

LUCA DEGL'INNOCENTI

«EX PICTURA POESIS»: INVENZIONE NARRATIVA
E TRADIZIONE FIGURATIVA ARIOSTESCA
NELLE PRIME IMPRESE DEL CONTE ORLANDO DI LODOVICO DOLCE

Fra le molte illuminanti osservazioni che lo studio della “traduzione in immagini” dell’*Orlando furioso* ci permette di sviluppare attorno alla ricezione dell’opera, la più banale e tautologica è in apparenza quella che si limita ad affermare che il poema ariostesco ebbe una traduzione in immagini; anzi, ne ebbe più d’una: ebbe una fortuna figurativa; ebbe, in particolare, lungo il corso del Cinquecento, innumerevoli edizioni appositamente illustrate. L’affermazione, tuttavia, è appunto banale soltanto in apparenza: se è ben vero, infatti, che tale rigoglio silografico è un prodotto, e insieme un fattore, della tempestiva canonizzazione del *Furioso*, non si può dimenticare però che i testi del nostro Rinascimento che beneficiarono di apparati illustrativi librari disegnati ed intagliati *ad hoc* furono una minoranza alquanto esigua.

Notoriamente, il riciclaggio delle costose vignette realizzate per l’edizione di un’opera nella stampa di altri testi congeneri è una prassi che investe con vistosa intensità la fiorente editoria cavalleresca fin dalla cuna. Il caso emblematico è quello del Boiardo: benché l’*Orlando Innamorato* (uso di proposito il titolo allora vulgato) si imponga immediatamente, nel crinale fra i due secoli, tra i testi di maggior spicco nel vasto catalogo dei romanzi in ottave, nessuna fra le decine di cinquecentine oggi note risulta istoriata con cicli di immagini ispirati direttamente ai versi dello scandinese; solitamente, i legni utilizzati provengono invece da edizioni di testi classici (epici, storici, mitologici) o di diversi *best-seller* cavallereschi stimati idonei all’investimento (fra questi, tanto notevole quanto poco studiato è il caso del *Morgante* di Luigi Pulci, che fino alla metà del Cinquecento colleziona numerose serie dedicate, talvolta di notevole pregio estetico).¹

Dati tali presupposti, non stupisce che la disponibilità delle nuove silografie ariostesche sia stata prontamente messa a frutto dagli editori del Cinquecento per istoriare una gran parte degli altri loro libri di cavalleria; i quali peraltro, nei decenni centrali del secolo, quando siano testi nuovi, si incarnano il più delle volte proprio

1 Per la fortuna editoriale e la sfortuna iconografica del Boiardo si rinvia alla miniera di analisi e figure in Neil HARRIS, *Bibliografia dell’Orlando Innamorato*, I. *Schede descrittive*, Modena, Panini, 1988; II. *Saggio analitico, Illustrazioni, Indici*, ivi, 1991. Un caso analogo, benché in scala lievemente ridotta, è studiato da Jane E. EVERSON, *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1994.

in “continuazioni” dell’*Orlando furioso*. Collaborando alle ricerche sulla fortuna figurativa del *Furioso* onde origina il presente volume, mi sono occupato di esplorare la galassia editoriale dei séguiti con lo specifico scopo di indagare i meccanismi di associazione fra testo e immagine che presiedono alle variate pratiche del riuso dell’iconografia ariostesca in testi simili e insieme diversi.²

Dall’indagine è emersa una casistica estremamente interessante fin dai tempi pionieristici del ciclo Zoppino, che negli anni ’30 è imprestato alla *Marfisa* di Pietro Aretino e all’*Astolfo Borioso* di Marco Guazzo;³ al centro del secolo si segnalano invece soprattutto le continuazioni stampate da Comin da Trino (ancora il Guazzo, e poi la *Morte di Ruggiero* e la sua *Vendetta*, di Giovan Battista Pescatore), che vi riusa le 28 vignette del suo ragguardevole *Morgante* del 1545, quattro delle quali istoriano anche, dal 1548 in avanti, i fascicoli del *Furioso* Giolito contenenti i *Cinque canti*; sola, sorprendente, eccezione è l’*Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo de’ Renaldini, la cui prima e unica edizione, impressa da Comin nel 1554, è impreziosita da ben 46 silografie originali, che a loro volta non tardarono a trasmigrare sulle pagine di altre opere, illustrando persino, nei decenni e nei secoli seguenti, più d’una stampa dello stesso *Furioso* (Rampazetto 1562, Ghedini 1577, Conzatti 1672 e 1678).⁴

Anche per questi ultimi esempi, che parrebbero in controtendenza, si può parlare a buon diritto di fortuna figurativa – beninteso indiretta – dell’*Orlando furioso*, giacché vignette come quelle del *Morgante* e del *Ruggeretto*, per stile e per modello compositivo, dipendono palesemente dal paradigma illustrativo stabilito nel 1542 dai legni del *Furioso* Giolito, edizione notoriamente paradigmatica anche sotto molteplici altri aspetti.⁵

Protetto da un premonitorio privilegio (valido però soltanto in terra veneta),⁶

2 Fino a pochi anni fa, la bibliografia critica sul pur cospicuo filone delle continuazioni ariostesche era alquanto rarefatta, ma oggi si va addensando di nuovi studi, principale fra tutti quello di Guido SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

3 In merito mi concedo di rinviare al mio contributo su *Il caso uno e trino della Marfisa di Pietro Aretino illustrata coi legni del Furioso Zoppino*, in corso di pubblicazione, presso l’editore Olschki, negli atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali, «L’uno e l’altro Ariosto, in corte e nelle delizie» organizzata dall’ISR di Ferrara nel dicembre 2007.

4 L’indulgente lettore perdoni la laconicità delle notizie fornite a testo, confortandosi al pensiero che nel breve volgere di pochi mesi ho in animo di dare alle stampe un volume espressamente dedicato alla dettagliata analisi di tutti i casi in questa sede fuggacemente evocati, e di altri ancora.

5 Illuminano il ruolo primario dell’edizione giolitina nel processo di canonizzazione del *Furioso*, e la sua funzione di modello (anche e soprattutto paratestuale) per gli editori successivi, le già classiche pagine di Daniel JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’Orlando Furioso*, trad. it. a c. di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (I ed. USA 1991), pp. 52-60 e 85-104. Sulle caratteristiche formali e contenutistiche del ciclo silografico rimando invece alla persuasiva analisi di Marzia CERRAI, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l’edizione giolitina del 1542*, «Strumenti critici», XVI, 1 (2001), pp. 99-133.

6 Il testo del privilegio concesso il 16 dicembre 1541 «a Gabriel Gioli per alcuni intagli novi, con li quali ha ornati il Petrarca, et il Furioso, et molti altri libri» è pubblicato in Angela NUOVO – Christian COPPENS, *I Giolito e la stampa nell’Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, nota 44, p. 223; a conferma dell’importanza di quei legni per l’editore, si ricordi col Coppens che si contano sulle dita di una mano «gli interi cicli di illustrazioni fatti intagliare

e ciononostante plagiato, imitato, emulato innumerevoli volte nei decenni seguenti, quel monumentale ciclo di immagini compare immancabilmente nella trentina di ristampe del poema firmate da Gabriele Giolito; il quale tuttavia (da mercante «d'onore», oltreché «d'utile», qual era)⁷ non riutilizzò quei legni per altri testi salvo che in rarissime occasioni.⁸ La più significativa di esse è rappresentata da un tritico di poemi scritti negli anni '60 da Lodovico Dolce (1510-1568)⁹ e pubblicati postumi, sempre dal Giolito, tra 1570 e 1573: *l'Ulisse, l'Achille et l'Enea* e le *Prime imprese del conte Orlando*.¹⁰

da Gabriele nella sua carriera: i legni del *Furioso* (1542), quelli per le *Trasformazioni* di Ovidio nella traduzione di Dolce (1553), e per il *Decameron*, e specialmente per la Bibbia in volgare che aveva programmato di stampare all'inizio degli anni Quaranta.» (*Ivi*, p. 462).

