

# «TRA MILLE CARTE VIVE ANCORA»

RICEZIONE DEL *FURIOSO* TRA IMMAGINI E PAROLE

*A cura di*

Lina Bolzoni

Serena Pezzini

Giovanna Rizzarelli



maria pacini fazzi editore



## INDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUZIONE di Lina Bolzoni  | 9  |
| CARLO ALBERTO GIROTTI, <i>Appunti su alcune edizioni illustrate del Furioso</i>   | 13 |
| <i>Descrizioni bibliografiche</i> , a cura di Carlo Alberto Girotto   | 31 |
| SERENA PEZZINI, <i>Furioso virtuale: una collezione digitale dedicata all'Orlando furioso e alla sua traduzione in immagini</i> | 59 |

## PARTE I

Temi, percorsi e personaggi alle soglie del testo:  
illustrazioni e paratesti del *Furioso*

|  |     |
|--|-----|
| MARTYNA URBANIAK, « <i>Quella benigna e saggia incantatrice</i> ». <i>Melissa attraverso i commenti e le illustrazioni dell'edizione Giolito</i> | 77  |
| FEDERICA PICH, <i>Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del Furioso</i>                            | 99  |
| SERENA PEZZINI, <i>Dalle mappe alle figure. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del Furioso</i>  | 129 |
| GIOVANNA RIZZARELLI, <i>Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche del Furioso</i>                                 | 161 |
| MARIA PIA ELLERO, <i>Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento</i>                         | 199 |
| CLAUDIA LO RITO, <i>Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando furioso</i>         | 213 |
| DANIELA CARACCILO, <i>Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi</i>   | 233 |

## PARTE II

### Interpretazioni e riusi del *Furioso*

|   |     |
|---|-----|
| ANDREA TORRE, <i>Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione</i>   | 255 |
| LUCA D'ONGHIA, <i>Due paragrafi sulla prima fortuna dialettale del Furioso</i>  | 281 |
| LUCA DEGL'INNOCENTI, « <i>Ex pictura poesis</i> »: <i>invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce</i> | 299 |
| ALESSANDRO BENASSI, « <i>Ogni Giocatore è un Simbolo heroico</i> ». <i>Riprese secentesche di Ariosto tra giochi e metafore</i>   | 317 |
| GIANLUCA GENOVESE, <i>Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento</i>  | 339 |
| NUNZIO RUGGIERO, <i>Sulla transcodificazione di genere. Le Epistole heroiche tra Ariosto e Tasso</i>  | 357 |
| CARLO ALBERTO GIROTTI, <i>Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso</i>  | 371 |
| FEDERICA CANEPARO, <i>Ariosto valtellinese: entrelacement fra palazzi, ville e castelli</i>   | 395 |
| MONICA ZAMPETTI, <i>La fortuna dell'edizione giolitina dell'Orlando furioso nelle maioliche. Due coppe del Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo</i>        | 423 |
| Indice delle illustrazioni  | 445 |
| Indice dei nomi, a cura di Martyna Urbaniak   | 449 |

MARIA PIA ELLERO

IL LAVORO DELLE API  
LA RICEZIONE DEL *FURIOSO* NELLE EDIZIONI ILLUSTRATE  
DEL SECONDO CINQUECENTO

*I. Nella bottega di Erasmo: interpretazione e riscrittura*

In un importante saggio sulla canonizzazione dell'*Orlando furioso*, Daniel Javitch ha mostrato come tra le edizioni del poema e il dibattito teorico degli anni '40 del Cinquecento si sia attivato un rapporto circolare.<sup>1</sup> Da un lato, infatti, le discussioni sul sistema dei generi inducono gli editori di Ariosto a presentare il *Furioso* come un poema epico, simile, anche nella veste tipografica, nel formato, nel corredo figurativo, negli apparati esegetici, ai poemi epici dell'antichità classica. Dall'altro, la ricezione del testo ariostesco come poema eroico stimola e orienta il dibattito in direzione antinormativa. Per Giralaldi e Pigna, già negli anni Quaranta, due decenni più tardi per Caburacci e Malatesta, l'*Orlando furioso* non rinvia a un genere, quello romanzesco, subalterno all'epica, ma "alterno" a essa, una contro-epica, più adatta a rappresentare nuove realtà e nuovi costumi, e a rispondere a un nuovo gusto. Questi lettori specialisti del poema riportano al centro del dibattito teorico la categoria estetica e retorica dell'*aptum*, o, più esattamente, la sua interpretazione in chiave antinormativa e relativista che era stata di Pico e di Erasmo e che ora risultava molto poco compatibile con le teorie aristoteliche.<sup>2</sup>

Alcune delle edizioni delle quali si occupa questo libro (la Giolito del 1542, curata da Ludovico Dolce, la Valvassori del 1553, a cura del giurista Clemente Valvasori, la Valgrisi del 1556, curata da Girolamo Ruscelli, e la de' Franceschi, del 1584, tutte veneziane) sono punti di snodo nell'operazione di assimilazione del poema ariostesco all'epica classica descritta da Javitch.

1 Daniel JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, trad. it. a c. di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (1 ed. USA 1991), pp. 70 e 225. Sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* si vedano inoltre: Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, Chicago University Press, 1961, II, pp. 954-1073; Klaus W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it. a c. di H. Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004 (1 ed. ted. 1987); Francesco SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.

2 Sull'evoluzione teorica del concetto di *aptum/decorum* lungo l'arco del Cinquecento rinvio a Giancarlo MAZZACURATI, "La maestà de' nostri tempi" (*Tasso*, Discorsi dell'Arte Poetica, II): *linguaggi del reale e pratica del "decoro" nel Cinquecento*, «Lavoro critico», 24 (1981), pp. 103-24; Maria Pia ELLERO, *Lo specchio della fantasia. Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005, pp. 41-45.

Sono libri di lusso, illustrati con serie di immagini originali, a volte a tutta pagina, e corredati di tavole, commenti, biografie dell'autore, indici, guide alla lettura. Gli apparati esegetici che accompagnano il testo tendono a ripetere di editore in editore lo stesso modello. Con un curioso effetto valanga, ciascun curatore modifica l'edizione concorrente lavorando in genere per aggregazione, riproducendone gli apparati – e qualche volta plagiandoli –, e allegandone di nuovi.<sup>3</sup> In tutti e quattro i casi, l'oggetto-libro, con il suo formato e il suo corredo di illustrazioni, tavole e commenti, rende alla lettera *visibile* la ricezione del poema ariostesco come poema epico.

