Zanobi della Barba, canterino ed editore del Rinascimento*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*. Atti del convegno internazionale (Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone, Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007 («Biblioteca dell'Archivum romanicum», s. I, vol. 341), pp. 461-473. Proprio in occasione della settimana ariostesca registrata in questi atti è stata annunciata una scoperta decisiva per certificare la professionalità canterina dell'editore Nicolò Zoppino. Si conosceva già un manipolo di rime circolanti a suo nome (cfr. NEIL HARRIS, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, 1987, pp. 35-100: 89 e ANTONIO ROSSI, *A4 sull'Opera nova di Pietro Aretino*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XLIV, 1992, pp. 45-51: 46 e nota 4), si conosceva già il suo ruolo di committente di poemetti cavallereschi composti «a l'improvvisa» (da Niccolò degli Agostini: il VI libro dell'*Innamorato* e *Le horrende bataglie de' Romani*: cfr. HARRIS, *L'avventura*, cit., pp. 93-94; l'improvvisazione della seconda opera, finora non rilevata, è affermata nell'esordio e nel fondo del canto V del I libro) e si conosceva già il passo del testamento del suo socio Vincenzo di Paolo, che il 15 novembre 1524 si definisce «bibliopola ac cantor circumforaneus», cioè «un libraio ambulante e un cantastorie» (cfr. BALDACCHINI, *Un editore 'vulgare'*, cit., p. 234): oggi Camilla Cavicchi rende infine noti alcuni documenti estensi degli anni venti nei quali Nicolò Zoppino e suo figlio Sebastiano non soltanto procurano libri di canto ai figli del duca, ma intrattengono la corte con le loro prestazioni di poeti e musicisti improvvisatori (CAMILLA CAVICCHI, *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*, in corso di stampa nel volume *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki). Nicolò possedeva ed esercitava dunque tutte i requisiti tecnici del canterino. Lo Zoppino celebrato dalla *Nanna nel Dialogo* (composto nell'estate del 1536: cfr. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, cit., nota 58 a p. 446), che canta in banca e vende «la leggenda di Campriano», scaltramente interrompendo la recita sul più bello per smerciare anche alcune sue «recette», ha pertanto ottime probabilità di essere proprio il nostro editore: benché il *Campriano* manchi dai suoi annali provvisori (funestati dall'alta mortalità tipica delle cinquecentine 'di consumo'), le «recette» suddette potrebbero a mio avviso identificarsi proprio con la zoppiniana *Operetta molto piacevolissima et da ridere de arte manuale et è utilissima a tante infirmitade*, rarissimo volumetto che secondo Bongi «era uno di quelli che si distribuivano dai cerretani nella piazze, dove solevano trattenerlo il popolo mescolando la medicina col canto delle poesie, colla vendita di libretti, od altre azioni svariatissime» («Giornale degli eruditi e curiosi», a. I, vol. II, coll. 342-343).

² Cfr. appunto la dittologia d'esordio dell'opera, arieggiante l'Ariosto: «D'arme e d'amor veraci fizioni | vengo a cantar con semplice parole» (*Marfisa*, I 1, 1-2: le citazioni dal testo s'intendano d'ora in avanti desunte dall'edizione critica cit. di ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei).



1a



2a



3a



4a



5a



6a

TAV. I. PIETRO ARETINO, *Tre primi canti di Marfisa*, Venezia, Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1535. [Esemplare: Bibliothèque Nationale de France, RES-YD-883]. 1a: (c. A2r): Duello fra Rinaldo e Ferrau; Angelica fuggente con Baiardo (OF1530, I = OF1536, I); 2a: (c. A3v): Duello fra Ruggiero e Rinaldo (OF1530, xxxv = OF1536, xxxviii); 3a: (c. B2v): Rodomonte incendia Parigi (OF1530, xiii = OF1536, xiv); 4a: (c. B4r): Astolfo scaccia le arpie (OF1530, xxxi = OF1536, xxxii); 5a: (c. E2r): Angelica e Ruggiero (OF1530, x = OF1536, xi); 6a: (c. G1r): San Giovanni e Astolfo in Paradiso (OF1530, xxxii = OF1536, xxxiv).

