

MARTYNA URBANIAK

Il 'Furioso' di Giovanni Varisco (1568) e la tradizione illustrativa cinquecentesca del poema di Ariosto

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTYNA URBANIAK

*Il 'Furioso' di Giovanni Varisco (1568) e la tradizione illustrativa cinquecentesca del poema di Ariosto**

Nel 1563 dai torchi di Giovanni Varisco e compagni esce un'edizione del 'Furioso' dotata di un set iconografico originale e di commenti paratestuali attribuiti a Giovanni Andrea dell'Anguillara e a Giuseppe Orologi. L'opera sarà ristampata nel 1564 e 1566, mentre l'edizione del 1568 porterà novità importanti, presentando un apparato paratestuale nato dalla collaborazione con Lodovico Dolce e un corredo incisivo creato ad hoc per illustrare i 'Cinque canti'. L'intervento mira a ricostruire le caratteristiche fondamentali della trasposizione visiva del poema ariostesco offerta nell'apparato iconografico di quest'ultima edizione e a valutare come essa s'inscrive nel ricco e dinamico panorama cinquecentesco delle edizioni illustrate del *Furioso*.

L'*Orlando furioso* pubblicato nel 1568 a Venezia per i tipi di Giovanni Varisco e compagni rappresenta un prodotto tipografico il quale – come suggeriva già Caterina Badan, che qualche anno fa ha cercato di attrarre l'attenzione di studiosi su questa edizione –, merita di essere attentamente considerato nel contesto della storia editoriale del poema di Ariosto.¹ La stampa esibisce un set di 46 tavole xilografiche, apparso per la prima volta per illustrare il *Furioso* pubblicato da Varisco nel 1563 e riproposto successivamente nelle stampe del 1564 e del 1566, cui si associa un inedito apparato figurativo volto a illustrare i *Cinque canti*.² E non è l'unica novità. A differenza delle stampe precedenti dotate, oltre che di apparati iconografici, di ampi commenti paratestuali attribuiti a Giovanni Andrea dell'Anguillara e a Giuseppe Orologi, l'edizione del '68 è frutto della prestigiosa collaborazione di Lodovico Dolce (fig. 1).³ È l'esperto curatore del *Furioso* pubblicato da Gabriele Giolito nel 1542 a firmare l'ampio *Discorso* sopra il poema che apre l'edizione e a farsi garante, in una lettera ai lettori, della correttezza testuale.⁴ Ed è anchelui stesso a dotare ogni canto del *Furioso* di

* The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-20013) / ERC Grant agreement n. 295620: ERC Advanced Grant 2011, «Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature».

¹ Cfr. C. BADAN, *Investigating the Paratext: an Unnoticed Iconographic Set for 'Orlando furioso' and Its Interaction with the Allegories. The Editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1564, 1566 and 1568) and Girolamo Polo (1573), 'Paratesto'*, VII (2010), 73-94.

² Benché il testo dei *Cinque canti* segua quello del poema maggiore sin dall'edizione del 1563, è solo nella stampa del '68 che esso è corredato di un set di legni elaborato *ad hoc*. Nelle edizioni precedenti la «giunta» veniva, invece, illustrata con le matrici di riuso, ideate per rappresentare in origine gli episodi del *Furioso*.

³ Cfr. G. AGNELLI - G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee con CXIV tavole fuori testo: Pubblicati sotto il patrocinio della r. Accademia d'Italia e del comitato ferrarese per le onoranze al poeta*, I, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1933, 119-121, 125-126, 135-136, e Istituto Centrale per il Catalogo Unico, *Le edizioni italiane del XVI secolo: censimento nazionale*, Roma, 1985- (d'ora in poi Edit-16), I, schede A2704 (CNCE2738), 210; A2708 (CNCE2742), 211; A2713 (CNCE2747), 211; A2727 (CNCE2761), 211; F. PICH, scheda nr. 6, in L. Bolzoni, C.A. Girotto et al. (a cura di), *Donne Cavalieri Incanti Follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*. Catalogo della mostra (Pisa, SMS, 15 dicembre 2012 - 15 febbraio 2013), Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2012, 29-31.