Ma quali sono le griglie interpretative con le quali gli editori preparano gli apparati che accompagnano il *Furioso*? Davanti al progressivo affermarsi della *Poetica* di Aristotele come modello normativo, i paratesti lasciano filtrare un'immagine della scrittura letteraria come *opus rhetoricum*, generalmente attestata sulle posizioni tardo-umanistiche di Erasmo e Giulio Camillo, e tutto sommato poco incline ad assumere in proprio l'interesse degli aristotelici per gli aspetti più spiccatamente narratologici dell'opera di Ariosto o a porre al poema i loro stessi interrogativi.<sup>4</sup> Le prime tre edizioni, per esempio, contengono una tavola sinottica delle similitudini ariostesche e dei luoghi della letteratura latina sui quali sono modellate (Ruscelli plagia quella di Dolce e Valvassori utilizza il lavoro di Fausto da Longiano, parzialmente rimaneggiato da Pietro Ulivi, per la giuntina del '44) e una tavola-glossario, che spiega le voci più difficili agli inesperti di lettere latine o toscane e serve anche da indice delle cose notevoli. Qui, Dolce raccoglie anche le descrizioni («Descrizione delle bellezze d'Alcina»; «Descrizione delle bruttezze della medesima»; «Fortuna maritima»), i *loci* sentenziosi («Consiglio d'Ariosto alle giovani»; «Di quanto danno sia a gli uomini valorosi l'uso delle artiglierie»; «In quante diverse cose gli uomini l'intelletto perdono»), le orazioni e, in particolare, quelle a coloritura epidittica («Difesa delle donne»; «Essortazione ai Principi Cristiani allo acquisto del sepolcro di Christo»; «Lode di alcuni Principi»; «Lode di Ferrara»; «Lamento di Olympia»). Questo modo di selezionare i luoghi notevoli del poema sarà poi riprodotto anche nelle tavole di Valvassori e di Ruscelli.

I commentatori dunque tendono a scomporre il testo nei suoi materiali ripetibili, in quelli che noi oggi chiameremmo i motivi tematici liberi, meno vincolati al contesto narrativo, e a selezionare questi soltanto, sia negli indici sia nel commento. Questo tipo di epitomizzazione della scrittura ariostesca guarda a una doppia finalità: da una parte pretende di rivelarne i meccanismi di costruzione e per questa via di presentare il poema come un classico. Le similitudini, le *sententiae*, le descrizioni, le orazioni sono anche i luoghi privilegiati sui quali si esercita il lavoro di ricognizione

3 Per una descrizione completa delle edizioni di riferimento rinvio alle *Descrizioni Bibliografiche* di Carlo Alberto Girotto, in questo stesso volume.

4 Per l'influenza dell'opera di Giulio Camillo, e in particolare della *Topica*, sugli editori del *Furioso*, si veda F. SBERLATI, *Il genere e la disputa*, cit., p. 37.

delle fonti, della biblioteca ideale del *Furioso*, che lo affilerebbe, per i commentatori, ai classici dell'epica greca e latina: Omero, Virgilio, Ovidio. Dall'altra, la scomposizione del testo nei suoi elementi riproducibili guarda alla sua riscrittura, alla sua futura *imitatio* e fa del poema ariostesco uno strumento utile per la *copia rerum, verborum, sententiarum*.<sup>5</sup> Gli apparati aprono un circuito ermeneutico e creativo che parte dalla biblioteca, dalla ricostruzione delle fonti, e torna alla biblioteca, facendo del libro un repertorio, un *thesaurus* di forme citabili.

È una chiave di lettura molto simile a quella che troviamo nelle *Bellezze del Furioso*, ormai nei pieni anni '70. Anche Toscanella, l'autore di questo curioso libretto, un po' commento e un po' manuale di retorica, scompone il poema nei suoi materiali topici, che poi ricompone, per ordine alfabetico, in lunghi elenchi, ma, soprattutto, crede che la scrittura di Ariosto nasca da tavole e indici del tutto simili ai suoi o a quelli che si trovano nelle edizioni cinquecentesche del poema. Ariosto, scrive,

aveva fatto un apparato di descrizioni di bellezze, di lamenti, di narrazioni, di varii successi e di cose tali *per ordine d'alfabeto*, imitando questo e quel buon poeta [...] e così poi, secondo le occasioni, se ne ha servito e fatto onore.<sup>6</sup>

L'apparato si disloca all'inizio e alla fine della comunicazione letteraria: è contemporaneamente il laboratorio nel quale si fabbrica la scrittura e la griglia di lettura che la interpreta; ma nello stesso tempo può riaprire un nuovo circuito comunicativo, presentandosi a sua volta come laboratorio per nuovi testi.

La ricezione del poema come modello esemplare di scrittura, destinato alla futura *imitatio*, mobilita una ricezione della retorica classica come strumento di interpretazione e costruzione del testo letterario. I curatori del poema ariostesco si attestano sulle posizioni di una retorica umanistica, fondata sui concetti di *copia verborum e rerum*, secondo lo schema erasmiano. Al sistema della retorica classica, aristotelica e ciceroniana, incentrata sul primato dell'argomentazione, gli apparati

5 Gli apparati esegetici mirano a rendere ripetibili alcune zone del poema, sentite come esemplari innanzitutto da un punto di vista stilistico-formale. In particolare, attraverso il lavoro di ricognizione delle fonti, le similitudini ariostesche si presentano come delle piccole epitomi del modo epico. Su questi temi si veda D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 58 e 60. Una funzione analoga è legata al riuso delle illustrazioni. Quelle di Giolito, per esempio, adomeranno l'*Ulisse* di Lodovico Dolce e le *Bellezze* di Toscanella, non solo per abbattere i costi della nuova edizione, ma probabilmente anche perché considerate di per sé esemplari: vere e proprie sineddochi del poema e dei suoi episodi salienti; o perché in grado di individuare con nettezza e senza ambiguità un testo divenuto esemplare. Per il riuso delle immagini giolittine nell'*Ulisse* cfr. Lina BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 223.

6 Orazio TOSCANELLA, *Bellezze del Furioso*, In Venetia, Appresso Pietro Franceschi, 1574, p. 278. Il corsivo è mio. In una prospettiva analoga, l'edizione de' Franceschi è corredata da un indice degli epiteti («Donzella: lasciva, affabile, soave, timida, casta, mobile, inclita, misera, humana, gentile», «Etiopie: adusto», «Mensa: abbondante, trionfante, ricca, sontuosa, lauta») che si presenta esplicitamente come uno strumento destinato alla ripetibilità del modello e Ruscelli presenta l'edizione Valgrisi come programmaticamente indirizzata a fare del *Furioso* un esempio e una «guida» – stilistica innanzitutto, ma anche grammaticale – per la scrittura in lingua volgare.

del *Furioso* sovrappongono, spesso citandolo esplicitamente, il filtro della *Topica* di Giulio Camillo; ma si avverte, forte, anche l'influenza di Erasmo: del *De copia verborum*, degli *Adagia* e soprattutto delle prefazioni teoriche a questi due testi, che suggerivano una tendenziale coincidenza tra le modalità dell'*inventio* e dell'*elocutio* e quelle dell'*amplificatio*, e delineavano una retorica che tenesse contemporaneamente conto dell'imitazione del patrimonio letterario antico, ma anche della *varietas* e dell'*aptum*, la capacità del discorso di adattarsi all'evoluzione storica dei costumi e delle istituzioni.