[OF1530 = Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1530; 40 canti]

[OF1536 = Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, Venezia, Nicolò Zoppino, 1536; 46 canti]

esibita dal legno prescelto dal Valvassore (FIG. 1b), che utilizza una scena bellica topica – l'unica non ariostesca nelle tre edizioni – quale contrassegno d'un libro «di battaglia».¹ L'anonomo editore del 1545 (FIG. 1c) riecheggia ancor più direttamente la scelta zoppiniana, inserendo una

¹ Si ricordi che alcune edizioni della *Marfisa* (non le nostre, però) adottano per l'appunto il titolo di *Tre primi canti di battaglia* (cfr. ivi, pp. 323-325). Nel 1538, lo stesso legno era apparso nell'*Orlando Innamorato* stampato da Agostino Bindoni (cfr. HARRIS, *Bibliografia*, cit., I, p. 113 e II, fig. 296).

vignetta gemella della prima, proveniente dal canto xxvi del *Furioso*: inutile specificare che, nonostante le didascalie, neppure Ricciardetto e Doralice sono di scena nelle prime ottave della *Marfisa*; lo è invece Rodomonte, ma solo *post mortem*.¹

La seconda vignetta, immutata in tutte e tre le stampe (FIGG. 2a, 2b, 2c), sarebbe perfettamente adeguata a una funzione 'di soglia', cioè di rievocazione dell'episodio ariostesco cui si riallaccia la continuazione, che nella fattispecie è il duello finale del *Furioso*,² se le didascalie non ne tradissero l'originario abbinamento col duello di Ruggiero, sì, ma non contro Rodomonte: contro «Rinaldo» (OF1530, xxxv = OF1536, xxxviii). Sta di fatto, però, che la massima vittoria del progenitore estense non era stata immortalata nel ciclo Zoppino, il cui ultimo pezzo raffigurava invece un interno con tre uomini al desco e un eremita in piedi (OF1530, xl = OF1536, xlvi).³ A patto di tener conto della sola legenda «Rugiero», dunque, le cassette con le tre copie conformi del *set* ariostesco probabilmente non proponevano agli editori della *Marfisa* alcuna opzione migliore di questa.

A maggior ragione, nessun dissenso sorge attorno alla terza vignetta, a noi già nota, col «Rodomonte» a «Parigi» (FIGG. 3a, 3b, 3c): in questo caso, la sostituzione mentale di «Parigi» con «Dite» permette di rispecchiare il senso proprio delle ottave aretiniane; ma anche il mantenimento della dicitura originaria procura significati testuali di pregio, poiché proclama al lettore competente l'episodio del *Furioso* oggetto di riscrittura nella *Marfisa*.

Con la quarta illustrazione accade invece l'opposto: ancor più che nel primo caso, non abbiamo sotto gli occhi un campionario di duplicati silografici ma una breve carrellata di alternative iconografiche. Il legno di c. B4r deve precedere l'ottava 168, in cui Mandricardo, rivolto a Plutone, deride Gradasso per la magra figura rimediata tempo addietro contro Astolfo, che era riuscito a disarcionarlo senza sforzo liberando l'intera Francia dalla sua invasione. È un noto episodio dell'*Innamorato* (I, VII 44-71), e per dovere di cronaca si ricorderà che in quel frangente il duca inglese, seppur ignaro, era armato dell'infallibile lancia magica dell'Argalia, evocata sarcasticamente da Mandricardo come «una lancia d'or senza valore | che per giostre d'amor trovolla Amore». ⁴ La vignetta riciclata dallo Zoppino (FIG. 4a) può rivendicare un legittimo diritto di cittadinanza proprio perché «Astol.[fo]» vi campeggia quale protagonista assoluto. Ma qui il paladino è in sella al suo Ippogrifo (seppur semplificato in Pegaso), impugna non una lancia ma