7 Evoco di proposito la pionieristica escursione degli annali giolitini compiuta da Amedeo QUONDAM, «*Mercanzia d'onore*» «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a c. di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104. Peraltro, l'espressione secondo la quale il Giolito faceva «mercanzia più d'onore che d'utile» deriva a sua volta da un testo che cade ancor più a proposito, cioè la lettera inviatagli dall'Aretino il 1° giugno 1542 per ringraziarlo all'istante del «*Furioso d'oro e figurato*» ricevuto in dono, lodandolo «imperò che per voi è non pur ridotto ne la propria perfezione, ma illustrato con l'eccellenze di quegli ornamenti di cui egli è dignissimamente degno» (cfr. Pietro ARETINO, *Lettere. Libro secondo*, a c. di Francesco Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1998, n. 374, pp. 740-741); benché l'apprezzamento riguardi genericamente il corredo extratestuale elaborato dall'amico Dolce, mi pare evidente (badando a «figurato», «illustrato», «ornamenti») che l'Aretino alluda anche specificamente all'apparato di immagini. Altra celebre approvazione per quelle «figure [...] condotte con bella maniera d'intagli» è quella di Giorgio VASARI, ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a c. di Rosanna Bettarini, commento secolare a c. di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni (poi SPES), 1966-1987, V/Testo, p. 21.

8 Mi riferisco in particolare al *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso* della poetessa napoletana Laura Terracina, le cui edizioni giolitine, a partire dalla *princeps* del 1549, sono istoriate con le 46 vignette ariostesche, nell'ordine esatto dei canti del *Furioso*. Benché gli argomenti morali sviluppati nei 46 brevi componimenti del *Discorso* non abbiano mai attinenza alcuna con gli episodi narrativi effigiati nei legni, il principio del meccanico ricalco della sequenza ariostesca fu adottato anche dai successivi editori della Terracina, che istoriarono le sue ottave con le stesse silografie usate per il *Furioso* anche quando non disponevano di cicli autenticamente ariosteschi, come il Giacomo Ghedini che nel 1577 adorna sia il *Furioso* che il *Discorso* con immagini provenienti in realtà dal *Ruggeretto* del Renaldini. Sul *Discorso* cfr. il contributo di Paola COSENTINO, *Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando Furioso* di Laura Terracina, in *Construction/Déconstruction du genre chevaleresque. Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque de Bordeaux, 17-18 octobre 2003, a c. di Jean-Luc Nardone, num. monogr. di «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 133-152.

9 Sul poligrafo veneziano, oltre al volume di Ronnie H. TERPENING, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1997, e alla bibliografia ivi indicata, si vedano almeno anche i capitoli di Paolo TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 209-240; e di Francesco SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 31-53.

10 Del poema-pastiche intitolato *L'Achille et l'Enea* si conoscono esemplari datati 1570, 1571 o 1572 (solo a questi ultimi risultano aggregate le 22 carte con l'orazione di Andrea Menichini *Delle lodi della poesia d'Omero et di Virgilio*); invariabilmente sottoscritta nel 1573 è invece l'edizione de *L'Ulisse*. Frammezzo le due, nel 1572, erano intanto uscite *Le prime imprese del conte Orlando*: il privilegio ventennale della Serenissima per la stampa delle tre opere («il libro intitolato l'Achille, con l'Enea, et l'Ulisse del Dolce; le prime, et ultime imprese [e] gli amori del Conte Orlando in ottava rima pur del Dolce») è datato al 20 febbraio 1570 (cfr. A. NUOVO – C. COPPENS, *I Giolito*, cit., p. 433), ma mi risulta che già nel 1557 un «Achille del Dolce» figurasse fra le opere per le quali Giolito tentava di ottenere un privilegio da Filippo II (cfr. *ivi*, p. 299), notizia che potrebbe gettare qualche luce sulla cronologia compositiva della prima opera, purché tale *Achille* non fosse opera distinta, non confluita ne *L'Achille*

Le prime due opere, riscritte in ottava rima dei tre sommi poemi epici antichi, col loro gioco caleidoscopico di rimandi fra testo, paratesti e immagini che moltiplica le potenzialità di significazione del libro, congegnato come «réservoir d'éléments topiques», hanno suscitato qualche anno fa alcune fondamentali riflessioni di Lina Bolzoni.¹¹ Le pagine che seguono intendono invece gettare un po' di luce sul terzo titolo, affratellato a quelli non soltanto per via dell'apparato illustrativo (compreso il ritratto del Dolce nel 1561, incorniciato a tutta pagina) ma anche per il ricco corredo di paratesti – allegorie, argomenti, indici e tavole – che i frontespizi pubblicizzano con formule pressoché identiche.

Le *Prime imprese del conte Orlando*, come è dato presagire dal titolo, non sono a rigor di termini un séguito, bensì un *prequel* dell'*Orlando furioso*, che narra in chiave eroica la nascita dell'*enfant prodige* e le prime sue prodezze nelle guerre per la fede in Aspromonte, fino alle caste nozze con Aldabella: l'antefatto indispensabile dei due *Orlandi* estensi, retrospettivamente ancora immune dal traviamiento erotico arturiano dell'epico paladino carolingio che in essi si consuma. A differenza del giovanile *Sacripante*, continuazione ariostesca ben più romanzesca e ben più fortunata,¹² le *Prime imprese* riscrivono le tradizionali narrazioni gravitanti attorno al paladino fanciullo in forma di austero romanzo di formazione, innervato da un

et l'Enea, così come accade con l'*Enea* pubblicato nel 1566 (il I libro) e poi nel 1568 (sui rapporti tra i due rifacimenti dolciani dell'*Eneide* cfr. Luciana BORSETTO, *Riscrivere l'«historia», riscrivere lo stile. Il poema di Virgilio nelle «riduzioni» cinquecentesche di Lodovico Dolce*, in EAD., *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, pp. 223-55; vi è poi tornato MORENO SAVORETTI, *L'«Eneides» di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, «Critica Letteraria», XXIX (2001), pp. 435-57).

11 Cfr. Lina BOLZONI, *Les images du livre et les images de la mémoire* (L'Achille et l'Enea de Lodovico Dolce et la Rhetorica christiana de Diego Valadés), in *Le livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte / Image, Actes du colloque organisé par le «Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles» de l'Université de la Sorbonne Nouvelle* (1994), réunis par Michel Plaisance, Paris, Klincksieck / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 151-76: 159; alcune considerazioni portanti si leggono già in Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 221-224.

12 Benché possano vantare una traduzione in castigliano entro la fine del secolo (*El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando*, traduzidas por Pero Lopez Henriquez de Catalayud, stampata a Valladolid da Diego Fernandez de Cordoba nel 1594), le *Prime imprese* non risultano ristampate fino al 1656 (e poi ancora di rado: 1716, 1784, 1793, infine il Parnaso Italiano del 1844). Il *Sacripante* è una delle prime opere originali pubblicate dal Dolce: i primi cinque canti uscirono presso Francesco Bindoni e Maffeo Pasini nel 1535, editori anche, l'anno dopo, della redazione in 10 canti che ebbe numerosissime ristampe fin dentro il Seicento, segno evidente della stima conquistatasi presso il pubblico italiano, che la inserì stabilmente nel canone "popolare" della letteratura cavalleresca (nel solo Cinquecento, mi sono note almeno le seguenti altre edizioni, tutte veneziane: Nicolini 1536, Zoppino 1537, Valvassori 1539, anonima 1541, Valvassori 1545 e 1548, Rampazetto 1587, Zoppini 1599). In qualità di precoce prosecuzione del *Furioso*, l'opera pullula diventure, donzelle in pericolo, incantatrici munite di giardini o di isole (Erina), armi leggendarie (stavolta, quelle di Enea), amazzone bellissime (Orestilla), giostre, giganti (fra i quali Marcatruffo, memore del Margutte di Pulci), novelle incastonate nel racconto da narratori di secondo grado, vicende condotte avanti in parallelo con la tecnica dell'*entrelacement*: tutte caratteristiche canoniche del modello cavalleresco ferrarese. Non a caso, nonostante la sua tendenza ad enfatizzare la componente etica e gli intenti morali del *Sacripante* in direzione proto-tridentina, anche Terpening è infine costretto a classificarlo come appartenente al «romantic or Breton type» (cfr. R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce*, cit., p. 44).

progetto moralizzante reso esplicito anche dalle *Allegorie* premesse ai canti, secondo una prassi inaugurata anch'essa dal *Furioso* del 1542.¹³