⁴ Cfr. D. JAVITCH, *Gabriele Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in Mid-Cinquecento*, in F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P. D. Stewart (a cura di), *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, Fiesole, Cadmo, 1998, 123-133; M. CERRAI, *Una lettura del 'Furioso' attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici», XVI (2001), 1, 99-133; M. P. ELLERO, *Il lavoro delle api. La ricezione del 'Furioso' nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte vive ancora»: *Ricezione del 'Furioso' tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2010, 195-212; C. LO RITO, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando furioso*, in ivi, 213-232.

un breve commento allegorico e di un'*Esposizione* in cui trattare, rispettivamente, la lezione morale e i passi più oscuri del testo. A tali commenti paratestuali si uniscono poi gli argomenti di dell'Anguillara, volti sin dall'edizione del '63 a dar conto della ricchezza della materia narrativa, e una *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute*, atta ad aiutare chi legge a orientarsi nella complessità della trama ariostesca. I *Cinque canti*, che si aprono con un sobrio frontespizio interno, sono invece corredati di ottave d'argomento attribuite a dell'Anguillara e di ampie allegorie a cura di Giuseppe Orologi.

Se nelle stampe precedenti i paratesti apparivano privi di una collocazione sistematica all'interno della pagina, nell'edizione del '68 un'elaborata cornice xilografica unisce sistematicamente l'ottava d'argomento e l'illustrazione, cui seguono, a pagina successiva, l'allegoria e il testo del canto. Tale composizione tipografica conferisce indubbio rilievo alla risorsa figurativa: il suo inserimento nella cornice produce infatti in chi guarda un'iniziale impressione di avere di fronte un corredo visivo a tutta pagina. Mentre l'aspirazione a offrire ai lettori un'attenta traduzione *per figuram* del poema unisce il realizzatore di questo *set* xilografico agli ideatori dei corredi delle altre edizioni cinquecentesche illustrate del *Furioso*, i criteri di selezione della materia narrativa da trasporre in immagine segnano spesso la distanza tra questo *inventor* e i suoi predecessori. È stato, infatti, rilevato come l'ideatore del corredo varisiano operi scelte peculiari, trasponendo spesso in figura episodi «non centrali della trama del *Furioso*, e in alcuni casi del tutto assenti nella tradizione iconografica imposta dalle precedenti edizioni illustrate.⁵ Da qui l'impressione di novità che il *set* produce nello spettatore, pur se la stragrande maggioranza dei nuclei narrativi tradotti qui in immagine trovi un antecedente nelle quattro edizioni del poema dotate di apparati illustrativi originali e pubblicati prima dell'incisione di questi legni. Si tratta di edizioni stampate da Niccolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino nel 1536 (la prima che presenta una vignetta xilografica per ciascuno dei 46 canti derivati dalla terza redazione del poema), da Gabriele Giolito del 1542, da Giovanni Andrea Valvassori del 1553 e da Vincenzo Valgrisi del 1556, alle quali è opportuno guardare per meglio cogliere le dinamiche di selezione del materiale narrativo e della sua composizione da parte dell'illustratore della Varisco.⁶

Osservando l'edizione e il suo apparato figurativo nel contesto della tradizione editoriale coeva del *Furioso* emerge con chiarezza il carattere modesto e in qualche modo 'fuori tendenza' di questo prodotto tipografico. Esso si pone, infatti, a evidente contrappunto rispetto a una linea evolutiva in

⁵ C. A. GIROTTO, «Ariosto d'oro e figurato». *Le principali edizioni illustrate del Cinquecento*, in AA. VV., *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, direttore scientifico L. Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, 1-34: 9.