¹ Benché quella del 1530 sia, a rigore, l'edizione di riferimento per la *Marfisa*, stampata nel 1535, nelle indicazioni relative all'associazione delle vignette Zoppino coi canti del *Furioso* citerò d'ora in poi tanto la situazione del 1530 quanto quella del 1536; sull'esempio del Rodomonte (cfr. *supra*, nota 3 di p. 195), il modello sarà: «OF1530, xlii = OF1536, xlv». Per le ristampe del 1544 e 1545, d'altro canto, l'unico *Furioso* Zoppino di cui tener conto sarebbe ormai soltanto quello del 1536, con le relative ristampe-imitazioni.

² *Marfisa* I 10, 1-2: «Poi che Ruggier per viva forza estinse / Rodomonte, terror d'uomini e dei».

³ Quest'ultima immagine si può vedere on-line (cfr. *supra*), premessa al canto xlvi del *Furioso* Zoppino del 1536: il riferimento testuale è stato individuato nell'ottava 101 (le nozze), ed i personaggi identificati con «Ruggiero, Carlo Magno, Bradamante, eremita». Il lettore del *Furioso* definitivo, così come forse lo stesso responsabile dell'apparato illustrativo del 1536, faticcherà a trovare nell'ultimo canto una scena più consona a questa figura, ma faticcherà anche a trovarci un eremita. Si deve però tenere a mente che l'adattamento delle vignette del 1530 all'edizione del 1536 comporta già un primo processo di riciclaggio: l'inserimento dei nuovi episodi nella redazione finale del poema accresce di 6 il totale dei canti e provoca alcuni spostamenti insidiosi anche negli ultimi, con la lunga aggiunta su Ruggiero e Leone. Chi guardi l'edizione del 1530 – che ha il testo del primo *Furioso* – non avrà difficoltà a ravvisare nell'eremita quello che ha dato ricetto e battesimo al naufrago Ruggiero nel canto xxxvii (46-67), e che accoglie Orlando, Rinaldo, Oliviero ferito e Sobrino prigioniero alla fine del canto xxxix, propiziando l'amicizia fra i primi due e Ruggiero all'inizio del xl. Mi pare evidente che in origine il disegno si riferisse proprio a questi ultimi episodi (che nel *Furioso* C risultano però collocati ai canti xliii-xlvi: cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, secondo la princeps del 1516, cit., p. 1037): nel terzetto seduto, i due personaggi laterali saranno per certo Orlando e Rinaldo; il barbutto centrale crea invece più problemi: o rappresenta Ruggiero in versione monastica, oppure Oliviero moribondo in procinto d'essere sanato per miracolo dall'eremita (in tal caso la vignetta si riferirebbe alle ultime vicende del canto che la precede).

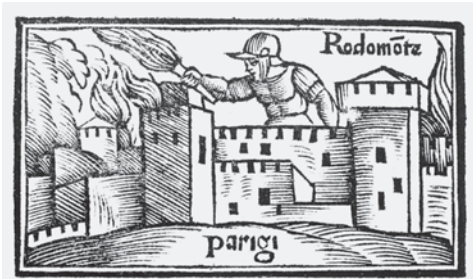
⁴ *Marfisa*, I 68, 7-8. Effettivamente, come si ricorderà, nel primo canto del poema boiardo l'Argalia se ne serviva per catturare i pretendenti di sua sorella Angelica. Sul «carattere preponderante della memoria dell'*Innamorato* rispetto a quella del *Furioso*» nell'Aretino cavalleresco si veda BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, cit., che nota anche che il personaggio di Astolfo messo in scena nell'*Astolfoida* e nell'*Orlandino* «scende per via diretta» da quello del Boiardo ben più che dell'Ariosto.