L'«infaticabile» Dolce – autore, traduttore, adattatore (plagiario, com'era d'uso), rimatore, commentatore, curatore, correttore di prodigiosa produttività – era stato per ben venticinque anni il principale collaboratore del Giolito nel campo della letteratura volgare, tanto da profilarsi come un vero e proprio direttore editoriale per la casa della Fenice.¹⁴ Significativamente, agli albori d'una collaborazione tanto influente sugli sviluppi della nostra letteratura si colloca proprio la capitale curatela dell'*Orlando furioso* del 1542, prova suprema, dopo la precocissima *Apologia* del '35, di quella appassionata predilezione ariostesca che staglia il letterato veneziano come il più importante *editor* del *Furioso* attorno alla metà del secolo.¹⁵

13 Sulle *Prime imprese*, oltre al testé citato lavoro di Terpening (in particolare pp. 48-58) e al precedente articolo di Marco BONI, «Le prime imprese del conte Orlando» di Ludovico Dolce e l'«Aspramonte» quattrocentesco in ottave, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 67-87, segnalo i due pregevoli volumi della tesi di laurea di Cristina CASTELLINI, *Vita d'eroe: le «Prime imprese del conte Orlando» di Ludovico Dolce*, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze nell'A.A. 2003-2004, relatore Prof. Riccardo Bruscaagli. Se già Terpening notava che il poema si propone «the formation of an ideal prince» e riflette i gusti «of post-Tridentine Italy», talché «the emphasis is no longer on romance, but on fighting for the faith; morality is of prime importance», e perciò Fortuna cede il passo a Provvidenza, l'amore non casto o coniugale è errore che conduce alla sventura, e si rinvigoriscono le coppie oppostive furore/virtù, appetito/ragione, errore/dovere & onore (cfr. R. H. TERPENING, *Ludovico Dolce*, cit., p. 48), la Castellini dirige l'attenzione sull'influenza del Giraldis Cinzio (il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* esce nel 1554, l'*Ercole* nel 1557) nella riflessione teorica e nella prassi compositiva del Dolce attorno al 1560, anno della sua prefazione alla *princeps* dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso: benché nel Dolce mi paia inequivocabile uno sbilanciamento a favore del «dilettare, intento principalissimo del poeta» (così nella prefazione all'*Amadigi*) uguale e contrario a quello giraldisiano per il «giovare», è ben vero che l'esemplarità morale dei personaggi e l'unità d'eroe quale principio aggregante che salvaguarda l'ariostesca varietà d'azione (svincolata però dall'*entrelacement*, nel Giraldis) sono criteri che paiono già attivi nelle traduzioni in ottave dei romanzi spagnoli su *Palmerino* (1561) e sul figlio di lui *Primalone* (1562), poemi tanto più «bassi» dell'*Amadigi* e tanto più romanzeschi delle *Prime imprese*, quanto più fortunati presso i lettori. Significativa mi pare anche, per le *Prime imprese*, l'importanza che il Giraldis conferisce alla «puerizia» dell'eroe, tanto più che, trattandosi di Orlando, era impensabile ripercorrerne l'intera biografia a meno di non cassarne amori e furie e ricongiungersi con la *Spagna* e Roncisvalle, cioè a meno di non cassare l'amato Ariosto. Sui rapporti tra Dolce e Tasso *senior* non si manchi di ricorrere alle pagine di Carlo DIONISOTTI, *Amadigi e Rinaldo a Venezia*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a c. di Giovanni Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 13-25: 20-21; per l'interpretazione del modello epico giraldisiano, altrettanto imprescindibile è Riccardo BRUSCAAGLI, *Vita d'eroe: l'Ercole del Giraldis*, ora in *Id.*, *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003, pp. 145-66.

14 Per i dati e le statistiche puntuali rinvio a Claudia Di Filippo BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 58-60 e 285-289. Qui basti ricordare che, se i libri recanti il nome del Dolce usciti in 36 anni complessivi di attività furono 358 (96 originali, 202 curatele, 54 traduzioni e 6 traduzioni-edizioni: oltre ¾ sono opere di letteratura), più della metà, cioè 184, furono curati per il solo Giolito tra 1542 e 1568: una cifra che copre il 26% dei circa 700 titoli pubblicati dall'editore in quegli anni; restringendo l'osservazione al decennio più intenso (1550-1560), la percentuale di responsabilità dolciana sul totale dei libri editi da Giolito sale nientemeno che al 40% (124 su 316). Si badi che il punteggio di 358 piazza il Dolce al primissimo posto fra i colleghi dell'età sua: significativamente, costoro non riescono ad eguagliare il suo risultato neppure unendo le forze del secondo e terzo classificato, Sansovino con 176 titoli, Domenichi con 172. Nonostante la concorrenza dei sinonimi «instancabile», «indefesso» e simili, che pure ricorrono negli studi sul nostro, ho eletto quale epiteto da proporre per omerico l'«infaticabile» prediletto da Carlo Dionisotti (*Amadigi e Rinaldo a Venezia*, cit., che a onor del vero lo apostrofa anche come «il mediocrissimo Dolce», oltreché – *actor* Santorre Debenedetti – «quel coglione del Dolce»).

15 Cfr. D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., nota 17, p. 25. L'*Apologia di m. Ludovico Dolcio contra ai detrattori dell'autore* fu stampata per la prima volta nel 1535 nel *Furioso* di Bindoni e Pasini (ristampato nel 1540); si noti

L'intima domestichezza dell'autore delle *Prime imprese* con le solenni immagini dell'Ariosto giolitino (per non dire del suo possibile coinvolgimento nella loro stessa progettazione)¹⁶ prefigura i risultati non comuni che si ottengono dall'analisi dei rapporti che esse, trascelte in numero di 19, istituiscono coi 25 canti del nuovo testo in apertura dei quali trasmigrano. Accanto ai riciclaggi più canonici, fondati su alcuni nessi elementari di abbinamento testo-immagine largamente operanti nella gran parte dei riusi a me noti, le *Prime imprese del conte Orlando* innescano infatti alcune dinamiche ben più sofisticate, fino al limite di far emanare l'*inventio* poetica direttamente *ex pictura*.

Per procedere in crescendo, un buon punto di partenza è provvisto dal legno col *Duello fra Ruggiero e Mandricardo* (dal canto XXX dell'*Orlando furioso*), che ricompare ben quattro volte nel libro, abbinato alla giostra di Ruggiero (*senior*, di Risa, presto padre di Ruggiero e Marfisa) e al suo duello con Almonte (figlio di Agolante e fratello di Troiano e Galaciella, originario possessore di Durlindana e Briigliadoro), nel canto VI delle *Prime imprese*; a quelli di Troiano con Rugger Vassallo, Donchiaro e poi Orlando nel XIX; a quelli di Orlando col medesimo Donchiaro e poi col futuro cognato Olivieri, al canto XXIII; per finire, nel XXIV, col secondo duello fra Orlando ed Olivieri, seguito da quello fra il giovane conte e Fieramonte di Boemia, suo rivale per la mano di Aldabella. Si assiste, in ciascun caso, ad un comune riciclaggio "topico" dell'immagine, adibita a raffigurazione universale di una scena di *duello*.¹⁷

che, quasi preconizzasse il futuro sodalizio fra l'autore e suo figlio Gabriele, Giovanni Giolito fece ristampare l'*Apologia* già nel 1536, nel *Furioso* impresso a sua istanza a Torino da Martino Cravotto e Francesco Robi. Si noti che la specializzazione aristotesca del Dolce esordiente è suffragata anche dalla pubblicazione a sua cura, nello stesso 1535 e per gli stessi Bindoni e Pasini – suoi editori di riferimento in quegli anni – della *Lena* e del *Negromante*, entrambi con dedicatoria indirizzata all'Aretino (cfr. Giuseppe AGNELLI – Giuseppe RAVEGNANI, *Annali delle edizioni aristotee*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1933, II, pp. 111-112 e 120-121).