⁶ La traduzione figurativa del poema ariostesco è stata negli ultimi anni oggetto di numerosi studi. Per brevità rimando ai contributi raccolti nei volumi: E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli (a cura di), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Firenze, Sillabe, 2001; L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), «Tra mille carte...»; S. Fabrizio-Costa, (a cura di), *Autour du livre ancien*, Berna et al., Peter Lang, 2011; AA. VV., *L'Arioste et les Arts*. Sous la direction scientifique de M. Paoli et M. Preti, préface de G. Venturi, Parigi-Milano, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2012; L. Bolzoni, C.A. Girotto et al. (a cura di), *Donne Cavalieri Incanti Follia...*; M. Rossi e D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del 'Furioso'*, Maria Pacini Fazzi Editore, 2013; I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. À partir de l'édition de l'Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Berna et al., Peter Lang, 2013; AA.VV., *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini...*; AA. VV., «Orlando furioso' 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi», Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016; M. Cogotti, V. Farinella e M. Preti (a cura di), *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso' e le arti*. Catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno - 30 ottobre 2016), Milano, Officina Libraria, 2016.

cui le immagini non solo conquistano uno spazio tipografico sempre più eminente, ma testimoniano anche quell'affinarsi della tecnica incisoria che a distanza di pochi anni spingerà Girolamo Porro, illustratore della splendida edizione impressa nel 1584 per i torchi di Francesco De' Franceschi, ad abbandonare l'intaglio su legno a favore dell'incisione su rame.⁷ Con le sue figure incise su matrici lignee di 56 x 87 mm ca., la Varisco si colloca invece ben lontano dai risultati raggiunti dall'edizione Valgrisi, dove le tavole xilografiche per la prima volta a tutta pagina (di 166 x 104 mm ca.) miravano a restituire *per figuras* l'interezza della trama di ogni canto, e cedono anche, quanto alle dimensioni e alla qualità artistica, alle immagini della Valvassori (65 x 89 mm ca.), superando invece di poco le misure delle xilografie giolitine (47 x 87 mm ca.), di cui non sempre eguagliano tuttavia la pregevole fattura e la forza espressiva.

Se la scarsa raffinatezza del tratto segna la distanza tra l'edizione Varisco e il *Furioso* impresso per i tipi di Giolito, è con questa stampa che si rilevano maggiori affinità nella gestione dello spazio xilografico. In virtù, senz'altro, delle dimensioni ridotte delle matrici, il nostro illustratore condivide con l'anonimo autore delle vignette giolitine l'abitudine di ritrarre un numero ridotto di episodi. In tredici casi le illustrazioni raffigurano due episodi del poema,⁸ dodici vignette presentano tre nuclei narrativi,⁹ mentre in appena tre immagini vengono ritratti quattro momenti della trama.¹⁰ Ventotto dei quarantasei legni del *Furioso*, e cioè poco più della metà, rivelano dunque una composizione multiepisodica. Diciotto matrici ritraggono invece un solo nucleo narrativo,¹¹ a fronte di una presenza del tutto minoritaria di vignette monoepisodiche nell'edizione Giolito.¹² Le proporzioni risultano simili anche nel corredo dei *Cinque canti*, dove due matrici ritraggono un solo episodio, altre due ne rappresentano due, e un solo legno ne ritrae tre.¹³

I nuclei narrativi appaiono disposti su piani prospettici scalati in profondità, senza ubbidire però a un'unica logica organizzativa. Accanto alle incisioni in cui gli episodi sono disposti, seguendo la progressione narrativa degli eventi del canto, dal primo piano allo sfondo (fig. 2),¹⁴ incontriamo illustrazioni, dove il primo episodio della trama si trova al centro, mentre i successivi campeggiano rispettivamente a sinistra e a destra della tavola (fig. 3). L'asistematicità della collocazione degli episodi nella matrice vuole anche che gli eventi iniziali della trama siano ritratti in lontananza, mentre quelli successivi campeggino in primo piano (fig. 4).¹⁵ E infine, l'edizione esibisce anche un