## II. Per illustrare la favola

Erasmo dunque aveva legato la *copia* all'amplificazione, una strategia retorica che produce testo, dilatando a piacere un nucleo narrativo o argomentativo, sia sul piano dei temi sia nella formulazione linguistica.<sup>7</sup> Nelle *Osservazioni* di Alberto Lavezuola, l'interesse per le strategie dell'amplificazione è centrale, anche perché rappresenta l'esito diretto dell'idea di *imitatio naturae* che traspare nel suo commento. La storia di Gabrina e Filandro, per esempio, deriva dall'*Asino d'oro* di Apuleio, dal quale in sostanza Ariosto tradurrebbe. La comparazione che apre la stanza 63, però, non si trova nella fonte latina, ma è un'aggiunta personale del poeta:

Così fanno i buoni poeti, migliorando le cose tolte d'altrui, sì come a chi ben raffronta l'uno e l'altro autore di leggiero si può comprendere e massime in quel c'habbiamo citato dalla comparazione aggiunta, la quale era necessaria per *illustrar* questa favola, che non era così necessaria ad Apuleio, per *contenersi più fra i termini dell'oratore che del Poeta*.<sup>8</sup>

«Illustrare» è ciò che distingue il lavoro del poeta da quello dell'oratore. Possiamo supporre allora che le fonti dell'*inventio* siano le stesse, ma l'*elocutio* è senz'altro diversamente funzionale: a differenza dall'oratore, il poeta si serve dell'amplificazione (la «comparazione aggiunta») per *illustrare* – illuminare, ma anche innalzare di tono – la favola. È una poesia epidittica ed epica per eccellenza, che celebra e rende illustri le cose che rappresenta. Ma anche una poesia per l'occhio, che illumina e rende visibili i dettagli. Commentando la descrizione delle bellezze di Alcina in OF, VII, 11, Lavezuola si sforza di metterne a nudo i meccanismi. Ariosto

<sup>7</sup> Gli editori e gli specialisti tra i lettori del *Furioso* lo sanno bene. E infatti, una delle più vistose licenze che Anguillara si concede quando traduce le *Metamorfosi* in italiano, e in ottava rima, è proprio l'*amplificatio* degli episodi ovidiani, che realizza con materiali narrativi e linguistici ariosteschi: cfr. D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., p. 139.

<sup>8</sup> ALBERTO LAVEZUOLA, *Osservazioni sopra tutto l'Ariosto*, in DE FRANCESCHI 84, c. 13r. Il corsivo è mio.



Va *amplificando* da tutte le parti del corpo le bellezze di Alcina, e prima pare la bellezza di lei in universale, [...] poi discende alle particolarità, e tale artificio è insegnato da' Dialettici e riesce vago appresso i Poeti, perciocché vanno sempre migliorando e *illustrando* le cose più che non fanno gli altri scrittori.<sup>9</sup>

Qui, la funzione dell'*elocutio* si precisa come rappresentazione dei particolari e rinvia all'interesse dei retori antichi (e di Erasmo) per l'evidenza e la vivacità della rappresentazione, che gareggia, oltre che con la pittura, con l'esperienza dei sensi. L'amplificazione ora non è solo utile per la *copia* e lo stile, come per Dolce e forse ancora per Ruscelli, ma richiama una forma di *imitatio naturae* che tende a riprodurre l'esperienza percettiva e la vivacità dello sguardo, ma anche la sua capacità di distinguere e individuare. Per questa aspirazione a gareggiare con l'occhio, il lavoro del poeta è essenzialmente un lavoro di amplificazione.<sup>10</sup> Lavezuola ne indica minuziosamente i materiali e mostra ai suoi lettori i *loci* dai quali Ariosto li ha prelevati: la descrizione delle guance da Ovidio («Candida purpureis lilia mixta rosis») e da Petrarca («Se mai candide rose con vermiglie»); dei capelli ancora da Ovidio (*Amores*, I, 34), dalla *Chioma di Berenice* di Catullo e dall'*Ameto*; dei piedi sempre da Ovidio, ma questa volta dalle *Heroides* e dall'*Ars amandi*. I *loci* dell'*inventio* dunque possono insegnarli i «dialettici», ma quelli che consentono al poeta di realizzare la propria peculiare forma di *imitatio naturae* derivano dalla sua memoria letteraria.

### III. L'eccellenza della lingua

La funzione di rendere possibile (e visibile) la ripetibilità del testo è messa in luce dagli stessi curatori degli apparati. L'edizione Giolito, al contrario della Valgrisi, incoraggia diversi livelli di ricezione. L'*Orlando furioso* non è solo un testo per professionisti della scrittura, interessati a riprodurne il modello stilistico. Rivolgendosi ai lettori, Dolce dice di aver preparato l'apparato esegetico per fare in modo che dal «fertile terreno» del *Furioso* «ciascuno possa raccogliere il frutto che egli desidera».<sup>11</sup>

9 Ivi, c. 6v. Il corsivo è mio.

10 Petrarca, dice Lavezuola, usa un simile artificio nel sonetto *Or'è la fronte che con picciol cenno* (RVF, 299), «Talché tutto quel sonetto non vuol inferir altro che questa proposizione, a volerlo restringere, cioè M. Laura era di maravigliosa beltade» (*Ibidem*). Parafrasando, tutto il sonetto non è che un'amplificazione/"illustrazione" di quell'unico concetto.

11 Lodovico DOLCE, *A i lettori*, in GIOLITO 42, c. [\*iv]. Per il valore esemplare di questa edizione rispetto ad altre pubblicazioni giolittine di classici si veda Daniel JAVITCH, *Gabriel Giolito's "packaging" of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in the Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, eds. Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska, Pamela D. Stewart, Firenze, Edizioni Cadmo, 1998, pp. 123-133: 130. Sull'attività editoriale di Dolce e la sua collaborazione con Giolito rinvio a Claudia Di FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 288-289 e Paolo

Ma la ricezione ideale del poema, quella prevista e progettata dall'*intentio auctoris*,<sup>12</sup> tende a coincidere con la sua riscrittura, con la capacità del lettore di imparare a scrivere come Ariosto: con questo criterio e questo obiettivo, come abbiamo visto, sono stati selezionati i luoghi notevoli della «Tavola» e della «Brieve dimostrazione».

Per la decisa affermazione del primato linguistico e stilistico del *Furioso*, la strategia editoriale di Ruscelli è molto simile a quella di Dolce. Nell'Epistola dedicatoria ad Alfonso d'Este, Ruscelli collega l'edizione a una sua opera in tre volumi, nella quale si propone «di far vedere e come sicuramente toccar con le mani» l'eccellenza dell'Italia. Il primo volume è dedicato alla geografia; il secondo contiene «gli esemipi veri e le istorie del valore delle persone chiare».<sup>13</sup> Il terzo – i *Commentarii della lingua italiana*, che usciranno postumi nel 1581 – è una grammatica del volgare, della quale Ruscelli anticipa i contenuti negli apparati esegetici del *Furioso*.<sup>14</sup> L'edizione del poema dunque sarebbe parte di un'operazione culturale più ampia e complessa, che ha al centro la questione della lingua. Nel contesto di quest'operazione celebrativa, l'*Orlando furioso* ha un doppio statuto esemplare: da un lato è un «esempio vero [...] del valore delle persone chiare», in grado di competere con gli esempi antichi, dall'altro, proprio per il suo valore esemplare, è in grado di rendere visibile e «come sicuramente far toccare con mano» l'eccellenza della lingua. In questo senso, l'edizione funziona come una reificazione delle argomentazioni di Ruscelli, nella quale le *res* stanno alla lettera al posto dei *verba*.