16 Con opportuna cautela, in assenza di documentazione pertinente, gli studiosi classificano come «sconosciuto» l'ideatore del programma iconografico del 1542 (cfr. da ultimo M. CERRAL, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini*, cit., pp. 103 e 123). Tuttavia, credo che sia lecito evidenziare un paio di argomenti che potrebbero caldeggiare l'ipotesi di una paternità dolciana. In primo luogo, è notevole la conformità fra le chiavi di lettura del testo profferte dalle immagini, che selezionano con evidente coerenza le scene epiche, eliminando la componente amorosa e trascurando i personaggi femminili non assimilabili ai virili (cfr. *ivi*, pp. 112 e segg.), e l'interpretazione epica del *Furioso* propugnata nei paratesti del Dolce, che volutamente privilegiano le «armi» a discapito degli «amori» ed esagerano l'importanza del modello virgiliano nella scrittura dell'Ariosto (cfr. D. JAVTCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 55-60 e 85-104): è ben vero che la congruenza dell'intero progetto editoriale non implica necessariamente l'unicità del responsabile ma, poiché Giolito sembra aver affidato al Dolce il controllo su tutti gli altri aspetti dell'esegesi testuale, è improbabile che ne fossero escluse le scelte iconografiche, palesemente esegetiche anch'esse. In secondo luogo (ed ultimo, per ora), si dovrà tener conto del fatto che, partendo dal caso delle vignette bibliche argutamente riadattate al *Decameron* del 1552, un esperto della bottega giolitina come Christian Coppens ha giudicato «verosimile che Dolce fosse in larga misura responsabile per la progettazione e l'uso delle illustrazioni nella produzione Giolito in quegli anni» (cfr. A. NUOVO – C. COPPENS, *I Giolito*, cit., p. 463): se l'ipotesi vale per il Boccaccio, *a fortiori* potrà valere per il prediletto Ariosto.

17 Ciò non toglie che il grado di attinenza dell'immagine col testo possa essere di volta in volta potenziato da fattori di collegamento ulteriori. Nel primo caso, ad esempio, oltre alla congruenza accessoria della marina sullo sfondo (che ritraeva Orlando pazzo al largo di Gibilterra) con lo sbarco a Risa di Sobrino, spia pagana, che apre il canto VI, non può sfuggire il fatto che nel legno e nelle ottave è sempre in azione un Ruggiero: con le fattezze del figlio, il padre domina la giostra natalizia di Risa e si accinge al duello col suo avversario principale; signifi-

Sono proprio le scene più generiche, topiche, neutre, a proporsi di preferenza per il riuso, giacché son scene eminentemente adattabili a tutti gli episodi ricadenti sotto una specifica etichetta: duello di spada, scontro di lancia, battaglia, assedio, incontro, corte regale, mago, mostro, gigante, ecc. L'immagine funge in tal modo da segnalatore della presenza di un sintagma cavalleresco consueto, con ciò implicando, almeno *in nuce*, tanto negli autori e curatori quanto nel loro pubblico, una diffusa capacità di decifrazione strutturale del paradigma cavalleresco italiano. Un secondo esempio caratteristico è quello delle grandiose manovre per l'*Assedio di Biserta* (OF, XL), che si adatta docilmente – con buona pace dello sfondo costiero – a visualizzare anche l'*Assedio di Vienna* (Vienna, in Borgogna) ad opera di Troiano, nel canto XVIII delle *Prime imprese* (ottave 53-54 e 59-60).

Altrettanto topica si direbbe l'attinenza dell'*Abbattimento di Ferrau sotto le mura di Arles* (OF, XXXV) con lo scontro di lancia che avvia il canto XXII del Dolce (Fig. 1). Tuttavia, non sarà un caso che il cavaliere vincente sia in ambedue i frangenti Bradamante, la quale anzi, nell'episodio delle *Prime imprese* – ignoto alle fonti – si starebbe cimentando addirittura nel suo debutto assoluto con l'asta: una "prima impresa" della sorella di Rinaldo, visivamente glossata con la prolettica foto-ricordo di una delle sue maggiori prodezze future (sia pur compiuta, benché lei ne sia ignara, grazie alla lancia magica che fu dell'Argalia). La piena identità di personaggio fornisce al riutilizzo una giustificazione speciale, che sopravanza il mero criterio di economia tipografica appellandosi alla competenza iconografica ariostesca del lettore.

Agli occhi d'un lettore mèmora dell'anagrafe originaria degli attori effigiati, altri riciclaggi apparentemente neutri paiono predisposti a sprigionare inattesi cortocircuiti semantici. Ambiguo appare il duplice riutilizzo della figura con l'*Incontro di Grifone con Orrigille e Martano sulla strada per Damasco* (OF, XVI), destinata a ritrarre il trio di personaggi (due uomini e una donna) che fa da perno agli eventi salienti dei canti VIII e XXV del Dolce (Fig. 2). Nella prima occasione, si tratta degli interpreti principali della fosca tragedia di Risa che occupa i canti VII-X: Ruggero e Galaciella innamorati, assieme al «malvagio e scelerato» fratello maggiore del pri-

cativamente, l'*Argomento* del Canto VII (ove il duello infuria e si conclude, aperto dalla silografia con Ruggiero ed Erifilla di GIOLITO 42, VII) rievoca proprio l'uccisione di Mandricardo (oltreché di Rodomonte) da parte di Ruggiero *junior*: «Rugger, di cui vi fian le forze conte./ il qual fu *padre del gentil Ruggero/ ch'uccise Mandricardo* e Rodomonte./ e andò di mille immortal spoglie altero./ abbatte molti audaci, e poscia Almonte/ Tre volte fa cader giù del Destriero./ Nel fin sfidato è da Galaciella./ che del feroce Almonte era sorella.» (corsivo mio). Negli ultimi due casi, la scena di duello in campo chiuso è particolarmente appropriata agli scontri delle *Prime imprese*, non soltanto perché vi si fa spesso riferimento a uno «steccato» (XXIII 48, 1; XXIV 58, 1 e 60, 8), ma soprattutto perché ciascuno d'essi è un duello giudiziario, esattamente come quello con Mandricardo, purché il lettore del Dolce se ne rimembri. Tutte le citazioni sono tratte da: LE | PRIME IMPRESE | DEL CONTE ORLANDO | DI M. LODOVICO DOLCE. | DA LVI COMPOSTE IN OTTAVA RIMA | ET NOVAMENTE STAMPATE. | CON ARGOMENTI ET ALLEGORIE PER OGNI CANTO. | Et una Tauola de' Nomi & delle cose più notabili. | ALL'ILVSTRISS. ET ECCELLENTISS. | SIGNOR FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE PRENCIPE D'VRBINO. | [fregio] | CON PRIVILEGH. | [Marca con Fenice: Edit16 CNCM 1089] | IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL | GIOLITO DE' FERRARI. | M D LXXII. | 4°: pp. [16] 212, *8 A-M⁸ N¹⁰ (consulto l'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze segnato Magl. 3.2.131).



FIG. 1. Lodovico DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572, canto XXII, p. 180 [già in GIOLITO 42, canto XXXV]

FIG. 2. Lodovico DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572, canto VIII, p. 64 [già in GIOLITO 42, canto XVI]

FIG. 3. Lodovico DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572, canto I, p. 2 [già in GIOLITO 42, canto V]

mo, Beltramo, che l'insano amore per la cognata indurrà a indiretto fratri- e diretto parricidio; nella seconda, contempliamo l'abbraccio fra Aldabella e Carlo Magno sotto le mura di Parigi, atto di approvazione per le nozze con Orlando, spettatore compiaciuto della scena («Abbracciò Carlo ancor teneramente| Aldabella; ed insieme s'inviarò| ne la città»: XXV 33, 1-3). Difficile non notare come l'uno e l'altro adattamento operino una plateale inversione di polarità fra la caratterizzazione del personaggio femminile originario (la «perfida Orrigille») e quelli del Dolce, l'eroica madre di Ruggiero e la casta sposa di Orlando.