1b



2b



3b



4b



5b



6b

Tav. II. PIETRO ARETINO, *Tre primi canti di Marfisa*, Venezia, Giovanni Andrea e Florio Valvassori, 1544. [Esemplare: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pal. E.6.6.132]. 1b: (c. A2r): Battaglia; 2b: (c. A3v): Duello fra Ruggiero e Rinaldo [OF1536, xxxviii = OF1530, xxxv]; 3b: (c. B2v): Rodomonte incendia Parigi [OF1536, xiv = OF1530, xiii]; 4b: (c. B4r): Bradamante abbatte i tre re [OF1536, xxxiii]; 5b: (c. E2r): Angelica e Ruggiero [OF1536, xi = OF1530, x]; 6b: (c. G1r): San Giovanni e Astolfo in Paradiso [OF1536, xxxiv = OF1530, xxxii].

una spada, e scaccia nientemeno che le Arpie (OF1530, xxxi = OF1536, xxxii). A ben guardare, il richiamo iconografico alle magiche imprese compiute dal personaggio nell'ultima parte del *Furioso* non è affatto inappropriato alla rievocazione dell'episodio boiardo, che aveva appunto inaugurato la tipizzazione di Astolfo come divertito 'cavaliere dalle armi incantate' presupposta dall'Ariosto in quei canti.¹ Data la presenza di tanti dettagli incongrui, tuttavia, non sor-

¹ Anzi: poiché quelle imprese culminano nel rinsavimento di Orlando e nell'espugnazione di Biserta, la vignetta con le Arpie può perfino rappresentare (deliberatamente?) un controcanto polemico al disprezzo per Astolfo esibito nelle parole di Mandricardo che la incorniciano.

prende che le ristampe degli anni '40 escogitino altre soluzioni. La proposta del Valvassori (FIG. 4b) sarebbe stata più apprezzabile se in bottega avesse avuto una copia meno maldestra del legno originario, che era uno dei 6 aggiunti dallo Zoppino nel 1536. Questo era destinato al canto xxxiii dell'ultimo *Furioso*, e non raffigura semplicemente un generico scontro di lancia con disarcionamento, che in quanto tale sarebbe già ben adatto al testo della *Marfisa*: si tratta precisamente di Bradamante che, nell'episodio nuovo della Rocca di Tristano, disarciona i tre re nordici che accompagnano Ullania. Anch'ella in buona fede, come a suo tempo il cugino Astolfo, l'eroina si sta servendo proprio della lancia d'oro che fu dell'Argalia: un oggetto memorabile effigiato nelle illustrazioni per l'Ariosto, che gettano pertanto un solido ponte fra il testo del Boiardo e quello dell'Aretino. Molto più pretestuosa e banale è dunque la soluzione adottata dall'ultimo stampatore (FIG. 4c), che illustra il diverbio tra Gradasso e Mandricardo prelevando una silografia con due re dal canto xliii del *Furioso* del '36 (il xli nel '30): in origine si trattava di Agramante e Marsilio, e la presenza dei rispettivi eserciti non trova alcun riscontro nella scena aretiniana.

La vignetta utilizzata alla c. E2r della *Marfisa* (FIGG. 5a, 5b, 5c), in apertura dell'inedito terzo canto, era nata per illustrare la scena ariostesca in cui il focoso Ruggiero, fuggacemente dimentico del suo amore per Bradamante e dei suoi obblighi verso la discendenza estense, tenta di approfittare della irresistibile nudità di Angelica; prima che il giovane riesca a sprigionarsi dall'armatura costei gli svanisce però alla vista in virtù dell'anello magico (OF1530, x = OF1536, xi). L'idillio erotico della figura zoppiniana derogava maliziosamente da qualsiasi principio di aderenza al testo del *Furioso*: una posa del genere Angelica avrebbe semmai potuto assumerla soltanto in séguito, assieme all'amato Medoro. Non sarà dunque un caso che proprio sulla coppia Angelica-Medoro si apra il terzo canto dell'Aretino, che li ripropone intenti a godersi la frescura di un boschetto durante una sosta nel viaggio verso Parigi. In questo luogo ameno, «tra lor s'han quei piacer, quel summo bene | ch'ogni amaro dal cuor disgombra e scaccia», e «lieti al bel giuoco tornar ponno | per cui s'ancide e se rinnova ogni alma».¹ Non sosterrò che l'Aretino possa aver concepito l'episodio tenendo conto dell'iconografia disponibile, ma è certo che basta sostituire mentalmente la didascalia di «Rugiero» con un virtuale «Medoro», e la silografia si attaglia quasi meglio alla *Marfisa* che al *Furioso*. Paiono averlo pensato anche gli editori più tardi, che puntualmente inseriscono la propria copia di quella figura: come al solito un po' grezza quella del Valvassore,² molto più attenta ai dettagli anatomici quella anonima del '45, licenziosa anche nella variazione delle pratiche amatorie ritratte.³