Per il curatore dell'edizione Valgrisi, dunque, rendere ripetibile il modello ariostesco è dichiaratamente la funzione primaria e centrale del suo lavoro. Il proliferare degli apparati è legato all'idea che questi possano riprodurre *in vitro* e rendere accessibile a tutti il laboratorio di Ariosto. Mentre gli indotti leggono per la trama, scrive Ruscelli, i dotti valutano la bellezza e gli ornamenti della scrittura. Questo doppio livello di lettura, però, non deve essere incoraggiato, perché livellare lo scarto che differenzia le competenze dei diversi lettori, i dotti dagli indotti, è possibile. Il commento al testo infatti potrà essere apprezzato da tutti, e non soltanto dagli specialisti: innanzitutto perché il giudizio è naturalmente innestato nelle menti, e

TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 217-235.

12 Per tutti i curatori, anche per i più sensibili alla storia dei generi letterari, con il *Furioso* Ariosto ha consapevolmente completato il canone tracciato da Bembo, aggiungendo il tassello mancante dell'epica all'esemplarità di Petrarca per la lirica e Boccaccio per la prosa.

13 GIROLAMO RUSCELLI, *Epistola dedicatoria*, in VALGRISI 56, c. [\*2r]. Sull'attività editoriale di Ruscelli presso Valgrisi e sulla contesa con Dolce cfr. C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere*, cit., pp. 296-301; per la revisione del *Furioso* in particolare si veda P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., pp. 282-286. Sulla centralità degli interessi linguistici di Ruscelli per la sua edizione del *Furioso* rinvio a F. SBERLATI, *Il genere e la disputa*, cit., pp. 73-77.

14 Cfr. G. RUSCELLI, *Epistola dedicatoria*, cit., c. [\*2r]. L'idea di associare un manuale di grammatica a un commento al *Furioso* sarà sviluppata anche da Ludovico Dolce nei *Modi raffigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua. Con un discorso sopra a' mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*. In Venetia, appresso G. B. e M. Sessa, 1564; cfr. F. SBERLATI, *Il genere e la disputa*, cit., pp. 37-38.

dunque il commento corrisponde a una naturale attività dell'anima; e poi perché dalla perfezione del giudizio nascono le regole di ciascuna arte.<sup>15</sup> In quest'ottica, il commento ha la doppia funzione di rendere accessibile a tutti ciò che sarebbe di per sé accessibile ai soli dotti e di rendere visibile, esteriorizzandolo, un episodio della naturale vita della mente.

Comprendere, anche a fondo, un testo, senza però saperlo giudicare correttamente, distinguendo le perfezioni dai vizi, rende impossibile «valersi di quegli ornamenti e di quelle perfezioni» nello scrivere o «fuggir quei vizii». Non c'è dunque piena comprensione del testo che non dia accesso alla sua ripetibilità, non c'è vera interpretazione se il lettore non è in grado di riprodurre i meccanismi che hanno presieduto alla costruzione della scrittura, in un rapporto agonistico di appropriazione e imitazione.

L'interesse di Ruscelli per il poema ariostesco è essenzialmente linguistico, legato a un'idea di interpretazione come apprendistato per la scrittura. C'è però una zona della sua edizione, nella quale la struttura globale del *Furioso*, i modi dell'intreccio, la sua specificità tematica diventano visibili, almeno per un momento. Si tratta della biografia di Ariosto tratta da *I Romanzi* di Pigna. Già a metà degli anni '40, Pigna e il suo maestro, Giraldi, avevano usato il codice romanzesco come categoria interpretativa del *Furioso* e avevano riformulato il rapporto tra *epos* e romanzo come un legame di alterità e somiglianza, di frattura e continuità. Questo rapporto complesso e articolato era un esito della particolare natura del discorso poetico: come linguaggio che rappresenta le azioni degli uomini, la letteratura non corrisponde a norme universalmente valide (come pretendevano gli aristotelici), ma rispecchia le scansioni della storia. Il legame tra letteratura e azione dà vita a un'immagine ancora diversa – e senz'altro più vicina ad Aristotele – dell'*imitatio naturae*, come adeguamento alle fratture della storia e ai flussi del tempo. Il *Furioso* è ancora un classico della poesia eroica, ma non imita più l'*Eneide*, perché Ariosto ha adattato il codice canonico alla modernità:

[...] egli ha tutta la Romanzeria nel modo cercato che fa l'ape, che per li prati molti odori di molte erbe et di molti fiori sentendo, a quegli et quelle sole si stende, che più che ogni altra cosa e proposito fanno per lo suo uso [...].<sup>16</sup>

Pigna esporta sul piano dei generi letterari un'immagine solitamente applicata al rapporto tra scrittura e tradizione, in altre parole alla questione della *imitatio*.

15 Cfr. G. RUSCELLI, *A i lettori*, in VALGRISI 56, c. [\*\*4r].

16 Giovan Battista PIGNA, *Vita di M. Lodovico Ariosto*, in VALGRISI 56, c. [\*\*1v]. Sulle biografie cinquecentesche di Ariosto cfr. Barbara MORI, *Le Vite ariostesche del Fornari, Pigna e Garofalo*, «Schifanoia», 17/18 (1997), pp. 135-178; in particolare, sul ruolo della *Vita* di Pigna nella canonizzazione del *Furioso* rinvio a D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 45 e 67.

L'immagine delle api, di derivazione senecchiana, arrivava a Pigna già carica di significati impliciti: era la stessa usata da Poliziano per dire a Paolo Cortese che l'imitazione ciceroniana non è praticabile nella modernità, perché appunto la storia conta e i modelli di scrittura riflettono le sue scansioni e le sue discontinuità e perciò sono necessariamente relativi e non universali. Ma sorprende che i nuovi interrogativi che Pigna pone al testo di Ariosto non abbiano determinato un cambiamento delle categorie interpretative: rispetto a Dolce e a Ruscelli, l'interesse di Pigna si è in parte spostato dall'*elocutio* all'*inventio*, dallo stile alle strategie compositive, ma il modello ermeneutico non è cambiato. La metafora delle api assimila le strategie dell'*inventio* a quelle dell'*elocutio*: l'ideazione della macrostruttura del poema, il suo sviluppo narrativo e il suo disporsi in una costruzione articolata rispondono alla stessa tecnica combinatoria alla quale obbediscono le microstrutture dello stile. La tradizione è ancora la sede di tutti i poemi possibili, perché per inventare e costruire un testo, come per metterlo in parole, occorre selezionare e ricombinare in un nuovo ordine i materiali già depositati nella memoria letteraria.

L'edizione Valgrisi è la prima a menzionare, senza connotazione negativa, la parola "romanzo" («nuovo e bellissimo modo di poemi nostro») <sup>17</sup> in relazione all'opera di Ariosto e a individuare il genere, se non come fonte del *Furioso*, come componente integrante della sua enciclopedia di riferimento. L'idea che la storia conti e che i costumi e i linguaggi degli uomini cambino nel tempo guida anche la riforma ortografica che Ruscelli illustra in uno dei numerosi paratesti allegati al poema e che realizza nella sua edizione.

#### ***IV. Il vomere e l'aratro***

Per Clemente Valvassori, la ripetibilità dell'opera di Ariosto riguarda il piano moral-comportamentale, prima ancora che stilistico:

[...] in breve, qui appariscono innanzi a gli occhi le virtù tanto illustri et in tal maniera fulminati i viti, che niuno Filosofo, non che altro Poeta meglio insegna o esprime quel che per noi seguir et fuggir si debba in questa vita mortale. <sup>18</sup>

Il poema è dunque un repertorio di situazioni esemplari, che possono essere imitate nella scelta di un corso d'azione:

<sup>17</sup> G. RUSCELLI, *Annotationi, et avvertimenti sopra i luoghi importanti del Furioso*, in VALGRISI 56., c. n.n.