L'ambiguità potrebbe esser giudicata accidentale, ma il sospetto che l'equivoco fosse invece consapevole è rafforzato dalla comparsa di un analogo gioco di specchi anche in altre circostanze. Soprattutto è interessante la soluzione del canto I (Fig. 3), che usa con estrema convenienza la silografia con *Rinaldo che smentisce Polinesso sconfiggendolo davanti al Re di Scozia* (OF, V): l'episodio corrispondente nelle *Prime imprese* è quello del perfido maganzese Falcone (invenzione del Dolce) che accusa Milone davanti a Carlo, cui rivela i segreti trattenimenti amorosi del giovane con Berta, sorella imperiale gestante già Orlando (benché l'accusa sia fatta *in absentia* di Milone: l'umiliazione è simbolica); la scena sullo sfondo, inoltre, con l'incontro furtivo di Polinesso e Dalinda (sotto le mentite spoglie di Ginevra) spiati da Ariodante e Lurcanio, si trasforma senza sforzo apparente in quella in cui Falcone riconosce Milone mentre esce travestito dal palazzo di Berta, e gli mette un servitore alle calcagna.¹⁸ Eccetto il sovrano e la sua corte, tutte le altre equivalenze presuppongono un rovesciamento di segno: i personaggi positivi del *Furioso* (Rinaldo; Ariodante e Lurcanio) si convertono nei negativi delle *Prime imprese* (Falcone; Falcone e il servitore), e i negativi nei positivi (Polinesso diventa due volte Milone; Dalinda è trasformata in Berta). A prescindere dai capovolgimenti morali, ludici o fortuiti che siano, il riconoscimento del rinvio al canto V del *Furioso*, per il fatto stesso di sottolineare il parallelo fra due vicende di calunnie e ingiuste traversie, può comunque esser letto in filigrana come un'ammiccante rassicurazione rivolta al lettore ariostesco, cui si rammenta che alla fine la virtù trionferà.¹⁹

18 Si noti che, nei capitoli corrispondenti dei *Reali di Francia* (52-53 del VI libro) il personaggio di Falcone è del tutto assente, tanto che Carlo scopre gli amanti quando Berta è ormai vistosamente gravida (cfr. Andrea DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, a c. di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, p. 537).

19 Si ricordi tuttavia che, nel disegno pedagogico dell'autore, la passione amorosa dei due giovani è apertamente condannata come errore, giustamente punito con le traversie dell'esilio che sperimentano la virtù degli eroi, ricompensandoli con la nascita di Orlando, l'eccellente carriera militare del diseredato Milone e il finale perdono con annessa riammissione nei sommi ranghi della gerarchia di palazzo. Il biasimo contro Amore, rovinoso avversario dell'onore, è già presente nelle allegorie premesse ai primi due canti; tuttavia, la presa di posizione più chiara ed articolata si legge nel proemio del canto II, come al solito moraleggiante al modo dell'Ariosto: «Poca, felici amanti, è la dolcezza/ che si gusta in Amore, a paragone/ di quella inestimabile amarezza/ ond'egli i suoi piacer temprà e compone./ Et una breve e inutile bellezza/ cotanto vince in noi l'alma ragione/ che, per seguir un vano e folle errore,/ poniam da canto il debito e l'onore.// Far non potea Milon più grave oltraggio/ di quel che fece a chi 'l dovea far meno./ Et era cavalier prudente e saggio./ e 'l cor avea di somma fe' ripieno:/ ma 'l cieco senso adombrò il chiaro raggio/ che metter suole a' van desiri il freno/ (il raggio onde s'alluma l'intelletto)/ e d'un folle Signor

L'agnizione dell'episodio di provenienza del *Furioso* è anche un presupposto indispensabile per attivare la funzione emblematica attribuita ad un'altra vignetta, quella con *Ruggiero che uccide Rodomonte*, che nelle *Prime imprese*, nonché ne *L'Achille et l'Enea*, è riservata ai canti contenenti un duello risolutivo tra protagonista e antagonista, tra eroe e *villain* (Fig. 4).²⁰ A tali canti l'immagine si associa non più per nessi topici (che impongono di prescindere dalla scena d'origine), bensì al contrario "per antonomasia": solo a patto di riconoscerci "il duello finale del *Furioso*" si potrà apprezzare a pieno l'esclusività del suo abbinamento con le lotte all'ultimo sangue di importanza cruciale. Nel nostro caso, sono trascelte giustappunto le due «imprese» più gloriose di Orlando: l'uccisione di Almonte al canto XV, con la quale il giovinetto salva la vita a Carlo Magno e conquista il sopraffino arsenale che lo accompagnerà nella sua vita letteraria successiva (l'elmo, l'insegna del quartiere, Durlindana e Briigliadoro),²¹ e l'uccisione, al canto XX, del fratello di Almonte (nonché padre di Agramante), Troiano. A quest'ultimo, tuttavia, nella tradizione degli *Aspramonti* italiani, Orlando tagliava soltanto le mani, lasciando ad altri paladini l'onore di tarpargli via la vita:²² omologando la morte di Troiano all'archetipo del duello fra campioni, il Dolce enfatizza invece intenzionalmente il ruolo di protagonista assegnato ad Orlando nel suo eroico poema.

I dettagli utilizzati nella rettifica di quest'episodio, alle ottave 7-8, richiedono tuttavia una particolare attenzione: avvinghiato coi moncherini da Troiano, l'Orlando del Dolce prende a martellare l'avversario sull'elmo col pomo della spada, fino a fracassargli le cervella. Testo e immagine istituiscono in perfetto accordo i loro collegamenti ipertestuali all'interno delle *Prime imprese*, nei canti XV e XX, e al loro esterno, nel *Furioso*. L'affinità dell'uccisione di Troiano con quella di Almonte per mezzo d'un troncone di lancia è rimarcata apertamente dall'autore («che col pome gli fe' di Durindana/ quello che fe' ad Almonte a la fontana»: XX 7, 7-8), così come il nesso con l'epilogo ariostesco è alquanto esibito, non solo nella chiusa dell'ottava 8, che allude – variando su Dante – proprio a quella del *Furioso* («Ond'aperse le braccia, e final-

lo fe' soggetto» (*Prime imprese*, II 1-2). Si noti del resto che, lungi dall'essere prerogativa controriformistica, tale lettura edificante è presente fin dai *Reali di Francia* (VI 53, p. 540), nei quali si dichiara che Berta e Milone, con la vita di accattonaggio a Sutri, «facieno penitenza del loro peccato, che avevano commesso vinti dall'amore.»

20 Ne *L'Achille et l'Enea* il legno istoria il duello fra Achille ed Ettore (al canto XXV) e quello fra Enea e Turno (al canto LIV: proprio l'episodio prioritariamente imitato dall'Ariosto); cfr. M. CERRAL, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini*, cit., pp. 115-116.

21 Come da tradizione, Orlando uccide Almonte (vendicando suo padre Milone, oltreché il tradito Ruggero) slacciandogli l'elmo e colpendolo ripetutamente col «ferro d'una lancia col troncone» (usando la spada, avrebbe rischiato di ferire anche Carlo, abbrancato al nemico): la colluttazione della silografia giolitina non può essere esatta, ma in effetti è alquanto adatta: abbondano sul terreno i tronconi di lancia, Rodomonte ha la visiera aperta, e non è facile dire quale arma impugni Ruggiero per dargli la morte.

22 Nell'*Aspramonte* in ottave a stampa, Troiano sarebbe stato liquidato da Don Chiaro e Ruggier Vassallo; secondo l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, da Ansoigi d'Alvernia: cfr. M. BONI, «*Le prime imprese...*», cit., nota 69, p. 86.

mente/ l'alma n'andò fra la perduta gente»), ma anche nel peculiare utilizzo d'un «pome» di spada, nonostante che l'Ariosto l'avesse fatto maneggiare al suo antieroe, Rodomonte (l'ennesima polarità rovesciata, ma qui fra testo e testo, non più fra testi e immagine).²³ Nella nostra prospettiva, tuttavia, la cosa più interessante da notare è che anche l'oggetto brandito da Ruggiero nella figura giolitina è inequivocabilmente un «pome», per quanto di «pugnale» e non di spada (cfr. OF, XLVI 135, 7; 137, 2; 140, 3). Balugina perciò l'ipotesi che l'episodio di Troiano sia stato riconiato da Lodovico Dolce non soltanto a somiglianza di quello ariostesco, ma anche dell'immagine ad esso associata fin dal 1542: dovendo scegliere un'arma per l'inedita prodezza di Orlando, l'autore ha scelto quella proposta dalla silografia del *Furioso* da lui curato, silografia che forse egli stesso progettava di associare a questo nuovo canto.

Il «forse» testé adottato potrà essere senz'altro eliminato quando ci si volga ad osservare un ultimo caso di riciclaggio iconografico, di gran lunga il più eclatante e complesso di tutta l'edizione, che registra senza più alcun dubbio la programmatica germinazione di inediti elementi testuali dai semi grafici dimoranti nei solchi dell'immagine riusata. Si tratta del canto II, dedicato alle peripezie degli esuli Berta e Milone e alla nascita del loro Orlandino; nascita – o almeno prima infanzia – che tutte le possibili fonti ambientavano concordemente (con allusioni cristologiche più o meno scoperte) in una «grotta» nei pressi di Sutri.