L'ultima silografia della *Marfisa* correda l'episodio di Angelica gettata da un'altissima torre perché ingrata in amore, sotto gli occhi compiaciuti di Medoro che, ingiustamente geloso, non più l'ama, ma la odia. La fanciulla sarà poi, contro la sua disperata volontà, sorretta e salvata

¹ *Marfisa*, III 9, 3-4 e 10, 1-2.

² Mancano ancora nove anni alla sua ben più importante serie ariostesca del '53, sulla quale cfr. ENID T. FALASCHI, *Valvassori's 1533 Illustrations of Orlando Furioso: the Development of Multi-narrative Technique in Venice and its Links with Cartography*, «La Bibliofilia», LXXVII, 1975, pp. 227-251.

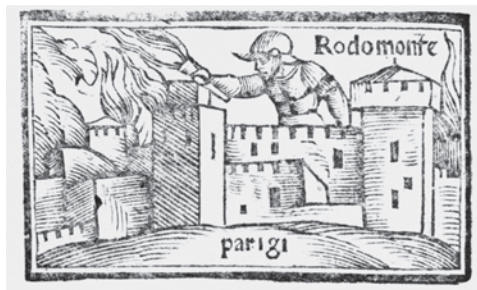
³ In particolare, modificando pochi tratti, il lussuoso silografo si diverte a trasformare l'archetipico palpeggiamento del seno sinistro in un titillamento del destro. Questa specifica copia della vignetta con Angelica e Ruggiero godrà di una notevole longevità editoriale, dovuta evidentemente alla sua alta temperatura erotica, che la rendeva particolarmente appetibile per un editore cavalleresco 'popolare' quale fu Bartolomeo l'Imperatore: ormai incorporata dal set d'appartenenza e frammista a legni ariosteschi di ben maggiore raffinatezza artistica, egli la riutilizza infatti sulla metà del secolo in due edizioni dell'*Orlando Innamorato* (1550 e 1554) ed una del *Mambriano* (1554): cfr. HARRIS, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, cit., I, p. 177 e JANE E. EVERSON, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, pp. 225-226 e 340, e fig. 326 a p. 422. D'altro canto, sullo scorcio degli anni trenta, proprio questo legno aveva subito un palese intervento censorio: i pezzi riciclati nella *Marfisa* del 1545 appartengono infatti, secondo i miei controlli, alla serie clonata utilizzata nell'*Orlando furioso* stampato nel 1539 da Domenego Zio (Giglio) e poi in quello di Nicolò di Bascarini del 1543; in quest'ultima edizione la lasciva vignetta compare regolarmente al suo posto (c. E2r), ma nel 1539 era stata sostituita da un legno di uguali dimensioni, ma di soggetto alquanto più casto (un mago, un guerriero e tre dannati con drago, su fondo nero trapunto di stelle: una catabasi, forse proveniente da un *Guerrino*).