<sup>18</sup> CLEMENTE VALVASSORI, *Prefazione su l'Orlando Furioso a chi legge*, in VALVASSORI 53, c. [\*4r]. Sull'interpretazione allegorica di Valvassori cfr. K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti*, cit., pp. 247-248 e D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 61-64.

Se tutti ugualmente potessero penetrar' i profondi misteri de' libri sacri, sarebbe nel vero inutile ogni altro studio; ma non potendosi quelli intendere se non da gli alti ingegni o per dono speciale di Dio alluminati, dobbiamo almeno ne gli altri, come in alcune *ombre* e *specchi* essercitar gli occhi de la mente. Et quando saremo più instrutti, ci rivolgeremo allora alle cose Sacre, et quasi assuefatti prima a guardare il Sole *nell'acqua*, dirizzeremo il veder nostro a *l'istessa luce*.<sup>19</sup>

L'*Orlando furioso* è «ombra e specchio» dei libri sacri, tra la Bibbia e il poema c'è lo stesso rapporto che distingue l'anima dal corpo e l'umana felicità, che è «l'ombra e il segno delle cose vere», dalla beatitudine *post mortem*. Attraverso i campi metaforici dell'ombra, del segno e dello specchio, il sistema di antitesi e corrispondenze tracciato da Valvassori – corpo vs. anima; libri profani vs. libri sacri; umana felicità vs. salvezza eterna – allude all'idea paolina che durante la vita mortale la presenza del divino vada interpretata «per speculum et aenigma», mentre l'accesso diretto alla contemplazione del volto di Dio è riservato allo stato delle anime dopo la morte del corpo.

Per Valvassori, c'è un'analogia tra i salvati, che saranno ammessi alla contemplazione del volto divino, e i rarissimi illuminati da Dio, che hanno la visione diretta del volto delle sacre scritture; «gli altri», per i quali il problema della salvezza non è meno capitale, guarderanno i misteri divini *per speculum et aenigma*, ossia attraverso le favole, con le quali i poeti li rendono visibili. In questo senso dunque, le finzioni del *Furioso* sono un velo che non dissimula, ma rivela le verità sacre e mette in comunicazione l'umano e il divino.

Si tratta evidentemente di una strategia interpretativa, a doppia funzione, perché da una parte assimila il poema alla dottrina neoplatonica e aristotelica della *poetica theologia*, alla quale Valvassori riconduce il genere eroico, seguendo una tradizione consolidata; dall'altra, l'interpretazione allegorica corrisponde a una «strategia di annichilazione» dei temi tipicamente romanzeschi,<sup>20</sup> perché permette di includere in un paradigma epico gli aspetti più problematici dell'opera ariostesca, ad esempio quelli che riguardano gli incanti e gli oggetti magici.

Ma, come la peregrinazione del cristiano su questa terra, anche il suo viaggio attraverso la poesia non è senza rischi:

Per la qual cosa *lo studio de' Poeti dee assomigliarsi al lavoro delle [...] Api*, le quali non colgono tutti i fiori [...] ma quel solo gustando ch'è atto a far' il mele, niente d'altro si curano. Così noi cogliendo quel solo, che ne dimostri argomento d'infalibile verità, tutto il rimanente trapasseremo.<sup>21</sup>

19 C. VALVASSORI, *Prefazione*, cit. c. [\*3v]. Il corsivo è mio.

20 Cfr. K. HEMPFER, *Lecture discrepanti*, cit., p. 64; lo stesso concetto in D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., p. 8.

21 C. VALVASSORI, *Prefazione*, cit., c. [\*4r]. Il corsivo è mio.

Stavolta il paragone delle api, tradizionalmente associato alla costruzione del testo, è applicato alla sua interpretazione. Ora non è più il poeta a scegliere dal repertorio della letteratura ciò che è adatto a produrre il miele dello stile, ma il lettore a dover riconoscere nel patrimonio letterario, e come vedremo anche nel testo, ciò che produce il miele della virtù, mettendo in pratica una *imitatio* non più retorica, ma etica. La metafora delle api corrisponde a quella del vomere, che chiude la prefazione:

Ricorrete adunque alla mirabile dottrina di questo Gran Poeta Cristiano, che vi so ben dire ch'egli vi agevolerà l'erto sentiero de' sacri misteri sollevandovi con infinite sue moralità, che voi stessi potrete adunar, come quelle ch'io vi offerisco al principio d'ogni Canto. Non crediate perciò che tutto quel che si racconta sottogiaccia a sentimento allegorico. Perché *si come col solo vomero si fende la terra, et pur vi sono necessarie anchora l'altre membra dell'aratro, così fra le cose che si descrivono, alcune importano moralità et molte altre s'interpongono per continuar la favolosa narrazione.*<sup>22</sup>

L'immagine del vomere e dell'aratro apre nel testo del *Furioso* una serie di vuoti di significato: la lettura allegorica interessa solo alcune zone della scrittura, il resto è da una parte condannato al non-senso dell'interpretazione letterale, dall'altra rifunzionizzato all'interno di una struttura gerarchica che permette all'allegoria, al significato autentico, di manifestarsi. Così i vuoti di senso possono essere di nuovo riempiti, dislocandoli entro un sistema gerarchizzato che li neutralizza e li addomestica.

La metafora del lettore-ape, che seleziona ciò che è utile alla scelta morale, corrisponde allora a una precisa strategia di scrittura che, al contrario dell'interpretazione, non è selettiva, ma trasporta detriti destinati a cadere durante la lettura allegorica: la scrittura infatti è l'aratro, non il vomere, e perciò non tutti i suoi segmenti si collocano sullo stesso livello di senso, non tutti possono essere interpretati allegoricamente. Il lettore-ape, dunque, equivale al lettore modello, che distingue nel testo il vomere dall'aratro: il segno allegorico dalla lettera, ossia dai motivi narrativi necessari alla coerenza della *fabula*, ma non portatori di un significato secondo. Per Valvassori, questo metodo selettivo che deve guidare l'atto di lettura è quello implicato nelle strategie di produzione del testo. L'interpretazione selettiva però non è interamente affidata al lavoro dei singoli lettori empirici – le finzioni prive di contenuti morali accecano e avvelenano –,<sup>23</sup> ma resa visibile nel commento allegorico, che si presenta dunque come una vera e propria reificazione del lettore implicito.<sup>24</sup>

22 *Ibidem*. Il corsivo è mio. La metafora del vomere era stata applicata da Agostino (*De Civitate Dei*, XVI, 2) all'interpretazione dei testi sacri; questa piccola spia intertestuale rende ancora una volta pertinente il rapporto tra il *Furioso* e la Bibbia.

23 Cfr. *Ibidem*: «È ben vero che se non vi si discerne col giudizio intero [...] molte volte s'apprendono le passioni accecatrici dell'animo».