La menzione al plurale di “possibili fonti” rende opportuno un preambolo in materia, che gioverà alla messa fuoco dei successivi rilievi. A differenza dei restanti 21, che Marco Boni ha dimostrato composti sulla falsariga dell'*Aspramonte* in ottave ristampato decine di volte nel Quattro e Cinquecento, i primi 4 canti delle *Prime imprese del conte Orlando* (composti, secondo Terpening, negli ultimi anni di vita del Dolce)²⁴ si dicono comunemente «ispirati» ai capitoli finali del VI libro dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, *best-seller* imperituro dell'editoria popolare italiana.²⁵ L'analisi degli episodi connessi con le illustrazioni mi ha però indotto a interpellare anche alcune redazioni alternative di quella storia, finora neglette: il fortunato cantare sulla *Istoria di Milone e Berta, e del nascimento d'Orlando*, e le lasse francovenete del *Berta e Milon* e del *Rolandin* comprese nell'antica compilazione della *Geste Francor* custodita dal codice Marciano francese XIII.²⁶ Le disgrazie dei due innamorati sono narrate

23 Cfr. OF, XLVI, 127, 1-4 e 129 5-8. Particolarmente calzante il primo riscontro: «Rodomonte, ch'in mano ancor tenea/ il pome e l'elsa de la spada rotta./ Ruggier su l'elmo in guisa percotea./ che lo potea stordire all'altra botta»

24 Lo studioso argomenta a questo proposito che il lettore del poema è colpito «by the changes in tone, style, and themes to be found between cantos I-IV, V-XXI, and XXII-XXV, seemingly not all attributable to the change in sources. Cantos I-IV and XXII-XXV seem the later written, containing themes and verbal structures which also appear in Dolce's tragedy *Marianna*, staged in Venice in 1565.» (cfr. R. H. TERPENING, *Lodovico Dolce*, cit., p. 53).

25 Cfr. M. BONI, «Le prime imprese...», cit., pp. 68 e 80.

26 Sul cantare, si veda ANTONIO FRANCESCHETTI, *Appunti sui cantari di Milone e Berta e della nascita di Orlando*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLII, XCII (1975), pp. 387-99. Il testo si legge in *Cantari cavallere-*

con varianti notevoli dai tre testi: ai *Reali di Francia* bastano tre righe per condurli in Italia, a Sutri, dopo una lunga cavalcata armata: è solo a Sutri, infatti, che Milone, ormai a corto di denari, vende «i cavalli e l'arme», trova rifugio per sé e la moglie in una grotta «fatta per bestiame», e va «limosinando» vestito da pellegrino, finché dopo due mesi gli nasce Orlando;²⁷ il cantare di *Milone e Berta* è ancora più sintetico su questo punto, e non chiarisce se il viaggio si svolga a cavallo oppure a piedi, come nel *Berta e Milon* francoveneto;²⁸ quest'ultimo rappresenta appunto gli sbanditi poveri e pedoni fin dalla partenza e li fa peregrinare a lungo nel Nord Italia, dove fra l'altro si imbattono in una banda di malandrini che cercano di rapire Berta, prontamente sconfitti da Milone: Orlando nasce ad Imola, nei pressi di una «fontane cler», e solo in séguito la famigliola si trasferisce nella grotta di Sutri. Nella versione delle *Prime imprese*, benché prevalgano le affinità coi *Reali di Francia*, occhieggiano tuttavia, come si dirà, non pochi dettagli tipici del cantare o delle lasse, che inducono a supporre che il Dolce contaminasse le diverse tradizioni, o ne seguisse una quarta a noi ignota.²⁹

Tenuto conto di tutto ciò, sarebbe nondimeno infruttuoso addentrarsi nell'analisi minuta di questo canto II senza tenere a mente (e meglio sarebbe davanti agli occhi) l'immagine ad esso abbinata nell'edizione del 1572 (Fig. 5). Poiché al centro della

schì dei secoli XV e XVI raccolti e pubblicati da Giorgio BARINI, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1905, pp. 43-78: si tratta della redazione in 100 ottave, circolante nel Cinquecento; una redazione più ampia, in 160 ottave, si legge in due asfittiche stampe *sine notis* di 4 carte e, col titolo *Innamoramento di Melone e Berta, e come nacque Orlando e di sua puerizia*, alle pp. 207-260 della raccolta del Barini (per l'elenco delle edizioni e le parentele, si rimanda *ivi*, pp. X-XIII); poiché, nei brani che a noi interessano, le due redazioni sono sostanzialmente equivalenti, ci limiteremo a citare quella più breve, cioè quella che circolava comunemente nei primi anni '60 (Dolce avrebbe potuto servirsi, ad esempio, della ristampa col titolo *Historia de Milon e Berta, marito e moglie, e del nascimento de Orlando suo figliolo*, fatta a Venezia da Matteo Pagano nel 1558). Per il testo francoveneto mi servo dell'edizione datane in *Berta e Milon. Rolandin. Codice Marciano XIII*, introduzione, testo, note e glossario a c. di Carla Cremonesi, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1973; in alternativa, si può ricorrere a *La «Geste Francor» di Venezia. Edizione integrale del Codice XIII del Fondo francese della Marciana*, con introduzione, note, glossario, indice dei nomi a c. di Aldo Rosellini, Brescia, La Scuola, 1986 (avvertendo che, in questo caso, la numerazione dei versi è continua per tutto il manoscritto: nelle citazioni, i numeri fra parentesi si riferiscono ad essa). Non sono purtroppo riuscito a vedere finora, ma ne segnalo comunque l'esistenza, i due volumi de *La Geste Francor: edition of the Chansons de geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256)*, with glossary, introduction and notes by Leslie Zarker Morgan, Tempe, Arizona State University, 2008.

27 Cfr. A. DA BARBERINO, *Reali di Francia*, cit., p. 539 (libro VI, capitolo 53). Si avverta che Berta partorisce da sola, in assenza di Milone «andato alla città ad accattare»; al suo ritorno, il padre si vede rotolare il figlio incontro fin sulla soglia, onde escogita il nome "Rooland".

28 Si legga la densissima ottava 19: «Parse a Berta e Milone ogn' or mill'anni/ di passar Lombardia e la Toscana/ e nel Ducato a Sutri con affanni/ alloggiorno sul fieno in una tana./ senza danari, avendo tristi panni./ cavandosi la sete alla fontana/ tornandosi a dormire in su lo strame / e di e notte stavan con la fame».

29 Soprattutto in ragione della rarità ed arcaicità della *Geste Francor*, le coincidenze con essa si dovranno spiegare, escluse la casualità, o con una diffusione del testo allora più copiosa di oggi, o con l'interferenza di altre redazioni varianti della storia (eventualmente anche a trasmissione orale), o ancora, appunto, con la preesistenza di una versione ibrida oggi perduta. Quanto agli elementi che congiungono le *Prime imprese* al cantare quattrocentesco (che pure segue da vicino i *Reali*), è particolarmente vistoso un contatto nel canto I, dove Carlo, scoperti gli amanti, vorrebbe mandarli al rogo (cfr. I 67, 1-4: «E fece egli sentenza aspra e severa/ che ne la piazza a un palo ambi legati./ coperti gli occhi d'una benda nera/ fossero il terzo di vivi abbruciatì»); l'idea non balena né al romanzo né alle lasse, bensì soltanto alla *Istoria di Milone e Berta*, che narra come «Udendo Carlo il caso atroce e rio./ fece Berta e Milone imprigionare/ giurando per la fè del vero Dio/ di farli insieme al fuoco ambi abbruciare» (15, 1-4).

narrazione campeggia la grotta di Sutri, è perfettamente logico che nel ciclo giolitino del *Furioso* si scegliesse il legno del canto XII, che forniva la *location* più confacente alla bisogna con la spelonca dei ladroni ove Orlando incontra Isabella e Gabrina (OF, XII, 86 – 94). È ben vero che il primo piano dell'immagine – col sopraggiungere di Ferraù da destra che induce alla fuga Angelica, costringendola a lasciare sul prato, presso la fonte ove aveva sostato, l'elmo di Almonte da lei per scherzo sottratto ad Orlando (OF, XII, 56 – 58) – raffigura azioni e dettagli tutti privi di addentellati nel racconto tradizionale di Berta e Milone, benché l'ambientazione silvestre e la concitazione cinetica della scena possano riuscire adatti ad evocare i disagi dell'esilio, descritti con movenze non lontane dal *Berta e Milon*.³⁰ Tuttavia, dovendo far affidamento sui legni disponibili (tanto più se in prevalenza multiepisodici, come questi), è inevitabile che il riciclaggio, per raffinato che volesse essere, comportasse qualche forzatura: a questo proposito Lina Bolzoni ha efficacemente descritto l'implicita azione selettiva di un "riflettore ideale" che dell'immagine illumina soltanto gli elementi pertinenti al nuovo testo cui è associata.³¹