1c



2c



3c



4c



5c



6c

TAV. III. PIETRO ARETINO, *Tre primi canti di Marfisa*, Venezia, s.t., 1545. [Esemplare: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Landau Finaly 194b]. 1c: (c. A2r): Duello fra Ricciardetto e Rodomonte; Doralice fuggente [OF1536, xxvi = OF1530, xxv]; 2c: (c. A3v): Duello fra Ruggiero e Rinaldo [OF1536, xxxviii = OF1530, xxxv]; 3c: (c. B2v): Rodomonte incendia Parigi [OF1536, xiv = OF1530, xiiii]; 4c: (c. B4r): Agramante e Marsilio passano in rassegna le schiere [OF1536, xiiii = OF1530, xi]; 5c: (c. E2r): Angelica e Ruggiero [OF1536, xi = OF1530, x]; 6c: (c. G1r): Dalinda e Polinesso [OF1536 e OF1530, v].

dai venti di lei innamorati, Zefiro, Austro e Orientale, con l'intervento finale di Eolo stesso. Il legno si incunea per l'esattezza fra le ottave 105 e 106 del canto III, nel bel mezzo della preghiera che Angelica rivolge ai venti per dissuaderli dal soccorrerla: eccezion fatta per l'allusione alla loro «follia» (106, 5), si fatica a trovare in questi versi e in quelli delle pagine vicine un addentellato testuale che giustifichi a dovere il riuso dell'immagine con San Giovanni che mostra ad Astolfo, in Paradiso, le ampolle col senno perduto dagli uomini (OF1530, xxxii = OF1536, xxxiv), condiviso dallo Zoppino e dal suo emulo Valvassori (FIGG. 6a, 6b). In attesa di proposte migliori, si può pensare che la vignetta voglia fungere da emblema della dissenatezza amorosa che

soggioga quasi tutti i personaggi coinvolti nell'episodio.¹ Senza dubbio, la scena con Dalinda e Polinesso preferita dall'editore del 1545 (FIG. 6c, dal canto v del *Furioso*) risulta in fin dei conti meno incongrua, giacché almeno raffigura una donzella in alto e un cavaliere che la osserva dal basso, anche se l'edificio non è una torre, e Dalinda non ha la benché minima intenzione di gettarsi.

Su quest'ultima immagine si chiude un percorso non di secondo piano, benché di secondo grado, nella carriera dell'interpretazione iconografica dell'*Orlando furioso* proposta dallo Zoppino nel 1530-1536, e imposta non soltanto alle ristampe del poema del ferrarese, ma anche a quelle del frammento dell'Aretino.² Come già per il *Furioso*, anche per la *Marfisa* l'edizione Zoppino assurge ad archetipo delle successive, e protrae la fortuna del primo ciclo silografico ariostesco fino alla metà degli anni '40, quando quelle vignette non più grandi di un'ottava erano ormai state perentoriamente spodestate, sulle pagine dell'Ariosto, dalle ben più complesse ed 'epiche' figure esibite per la prima volta da Gabriele Giolito de' Ferrari nel suo *Orlando furioso* del 1542, e poi, negli anni centrali del secolo, innumerevoli volte impresse, copiate, emulate e perfino riciclate. Una nuova flotta di legni che solca profondamente il gran mare dell'immaginario cavalleresco del Rinascimento.

¹ Alludo non soltanto ad Angelica, che pregusta la morte per sfracellamento come una liberazione dal disamore di Medoro, o a Medoro stesso, il cui odio per la fanciulla è tanto eccessivo quanto ingiustificato, ma anche ai tre venti, che per amore vengono meno alle mansioni affidate loro da Eolo, così come Orlando aveva abdicato per furia amorosa ai suoi doveri di baluardo della Cristianità invasa. Una ben più fedele traduzione pittorica di queste ottave è studiata da FEDERICA CANEPARO, *Ariosto valtellino: entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, in corso di pubblicazione nel volume collettaneo «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

² Per inciso, dopo il 1536 non ci risulta più alcuna attestazione del set ariostesco originario: lo Zoppino non ristampa più in proprio il *Furioso*, e nelle edizioni successive dei continuatori inclusi nel suo catalogo quel ciclo è soppiantato da quello prodotto per il *Morgante* (cfr. *supra*, nota 5 di p. 195), che illustra, assieme a pezzi di diversa provenienza, la ristampe zoppiniana della *Marfisa* nel 1537 e della prima parte del *Borioso* del Guazzo nel 1539.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2010

(CZ 2 · FG 21)