24 Le edizioni Giolito e Valvassori hanno un format molto simile e promuovono entrambe una ricezione del *Furioso* come poema eroico, i curatori però mettono in atto due diverse strategie interpretative. Dolce insiste sulla

## V. Il libro e la galleria: le Osservazioni di Lavezuola

Dalle diverse funzioni che i curatori attribuiscono al paratesto emerge l'idea che, nell'ottica dei suoi editori, il modello ariostesco – etico o stilistico – non sia di per sé ripetibile. Scorrendo i commenti, si fa strada via via un'immagine del poema come un universo labirintico e pieno di fascino, ma illogico e tendenzialmente pericoloso. Nella prefazione di Valvassori, per esempio, la lettura allegorica del *Furioso* determina una curiosa inversione della metafora lucreziana del farmaco:

[...] guardiamoci con ogni diligenza che tra la vaghezza delle loro [dei poeti] finzioni incautamente non ammettiamo qualche male, come quelli che occultamente inghiottiscono il veleno mescolato col mele.<sup>25</sup>

La metafora del vaso che ha i bordi intinti nel miele, ma contiene una medicina amara, è legata per tradizione ai testi edificanti: il fascino della finzione letteraria è per l'appunto il contenitore che nasconde il farmaco destinato a un lettore bambino e incapace di curarsi da solo. L'immagine colloca la lettera e il suo significato allegorico su piani diversi e ben distinti (la lettera è il miele, il significato allegorico che essa contiene è la medicina amara), e indica come l'allegoria introduca una terza dimensione, uno spessore, nella finzione letteraria, che non solo *rappresenta* (imita) un'azione, ma è anche capace di *contenere* un significato diverso da quello espresso in superficie. Il senso si dispiega nell'intercapedine che divarica la lettera dalla figura, che l'interpretazione letterale nasconde e al limite dissimula. Con un rovesciamento sorprendente, Valvassori inverte di segno la metafora, proprio mentre prospetta una lettura edificante del *Furioso*, e la ritocca con qualche colpetto di pollice, concentrandosi sulla superficie letterale e piatta della scrittura, dove il veleno è direttamente *mescolato* al miele. Il lettore incauto potrebbe non riconoscere il doppio linguaggio che dà forma al poema e appiattirne lo spessore, ma se la coscienza di questo *double coding* andasse perduta, la fascinazione delle sue favole sarebbe velenosa. Per questo è necessario allegare al libro di Ariosto il suo dizionario, ricostruirne il codice meno noto e meno visibile, quello legato alle capacità di interpretazione di un «giudizio intero» e già perfetto, che ne decifri le carte.

presunta ascendenza virgiliana del poema ariostesco; Valvassori, pur tenendo fermo il rapporto privilegiato con Virgilio, presenta il *Furioso* come un testo allegorico dai contenuti edificanti: da qui la sua annessione al genere epico. Questa diversa lettura del poema sembra avere una ricaduta anche sulle serie di illustrazioni che corredano le edizioni. Sia i paratesti di Dolce sia le illustrazioni interpretano il *Furioso* secondo una strategia estremamente selettiva che lascia sullo sfondo amori, donne, incantamenti, oggetti magici ed è centrata sul motivo epico delle armi: cfr. Marzia CERRAI, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici» XVI (2001), pp. 99-133. Al contrario di Dolce, Valvassori ha a disposizione una strategia di annichilazione che gli consente di ricondurre gli elementi romanzeschi al modo epico: lo schema della poesia come teologia favolosa rende possibile una ricodificazione quasi totale del poema ariostesco. In modo analogo, le illustrazioni dell'edizione Valgrisi sono molto meno selettive rispetto alle giolittine e tendono a una totale cattura del testo.

25 C. VALVASSORI, *Prefazione*, cit., c. [\*4r].

Anche per Ruscelli, la vera interpretazione chiama in causa un giudizio perfetto, in grado di separare, nel tessuto continuo del poema, le perfezioni dai vizi. I nostri apparati vivono di un paradosso: il *Furioso* è un'opera esemplare, che Ariosto ha intenzionalmente composto per l'imitazione dei posteri, ma non è di per sé imitabile, perché la sua esemplarità va resa visibile e perfino argomentata. Il labirinto del testo si presenta al lettore inesperto come un *continuum* indistinto e inarticolato, prima di essere scomposto e gerarchizzato dalle griglie interpretative degli apparati. Occorre dunque tradurre il poema-labirinto in un poema-edificio. Solo così il *Furioso*, con la sua indefinita ricchezza, la *copia rerum et verborum*, può diventare un testo-biblioteca.<sup>26</sup>

L'idea che l'*Orlando furioso* fosse simile a una galleria di dipinti o di oggetti rari e preziosi è una delle immagini più vivaci e presenti alla memoria dei lettori delle *Considerazioni al Tasso* di Galilei. Questa stessa immagine è evocata anche all'inizio dell'edizione di Francesco de' Franceschi. Nella lettera dedicatoria, l'editore ringrazia Ippolito Agostini per averlo ammesso a visitare la sua collezione, presentando implicitamente l'edizione, dedicata all'Agostini, come degna di figurarvi:

[...] un *copioso* archivio di varie cose degne, e tutte insieme et ciascuna da per se, d'esser grandemente celebrate [...]. Et non restai men pago della cortesia di V. S. molto illustre, dalla quale è concesso a tutti i buoni e virtuosi il trarre giocondissimi frutti, ch'io mi restassi del vedere là dentro tante cose et così varie et diverse, ch'io mi rimasi in dubbio, se io haverei durato maggior fatica a ridir le cose vedute, o pure ad immaginarmene una che là entro io non avessi veduta.<sup>27</sup>

La galleria di Agostini è tendenzialmente totale, onnicomprensiva: si stenta a immaginare qualcosa che non vi sia contenuta, e in questo senso la collezione è anche un'immagine dell'universo, una specie di sineddoche dell'esistente. Ma nello stesso tempo non è un tesoro inerte, non è «oziosa», dice l'editore, ma aperta all'uso e alle ricerche degli studiosi, che dai tesori della galleria traggono «giocondissimi frutti».

Lasciamo che l'immagine mentale della collezione ci orienti nella lettura delle *Osservazioni* di Alberto Lavezuola, stampate in appendice al testo, con frontespizio autonomo. Lavezuola conosce bene le obiezioni che gli aristotelici muovono al poema di Ariosto, sa che sono la specificità dei temi, le modalità dell'intreccio, lo

26 Secondo Enid Falaschi l'immagine del poema-edificio è uno degli effetti di senso prodotti dall'apparato iconografico della Valgrisi. La studiosa ha associato le cornici delle immagini che illustrano ciascun canto alle complicate cornici intarsiate dell'epoca e le ha collegate al frontespizio, che rappresenta l'ingresso monumentale di un edificio. Le cornici realistiche delle illustrazioni risemantizzano il frontespizio monumentale, un vero e proprio *topos* della stampa cinquecentesca, in modo da incoraggiare una ricezione simbolica del testo come galleria – pinacoteca e biblioteca –, in grado di conservare un *thesaurus* di piccoli elementi citabili. Cfr. ENID T. FALASCHI, *Notes on some illustrations of Ariosto's «Orlando Furioso»*, «La Bibliofilia», LXXV (1973), pp. 175-188.