⁷ Sull'edizione De' Franceschi e sul suo corredo figurativo, nato probabilmente dalla collaborazione di Porro con Giacomo Franco, si vedano almeno C. A. GIOTTO, *Appunti su alcune edizioni illustrate del 'Furioso'*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte...»*, 13-30: 26-29; M. PRETI, *«... tacendo, parla per molte lingue»*. *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*, in AA. VV., *L'Arioste et les Arts...*, 199-221; I. ANDREOLI, *Une édition illustrée, son imprimeur, sa fortune*, in I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux...*, 9-98; M. PRETI, *«D'imperfetta vista... occhio acutissimo»*. *Girolamo Porro padouan et ses illustrations de l'Orlando furioso*, in ivi, 99-161.

⁸ Si vedano le illustrazioni dei canti: II, VI, IX, X, XVI, XIX, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XXXIX, XLII.

⁹ Si confrontino le tavole dei canti: III, IV, VIII, XI, XII, XVIII, XXVI, XXX, XXXI, XXXVI, XLI, XLIV.

¹⁰ Si vedano le immagini a corredo dei canti: V, XXIV, XL.

¹¹ Si tratta delle vignette che illustrano i canti: I, VII, XIII, XIV, XV, XVII, XX, XXI, XXII, XXV, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XLIII, XLV, XLVI.

¹² I canti illustrati nell'edizione giolitina con vignette monoepisodiche erano appena sette, cfr.: I, XVII, XXVIII, XXXV, XXXVI, XLV, XLVI.

¹³ Le vignette monoepisodiche corredano i canti IV e V, quelle raffiguranti due momenti narrativi accompagnano i canti I e II, mentre l'illustrazione del canto III presenta tre eventi della trama.

¹⁴ Si vedano, p. es. le vignette dei canti VI, IX, X, XII, XVI, XIX, XXIII, XXIX.

¹⁵ Si confrontino, a titolo d'esempio, le vignette dei canti VII, XXXI.

gruppo di legni in cui l'organizzazione narrativa può dirsi circolare. Così, se la molteplicità dei momenti rappresentati nella vignetta del canto XXVI (fig. 5), – con, sullo sfondo a destra, i fanti intenti a scaricare le some dopo lo scontro tra i saraceni e i maganzesi (cfr. *OF*, XXVI, 26 – 27), in primo piano, l'arrivo di Ippalca al banchetto di Marfisa e il suo colloquio con Ricciardetto e Ruggiero (cfr. *OF*, XXVI, 54 – 62) e, in fondo a sinistra, il viaggio di Mandricardo, Doralice e Rodomonte verso Parigi (cfr. *OF*, XXVI, 67, vv. 5-8 – 68) –, può in un primo momento creare l'impressione di una disposizione confusa delle scene, a una lettura più attenta emerge la sostanziale unità spaziale dell'immagine. Gli episodi ritratti si svolgono infatti tutti in un unico luogo, e cioè nei pressi della fonte di Merlino. E anche se l'illustratore della Varisco sceglie di non ritrarre la splendida fontana, rinunciando con ciò a dare forma visiva a uno dei passi ekfrastici più importanti del poema, la disposizione circolare degli episodi sembra suggerire l'intersecarsi, ora effettivo ora mancato, delle vicende dei protagonisti in uno stesso posto, indicandone la funzione di snodo narrativo. Mentre, infatti, la linea circolare che guida idealmente i tre viandanti verso il luogo del banchetto pare alludere al loro prossimo incontro con Marfisa e i cavalieri, il gesto di Ippalca sembra far riferimento alla via scelta da lei e da Ruggiero, la quale non si incontrerà con il percorso dei cavalieri saraceni (cfr. *OF*, XXVI, 66 – 67).