In questo caso, però, Lodovico Dolce ha compiuto una operazione alquanto più ardita: egli inserisce infatti nel suo poema un inedito *episodio dei malandrini*, comprensivo di un breve inserto novellistico; episodio che trova un antecedente oltremodo embrionale, come si è detto, soltanto nelle antiche lasse francovenete del *Berta e Milon*.³² L'invenzione delle *Prime imprese* è però ben diversa: i poveri fuggiaschi, giunti in territorio padano, incontrano «fra due montagne una Donzella/ che chiedeva mercede e aiuto in vano» (II 15, 4-5); la si scopre piangere sul cadavere di un «giovenetto [...] / senz'elmo in testa, e 'l resto tutto armato» (II 16, 3-4; corsivo mio). Pregata da Milone, ella narra la propria storia: i due innominati, fuggiti per raggiungere la corte di Carlo Magno ed ivi coronare il loro amore osteggiato dal padre di lei (Arganto di Moncalier), sono stati proditoriamente «assaliti da un stuol villano/ [...] di malandrini» (II, 23, 3-4), che hanno assassinato il ragazzo. Davanti agli

30 Si raffrontino in particolare *Prime Imprese*, II 8, 4-5 («Onde non pur sentiano carestia / de' cibi che lor eran necessari./ ma spesso a l'aere, tra l'ortiche e i pruni./ solevano giacer molli e digiuni») e 9, 6-8 (ove si depreca il fatto che «non pur a piè camini/ la sorella di Carlo, ma la fame/ sedar non possa in tutto il suo reame») con la lassa VII del *Berta e Milon*, vv. 161-165 (9216-9220): «La noit çamine e li jor oit polsé/ Entro li bois e le selve ramé:/ De ço q'ì ont, ont bevu e mançé./ Non oit palafroi ne destrier seçorné./ A pè s'en vait durando gran ferté».

31 Cfr. L. BOLZONI, *Les images du livre et les images de la mémoire*, cit., p. 161: «un projecteur idéal fixera son faisceau lumineux sur le détail de la table».

32 È l'avventura narrata ai vv. 230-284 (9285-9339): «A l'ensir de Provençe en une selve grant» Berta e Milone si imbattono in alcuni «robaor» che depredano e, se hanno voglia, uccidono i mercanti; visto Milone disarmato e «la dama tant bela et avenant./ par lor rober i se fait avant». Milone li prega per Dio di lasciarli andare, giacché non hanno ricchezza alcuna; compreso che vogliono Berta, il cavaliere sfraccella la testa col bastone da viaggio al primo che la tocca, e si difende poi dagli altri; rotto il bastone, estrae non si sa donde un «brant d'acer» col quale taglia un primo fino alla cintura e decapita un secondo; gli altri si mettono in fuga, ma più di dieci restan morti sul prato. L'episodio narrato dal Dolce, come vedremo, è tutt'altro, il che non toglie che, se davvero egli conobbe una versione affine al *Berta e Milon*, la menzione dei «robaor» possa aver corroborato l'opzione silografica a favore di *Furioso* XII, coi suoi malandrini, incoraggiando l'autore a variare sul tema (notevole è la coincidenza nel numero dei nemici: «plus de trant» al v. 231 del *Berta e Milon*, «da trentasei» nelle *Prime imprese*, II 35, 6).



FIG. 4. Lodovico DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572, canto XX, p. 264 [già in GIOLITO 42, canto XLVI]

FIG. 5. Lodovico DOLCE, *Le prime imprese del conte Orlando*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572, canto II, p. 12 [già in GIOLITO 42, canto XII]

occhi degli esuli francesi, si proietta una sequenza di amore ed errore speculare alla loro, suggellata da un fine tragico che irrompe minacciosamente sul loro orizzonte d'attesa. Un movente importante di questa innovazione può essere senza dubbio individuato nella volontà di omaggiare l'Ariosto del canto XII tanto dal punto di vista contenutistico, con bande di briganti e amori contrastati, quanto da quello strutturale, con l'incastonatura – peraltro già boiardesca – di novelle nel romanzo (caso unico, questo, nelle epiche *Prime imprese*). Se però si legge il testo raffrontandolo attentamente con l'immagine, si scopre che la scaturigine primaria delle nuove ottave è proprio quella figurativa.

Terminato il racconto della Donzella, che spiega di essersi salvata rifugiandosi «qui presso, in certa *grotta* ampia e capace» (II 25, 2), Milone chiede e ottiene licenza di indossare l'armatura del defunto:

Armossene Milon la schena e 'l petto
e gambe e braccia; e vide un po' discosto
del giovane meschin giacer *l'elmetto*:
in testa il cavallier se l'ebbe posto. (*Prime imprese del conte Orlando II*, 31, 2-5)

Mi pare evidente che il replicato dettaglio, di per se stesso esornativo, dell'isolato elmetto del giovinetto, così come l'inedita «grotta ampia e capace» menzionata dalla Donzella, si spiegano solo e soltanto con la deliberata volontà di rispecchiare nel testo *l'elmetto* e la *grotta* dell'illustrazione ariostesca,³³ introducendo nella storia di Berta e Milone alcuni elementi nuovi che giustificano certi dettagli altrimenti incongrui della silografia, ed anzi ne sviluppano il potenziale mitopoietico massimizzando le valenze mnemoniche dell'immagine.

Ben presto, peraltro, compare una seconda grotta, che con quella di Sutri porterà il conto finale addirittura a 3. Sopraggiunti i malfattori, infatti, Milone ne sgomina 35 su 36, risparmiandone uno perché li guidi, nel «bosco», alla «*spelunca grande*» che ha funto finora da covo per «quella gente omicida» (36, 2-4). Milone, Berta e la Donzella vi si satollano di «larghissime vivande» e si impossessano di vesti, cavalli ed altra refurtiva, fino all'arrivo di una seconda squadra di ladroni male in arnese che, davanti al cavaliere armato di tutto punto, non può che darsela a gambe, inseguita da Milone, «*risalito a cavallo, a tutti sproni*», e dalle due dame («E Berta dietro, e la donzella andaro», II, 38, 6-7). Per la seconda volta, compare una sequenza aggiunta col palese intento di tradurre in parole l'immagine: una grotta con un uomo e due donne, una figura che sale a cavallo, un guerriero lanciato all'inseguimento.

33 Se la riproduzione da me allegata non dovesse consentire un'individuazione dell'elmo di Almonte altrettanto immediata che sull'originale, si diriga lo sguardo alla zona compresa fra l'albero, la polla d'acqua della fonte ed Angelica con la giumenta: «in su l'erbose sponde/ del rivo», l'elmo pende dal «ramuscel» cui Angelica l'ha consegnato (OF, XII 57, 5-6).

Concluso l'episodio dei malandrini, nel prosiegua del canto il racconto si riallinea ai *Reali di Francia*, giacché Milone «ne la prima città» vende «l'arme e i cavai», si veste nuovamente da pellegrino con «guarnaccia» e «bordone» (II, 40, 1-3) e giunge alla «grotta» di Sutri. Ma quando ciò accade i genitori di Orlando non sono più soli, com'erano in tutte le versioni tradizionali: tuttora li accompagna, invece, la Donzella senza nome, ormai assunta con regolare contratto di collaborazione perché svolga le mansioni di ancella, e poi di levatrice. A mio avviso, l'insolita presenza di un terzo personaggio nella grotta di Sutri è motivata ancora una volta dal gioco di corrispondenze esatte con gli elementi iconici della silografia giolittina, che ritraeva appunto non due ma tre figure nella spelunca: Orlando, Isabella e Gabrina diventano Milone, Berta e la Donzella. Maneggiata da uno scrittore di genio, l'iconografia dell'*Orlando furioso* si dimostra persino capace di modificare le circostanze della nascita del suo eroe eponimo.