27 FRANCESCO DE' FRANCESCHI, *Epistola dedicatoria*, in DE FRANCESCHI 84, c. [\*4r]. Il corsivo è mio. Sulla metafora della galleria applicata all'interpretazione del *Furioso* e su Galilei lettore di Ariosto rinvio a L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 210-217.



scioglimento delle azioni a occupare il loro orizzonte. Ha letto attentamente le considerazioni contenute nella *Poetica di Aristotele volgarizzata e spostata* di Castelvetro e sa rispondere con intelligenza alle sue critiche alla struttura narrativa del poema. Ma non sono questi gli aspetti del testo che lo interessano di più. Nel suo ampio commento al *Furioso*, Lavezuola legge il poema con la stessa griglia interpretativa costruita quarant'anni prima da Dolce e si concentra sulle fonti. Rispetto al regesto iperselettivo e a tesi dell'edizione Giolito, però, il ventaglio delle fonti latine si allarga, ma soprattutto si estende alle fonti volgari. Accanto ai testi canonici dell'epica classica, Lavezuola cita i poemi eroici dell'età argentea, ma anche lo pseudo-Virgilio eroicomico del *Culex* e del *Moretum*. Individua fonti comiche e satiriche non ancora censite, dedica un'attenzione particolare all'Ovidio minore dell'*Ars amandi* e ai poeti elegiaci, ricerca, forse per la prima volta, le fonti filosofiche (Cicerone e Pico), storio-grafiche (Diodoro Siculo, Giustino, Erodoto) e geografiche (Tolomeo, Strabone). Infine segnala le fonti volgari: tutto Boccaccio, in prosa e in versi – dal *Filocolo* alle novelle comiche del *Decameron*, dall'*Ameto* al *Corbaccio* –, Petrarca naturalmente (già indicato da Dolce e Ruscelli), l'*Inferno* di Dante (ma qui si preoccupa di mostrare come, nell'imitarlo, Ariosto lo normalizzi in chiave bembiana), infine i più recenti Poliziano, Sannazzaro, Bembo, Castiglione.<sup>28</sup>

Il commento a OF, VI, 27 è un esempio di come lavora Lavezuola. Ruggiero, approdato sull'isola di Alcina, spezza il ramoscello di un mirto, che emette un suono: è Astolfo, trasformato in pianta.<sup>29</sup> L'immagine dell'albero che «stride e si corrucchia», osserva Lavezuola, è un'allusione all'episodio della quercia tagliata da Erisittone, nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*, mentre la comparazione tra la voce di Astolfo trasformato in mirto e il crepitare di un tizzo ardente è ripresa da Dante.<sup>30</sup> «Ma il nostro poeta tanto migliorò cotal comparazione, che non può Dante in niuna particella compararsi alla leggiadrissima e artificiosissima di questa stanza», perché, se il concetto è dantesco, le «parole» e le «forme del dire» derivano dalla trasformazione di Fileno in fonte nel capitolo sesto del *Filocolo* e se il lettore avrà la pazienza di confrontare i passi paralleli «vedrà con qual artificio il nostro Poeta hora aggiugnendo, hora levando, hor mutando le parole e le sentenze, hor dicendo il medesimo, sia stato perfetto imitatore».<sup>31</sup> Lavezuola presenta l'ottava ariostesca

28 Per la rete intertestuale del *Furioso* individuata da Lavezuola si vedano K. HEMPFER, *Lecture discrepanti*, cit., pp. 55-56 e D. JAVITCH, *Ariosto classico*, cit., pp. 104-118.

29 «Come ceppo talor, che le medolle/ rare e vote abbia, e posto al fuoco sia./ poi che per gran calor quell'aria molle/ resta consuata ch' in mezzo l'empia./ dentro risuona, e con strepito bolle/ tanto che quel furor truovi la via;/ così murmura e stride e si corrucchia/ quel mirto offeso, e al fine apre la buccia» (OF, VI, 27).

30 «Contremuit gemitumque dedit Deoia quercus» (*Met.*, VIII, v. 758); «Come d'un stizzo verde ch'arso sia/ da l'un de' capi, che da l'altro geme/ e cigola per vento che va via./ sì de la scheggia rotta usciva insieme/ parole e sangue» (*Inf.*, XIII, vv. 40-44).

31 A. LAVEZUOLA, *Osservazioni sopra tutto l'Ariosto*, cit., c. 6r. Sul commento di Lavezuola a OF, VI, 27 e sull'intertertestualità boccacciana dell'episodio si veda Giovanna RIZZARELLI, *Astolfo e Idalogo: un antenato boccacciano per il duca inglese del Furioso*, «Studi sul Boccaccio», XXXII (2004), pp. 145-159.

come un complicato lavoro di intarsio: ricostruisce la “scrivania” del poeta, indica la filiera delle fonti che hanno dato vita alla sua scrittura e la loro diversa destinazione funzionale, individuando quelle che supportano il lavoro dell'*inventio* e quelle che modellano l'*elocutio*. Su questo piano, attribuisce ad Ariosto una serie di operazioni – aggiungere, detrarre, mutare –, che gli permettono di rielaborare la fonte. È un aspetto delle osservazioni di Lavezuola che richiede attenzione, perché le operazioni che danno forma alla scrittura a partire dalle fonti sono una traccia della *quadripartita ratio* (*adiectio, detractio, immutatio, transmutatio*) che consentiva di creare e poi classificare le figure dell'elocuzione nella retorica classica. Proiettando questa griglia sullo strato grigio della grammatica, della lingua al grado zero, si potevano ottenere, secondo Quintiliano, tutte le figure retoriche, i *colores*.<sup>32</sup> Per Lavezuola, dunque, quella di Ariosto è per eccellenza una scrittura *au second degré*, che applica il meccanismo generativo delle figure non alla lingua, alla grammatica nuda e incolore, ma alla scrittura letteraria.

Il *Furioso* che esce dalle mani di Lavezuola è un poema-galleria: il materiale della scrittura letteraria non è lo strato vergine della grammatica, ma la collezione del già scritto. E proprio come la galleria dell'Agostini, la memoria letteraria di Ariosto non è un tesoro inerte, non è «oziosa». Non solo perché il poeta è in grado di rielaborare le fonti e di usarle come grammatica, come lingua al grado zero, applicandovi la *quadripartita ratio* che la colora e la «illustra», ma anche perché i poeti non leggono «indarno» «nessuna cosa di quelle [...] stimate degne di avvertimento»,<sup>33</sup> leggono insomma per la ri-scrittura. La loro è una lettura creativa, disattenta alla specifica individualità del testo, che taglia, antologizza e riorganizza in un «copioso archivio» mentale di immagini, figure, parole, liberate dai legami di senso con il loro contesto originario.

La memoria letteraria di Ariosto, per Lavezuola, è una vera memoria locale: i libri vi si squadernano parcellizzati e scomposti e i loro materiali di costruzione sono ridistribuiti e classificati ordinatamente nelle loro sedi specifiche. Per produrre nuova scrittura, basta prendere i materiali al loro posto. La creatività della memoria letteraria, però, eccede la sua organizzazione interna, la disposizione dei *loci* che si era pensata in origine; è un congegno che *produce* più di quanto i criteri che hanno presieduto alla sua organizzazione lascino prevedere: il percorso nell'ordine artificiale può determinare un nuovo ordine, questa volta casuale e spontaneo, secondo una vera e propria eterogenesi dei fini.