L'irregolarità nella disposizione spaziale delle scene implica inoltre che nessuna di queste modalità organizzative possa essere considerata come segnale indiscusso della successione piuttosto che della contemporaneità narrativa. Così, le situazioni scaglionate in profondità possono esprimere non solo il susseguirsi degli eventi, ma anche la loro simultaneità. Ciò accade per esempio nell'illustrazione del canto I (fig. 6), che in ossequio a una consolidata tradizione illustrativa,¹⁶ rappresenta il duello tra Rinaldo e Ferraù, riconoscendo nel «mentre» ariostesco la condizione necessaria della fuga di Angelica, motore narrativo dell'intero poema:

Or, mentre l'un con l'altro si travaglia,
bisogna al palafren che 'l passo studi;
che quanto può menar de le calcagna,
colei lo caccia al bosco e alla campagna.
(*OF*, I, 17, vv. 5-8)

A ben guardare, però, l'immagine contiene una serie di indizi che veicolano una consapevolezza non banale della temporalità narrativa del canto. Ferraù è ritratto a capo scoperto, dettaglio in cui è forse lecito scorgere un rimando al momento precedente il duello, in cui il giovane «l'elmo nel fiume si lasciò cadere».¹⁷ Il corso d'acqua, visibile sulla destra rappresenta così un'allusione a quello stesso attimo narrativo, ma forse condensa in sé anche il segnale del futuro in cui, dopo aver invano inseguito la donna, il giovane ritornerà «su la riviera» e incontrerà lo spirito di Argalia (cfr. *OF*, I 24 – 31).

¹⁶ Cfr. G. RIZZARELLI, *Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche illustrate del 'Furioso'*, in L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte...»*, 161-194: 173-175; EAD., *Vedere il tempo. Strategie narrative nelle illustrazioni*, in AA. VV., *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini...*, 141-182: 142-144.

¹⁷ *OF*, I 14, v. 7.

La capacità di alludere sottilmente ai meandri della progressione narrativa si sposa nel *set* elaborato dall'*inventor* varisciano con un ricorso molto limitato all'*narratio continua*.¹⁸ Nel corredo illustrativo del *Furioso* solo in nove casi si fa ricorso a questo tipo di racconto visivo, mentre nelle vignette dei *Cinque canti* la convenzione non viene adottata.¹⁹ L'aspetto – che colloca nuovamente il paratesto figurativo dell'edizione Varisco in controtendenza rispetto alle soluzioni più aggiornate dell'illustrazione libraria – è senz'altro legato alle dimensioni ridotte delle matrici, ma esprime forse anche una scelta compositiva dell'illustratore. Anche qualora ricorra alla rappresentazione reiterata dello stesso personaggio protagonista di diverse azioni, l'*inventor* varisciano ne semplifica infatti fortemente la raffigurazione. Si osservi, a titolo d'esempio, l'illustrazione del canto XXXVI che ritrae Marfisa per ben tre volte (fig. 7): mentre lascia le mura di Arles per sfidare Bradamante (cfr. *OF*, XXXVI, 17), mentre duella con la figlia di Amone e la disarciona (cfr. *OF*, XXXVI, 19, vv. 5-8 – 20, vv. 1-2), e mentre ci si scontra di nuovo prima della reciproca agnizione (cfr. *OF*, XXXVI, 46, vv. 1-2). In due delle tre scene la figura della sorella di Ruggiero appare priva di qualsiasi caratterizzazione e posta alla stregua di un mero ausilio mnemonico; tratto che esaspera la già pronunciata tendenza generale del *set* a presentare le scene di secondo piano fortemente ridotte in scala e a porre in rilievo gli episodi dei primi piani.²⁰