Il suggello a questo gioco raffinato è impresso dall'ottava 55, che descrive la legendaria cavità intarsiandola di precise reminiscenze testuali da *Furioso* XII:³⁴

Era la *Grotta* sotto un cavo *monte*,
fatta d'un *vivo sasso*, e tutta *in volta*;
ove non entra il padre di Fetonte,
ma v'era *luce* in ogni parte *molta*.
E quindi non lontan cadeva un fonte
che discendea ne la campagna colta.
La *fronte* de la Grotta ed ambi i canti
coprivano per tutto edere erranti. (*Prime imprese del conte Orlando*, II, 55)

La variante più evidente rispetto all'Ariosto, l'elemento paesaggistico deflagrante, è il *fonte* «non lontan» dei vv. 5-6, che però è esattamente riconoscibile in quello sgorgante nella figura XII dell'*Orlando furioso*, sulla quale lo sguardo selettivo del lettore è chiamato ad operare un libero riassetto della narrazione multiepisodica originaria, giacché la sorgente ariostesca apparteneva alla scena di Angelica, e non di Isabella.³⁵

34 Le tessere letterali, segnalate dal mio corsivo, provengono perlopiù dall'ottava 90 dell'Ariosto, che detta anche la rima B (vv. 1-6): «Scende la tomba molti gradi al basso,/ dove la *viva* gente sta sepolta./ Era non poco spazioso la *sasso*/ tagliato a punte di scalpelli *in volta*:/ né di *luce* diurna in tutto casso./ ben che l'entrata non ne dava *molta*». L'informazione che il «*sasso fesso*» si trova «a piè d'un *monte*», cioè che quello è un «*monte*/ ch'una capace *grotta* in sé nasconde» è data dai vv. 86, 4-5 e 88, 3-4; dal distico che segue quest'ultimo rampolla probabilmente l'edera del Dolce: «e truova inanzi ne la prima *fronte*/ spine e virgulti, come mura e sponde» (XII, 88, 5-6; e si badi al «*celar*» del v. 7, che appoggia il «coprivano» delle *Prime imprese*).

35 Benché nei *Reali di Francia* (VI 53) non si trovi menzione alcuna di sorgenti, le altre versioni della storia procurano in effetti risorse idriche affini, cui il Dolce, tuttavia, non sembra aver attinto molto: certo molto meno di quanto ha preso dall'immagine. Nel *Berta e Milon*, d'altronde, se è vero che il paladino nasce proprio nei pressi di una fonte, è anche vero che questa si trova ad Imola (vv. 310-15), alquanto «lontan» dalla grotta di Sutri ove Orlando crescerà poi; nel cantare di *Milone e Berta*, invece (cfr. *supra*, nota 28), la «fontana» compare come luogo generico cui il mendico duo, nella vita di stenti di Sutri, è costretto a ricorrere per cavarsi «la sete», come a dire che non gli è dato aspirare a bevande più costose dell'acqua pubblica.

In conclusione, il secondo canto delle *Prime imprese* appare scritto seguendo un meticoloso programma di invenzione del testo a partire dall'immagine, selezionata in virtù della grotta di Orlando, ma pronta ad innescare altre invenzioni su altre grotte, elmetti, inseguimenti e fontane:³⁶ un programma fondato sui singoli dettagli della silografia giolitina, cui l'autore conferisce la funzione di oggetti e luoghi memorabili, di segni rammemorativi utili a ricordare, grazie alle potenzialità dei «libri con figure» dal Dolce stesso celebrate nel *Dialogo della Memoria*,³⁷ non più soltanto le «favole» del *Furioso*, ma anche ben tre «favole» delle sue *Prime imprese del conte Orlando*.³⁸

Oltre alla sagacia associativa messa in funzione nei riusi degli altri canti, si scopre qui una dinamica di produzione poetica *ex pictura* che è stata riscontrata, ad esempio, anche in alcune delle opere commissionate dal Marcolini al Doni, non a caso un altro estroso letterato la cui carriera si dipana a stretto contatto col mondo dell'editoria.³⁹ Scrittori come costoro – ci ammoniscono le *Prime imprese* – concepiscono ormai le loro opere non più come semplici *testi*, bensì come *libri*, come complessi progetti editoriali minuziosamente definiti e articolati, nonché – diremmo oggi – corredati di supporti multimediali.⁴⁰ Spogliato del corredo illustrativo pianificato

36 Nel resto dell'opera non mancano esempi minori di possibili invenzioni *ex figura*. Fra i casi già commentati, oltre al «pome» del canto XX, si potrebbe riportare l'attenzione sul canto I: ipotizzando che la silografia di GIOLTO 42, V fosse prelevata in ragione dell'incontro fra amanti sullo sfondo, adattissimo a richiamare il *flirt* tra Berta e Milone, è pensabile che il nuovo personaggio di Falcone nascesse dietro suggerimento del Rinaldo in primo piano. Ancora, il fedelissimo cagnolino di Buoso del canto XXI, altra nuova creatura del Dolce (che ha destato l'interesse anche di Ronnie H. TERPENING, *Lodovico Dolce*, cit., p. 50), si direbbe direttamente scaturito dal cane del servitore di Alcina che balza verso Ruggiero nel legno che adornava il canto VIII di GIOLTO 42.

37 Alludo al celebre passo, chiuso da una mal dissimulata autocelebrazione, sull'utilità delle pitture e delle immagini narrative in genere per memorizzare gli elementi del racconto che raffigurano, talché «chi volesse ricordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell'esempio della pittura di Tiziano; et altrettanto di Adone e di qual si voglia altra favola, o historia profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che dilettono e quindi sogliono la memoria eccitare. *A che sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggi si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell'accuratissimo Giolito*». Pubblicata coi tipi del Sessa nel 1562, l'operetta del Dolce – che in celata realtà è una traduzione in forma di dialogo del *Congestorium artificiosae memoriae* del predicatore domenicano Johannes Host von Romberch (Venezia, Giorgio Rusconi, 1520) – si legge ora in Lodovico DOLCE, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, a c. di Andrea Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001 (cito dalle pp. 146-147, corsivo mio).

38 Multipisodica già in principio, perché scalava in prospettiva due sequenze del poema, la silografia diventa ora anche polisemica, giacché un'unica immagine – o meglio: alcune sue porzioni variamente combinate – è adattata a tre episodi diversi.

39 Alludo in particolare all'affascinante caso delle misteriose vignette ariostesche – per le quali manca all'appello l'edizione del *Furioso* cui in origine spettavano, se mai fu realizzata – che compaiono con andamento carsico in svariate stampe cavalleresche del Cinquecento (compresi alcuni tardi *Furiosi* minori) e fanno spicco, oltretutto per la rara eleganza, per esser state ingegnosamente risemantizzate da Anton Francesco Doni nelle edizioni marcoliniane dei propri *Marmi* (1552) e dell'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantini (1553), continuatore dell'Ariosto. A questo proposito rimando (anche per la bibliografia precedente) al recentissimo, acuto studio di Giovanna RIZZARELLI, *Doni e Ariosto: illustrazioni per il Furioso riusate nei Marmi*, «Italianistica», XVIII, 3 (settembre/dicembre 2008), numero monogr. *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, a c. di Lina Bolzoni, Maria Cristina Cabani, Alberto Casadei, pp. 103-117.

40 Poiché i risultati di questa indagine impongono di assegnare alla persona dell'autore almeno parte del progetto

dall'autore, il nudo testo di un'eventuale edizione critica tradizionale oscurerebbe alcuni dei significati ulteriori che il *libro* originario intenzionalmente possedeva: le implicazioni metodologiche di questo monito esaltano una volta di più l'importanza d'una interpretazione sinergica di letteratura e immagini; anche – se non forse soprattutto – quando si tratti di immagini riciclate.

di riutilizzo dell'apparato silografico ariostesco nelle *Prime imprese del conte Orlando*, se ne ricava un ulteriore indizio per l'attribuzione al Dolce di precise responsabilità iconografiche all'interno della casa della Fenice (cfr. *supra*, nota 16); l'utilizzo delle figure del *Furioso* come fonti d'ispirazione diegetica, peraltro, otterrebbe una legittimazione invero eccezionale se il nostro poligrafo fosse stato infine addirittura il loro *inventor*.