Vediamo come. L'episodio delle arpie, nel XXXIII canto del poema, affascina Lavezuola: Astolfo, in groppa all'ippogrifo, arriva nella terra del Senapo, tormentata dalle arpie. È anche questo un caso di *amplificatio*: Ariosto, dice, ha sulla scrivania

32 Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, 5, 38.

33 A. LAVEZUOLA, *Osservazioni sopra tutto l'Ariosto*, cit., c. 26r.

due volumi di *Argonautiche*, quello di Apollonio Rodio e quello di Valerio Flacco. Da questi due libri legge per la trama, per l'*inventio*, e solo per questa. Per mettere in scena la *fabula* che ne ha ricavato, infatti, Ariosto guarda a distanza le sue fonti e procede per aggiunzione di dettagli, di particolari, in modo da riprodurre, nella rappresentazione letteraria, l'esperienza percettiva.<sup>34</sup> La descrizione del corpo delle arpie, all'ottava 120, per esempio, non è nelle *Argonautiche*, ma il poeta ricorre ancora alla sua biblioteca mentale: ed ecco l'*Inferno* di Dante.

Poi però Lavezuola ripercorre il testo a ritroso, torna alle ottave 116 e 117 – il Senapo si rivolge ad Astolfo per promettergli un tempio di marmo, nel caso riesca a liberarlo dalle arpie –, e dice qualcosa di quasi incomprensibile:

Dal *nome* ha aggregato materia, per arricchir questa miracolosa invenzione, pigliando questa stanza e la seguente dal XIV libro delle *Trasformazioni*, ove Enea, volendosi mostrar grato alla Sibilla Cumaica che l'avea condotto per l'*Inferno* et indittrato, così dice [...].<sup>35</sup>

La fonte delle ottave che precedono immediatamente l'entrata in scena delle arpie, direttamente dall'*inferno* dantesco, dice Lavezuola, è il XIV libro delle *Metamorfosi* (vv. 123-129), perché lì Enea, proprio come il Senapo ad Astolfo, promette un tempio alla Sibilla, che lo ha appena accompagnato e tratto vivo dagli inferi. E osserva: è il «*nome*» che ha agito, mettendo in moto la macchina della memoria e orientandola sulle *Metamorfosi*.

Perché «dal nome»? Facciamo fatica a capire, ma vale la pena formulare almeno qualche ipotesi. Forse, per Lavezuola, la catena di associazioni che ha messo nelle mani di Ariosto il libro di Ovidio è cominciata dal nome “*Inferno*”, che per Dante è la sede delle arpie, dopo che Enea le ha cacciate dalle Strofadi: dall'*Inferno* dantesco deriva la descrizione dei loro corpi, dal viaggio all'*inferno* di Enea nelle *Metamorfosi* le parole rivolte alla Sibilla. O forse è il nome “arpie” a sprigionare le associazioni, perché nella memoria locale di Ariosto sotto quella rubrica doveva essere schedato, accanto a Dante, anche il terzo libro dell'*Eneide*, con il richiamo all'origine infernale delle arpie: da qui la memoria di Enea e del suo viaggio agli inferi nel XIV delle *Metamorfosi*. Ma qualunque fosse il percorso mentale che Lavezuola attribuiva a Ariosto, dalle sue osservazioni emerge l'idea che la memoria letteraria del poeta è metonimica, funziona “a contatto”, ed è anche una memoria attiva, una memoria-

34 «Chi non vede – scrive – un cotal atto essersi rappresentato *agli occhi nostri* in maniera che ci paia di *vedere* quel Re per allegrezza impazzire», ivi, c. 27v. Il corsivo è mio. L'osservazione di Lavezuola riguarda OF, XXXIII, 113, 6-8: «et obliando per letizia tôrre/ la fedel verga, con le mani inante/ vien brancolando al cavalier volante». Nelle *Argonautiche* (IV, 433-435) di Valerio Flacco, Fineo impugna il suo bastone. Variando questo particolare, osserva Lavezuola, Ariosto caratterizza in modo più verosimile lo stato emotivo del personaggio e può aggiungere all'intera scena ulteriori dettagli descrittivi.

35 *Ibidem*. Il corsivo è mio.

organismo che riformula di volta in volta il proprio ordine interno, rinomina le proprie celle e riorganizza i propri materiali.

Per l'editore Francesco de' Franceschi, si diceva, il suo *Furioso* è implicitamente degno di figurare nella galleria dell'Agostini, ma è anche una *mise en abyme* di quella galleria, è esso stesso una collezione esemplare di testi. È un effetto di senso visibile con una certa chiarezza nelle *Osservazioni* di Lavezuola: non sono i testi, le fonti, a essere esemplari, lo è però il poema-galleria. Nel suo lavoro di imitazione, Ariosto, infatti, non è selettivo, non sceglie i *probati auctores*, non costruisce un canone; è esemplare perciò il solo lavoro di riscrittura.<sup>36</sup>

Non è selettiva tendenzialmente neppure la galleria di Ippolito Agostini, che accumula, certo, «cose degne [...] di essere celebrate», ma nello stesso tempo è una campionatura dell'esistente: «io mi rimasi in dubbio, se io haverei durato maggior fatica a ridir le cose vedute, o pure *ad immaginarmene una che là entro io non avessi veduta*». L'iperbole del Franceschi assimila la collezione alla realtà empirica (il visibile) nella sua totalità: la collezione varia, ricca, *copiosa* è un'immagine del mondo. Con l'immagine della galleria, la rappresentazione dell'universo ha assunto la forma dell'archivio, dell'elenco. La galleria non riproduce il modello ideale del mondo, ma è semplicemente una collezione dei suoi frammenti, un luogo dove i diversi aspetti del reale non entrano in relazione, non fanno sistema, ma si presentano in serie desultoria. Il *Furioso*-galleria sarà poi quello di Galilei:

[...] quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza.<sup>37</sup>

È una metafora densa di senso quella del poema-galleria – almeno in epoca di ortodossia aristotelica –, che si oppone in maniera frontale all'immagine del poemamondo che era di Tasso. Per Tasso e per gli aristotelici in generale, il poeta che imita la natura non imita la realtà empirica, ma il suo *modello*: proprio per questo l'*imitatio naturae* è selettiva e fondata sull'unità della favola. Rappresentare la natura non significa produrre semplici immagini della sua varietà o di uno dei suoi diversi aspetti, ma rappresentare la rete di relazioni che intercorre tra essi, mettere in scena un *modello* universale di mondo, una chiave di lettura dell'universo. Questa capacità di *leggere* la realtà empirica, di ricondurre il molteplice all'uno avvicina il poeta al filosofo e allontana entrambi dallo storico, prigioniero della catena casuale e caotica che forma la realtà evenemenziale.

36 Su questo tema si veda anche F. SBERLATI, *Il genere e la disputa*, cit., p. 162.

37 Galileo GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a c. di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 503.

Il poema-galleria fronteggia invece un universo che si può elencare solo in ordine paratattico, nella sua ricchezza, nella sua varietà sterminata, ma nel quale le relazioni tra gli oggetti rimangono nascoste e indecifrabili, e del quale non si possono costruire modelli. La metafora della collezione lascia trasparire in controluce una nuova forma del bello e l'idea di un'*imitatio naturae* in crisi, che ha rinunciato a leggere il mondo.