Lo studio delle vignette strutturate in narrazione continua consente inoltre di osservare le complesse dinamiche di prelievo iconografico attuate dall'*inventor* varisciano. Eloquente in merito appare la vignetta del canto VI, dove a essere protagonista di una rappresentazione ripetuta è Ruggiero (fig. 8). La xilografia ritrae il saraceno due volte: all'arrivo sull'isola di Alcina (cfr. *OF*, VI, 20 – 29) e durante lo scontro con la frotta dei mostri (cfr. *OF*, VI, 60 – 67). Il secondo piano dell'immagine presenta un'evidente ripresa dell'episodio centrale della composizione giolitina (fig. 9). Il modello, usato in controparte, opera peraltro in maniera talmente forte da far incappare l'illustratore della Varisco nello stesso errore del suo predecessore: in ambedue le illustrazioni il giovane saraceno affronta infatti i mostri con la lancia e in groppa all'ippogrifo e non, come vuole Ariosto, con la spada e a piedi.²¹ L'imprecisione risulta corretta già nell'edizione Valvassorie poi in quella della Valgrisi (fig. 10), dalla quale il nostro illustratore prende forse a prestito l'episodio del primo piano. È solo nella splendida tavola ideata dall'anonimo *inventor* valgrisiano che il brusco voltarsi di Ruggiero restituisce il momento esatto in cui il cavaliere sente il lamento del mirto: l'attimo che il nostro illustratore pone al centro dell'immagine e che ritrae fondendo elementi iconici presenti in diverse interpretazioni. Dall'apparato iconografico dell'edizione Zoppino sembra provenire la soluzione che identifica lo stesso momento attraverso la simultaneità tra l'aprirsi della scorza e lo spavento dell'ippogrifo (fig. 11), mentre il viso di Astolfo visibile tra le fronde ha l'aria di un altro prestito giolitino.

La capacità dell'*inventor* varisciano di giungere, attraverso una lettura attenta del testo e un'approfondita indagine iconografica, a soluzioni figurative altamente originali emerge invece con particolare evidenza in un'immagine che, a un primo sguardo, sembra riprendere piuttosto

¹⁸ Cfr. S. TOMASI VELLI, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, 57-140.

¹⁹ Si vedano le illustrazioni dei canti: III, IV, V, VI, IX, XIX, XXIX, XXXVI, XLIV.

²⁰ Si vedano, per esempio, le illustrazioni dei canti IV, V, VIII, XIV, XXVII, XL, XLIV.

²¹ Cfr. *OF*, VI 64.

fedelmente le composizioni elaborate dai precedenti illustratori. Si tratta della vignetta del canto IV (fig. 12), tavola che sin dall'edizione Giolito è dedicata dagli illustratori all'interpretazione dei poteri del mago Atlante e al suo scontro con Bradamante. Così, nell'edizione Valgrisi la fascia centrale dello spazio xilografico, che la *narratiocontinua* gremisce di figure, ritrae la giovane che sfida l'Africano, fiduciosa di poter vincerne gli incanti con l'aiuto dell'anello magico (fig. 13):

La donna da principio si conforta,
che vede che colui poco le nuoce:
non porta lancia, né spada né mazza,
ch'a forar l'abbia o romper la corazza.
(OF, IV, 16, vv. 5-8)

Eppure il mago è tutt'altro che disarmato. Seduto in groppa all'ippogrifo e protetto da un'armatura, egli brandisce un libro magico. Il possente volume – appena visibile nella scena di primo piano, dove una composizione 'schiacciata' mira a restituire il carattere fulmineo dell'apparire di Atlante –, è ora posto in sostituzione dell'arma, dettaglio che rende con precisione la descrizione ariostesca:

Da la sinistra sol lo scudo avea,
tutto coperto di seta vermiglia;
ne la man destra un libro, onde facea
nascere, leggendo, l'alta meraviglia.
(OF, IV, 17, vv. 1-4)

La presenza del libro nell'immagine segna la distanza tra l'interpretazione offerta dalla Valgrisi e la lettura proposta nell'edizione Giolito, che le ha fatto da modello e che nell'insistere solamente sulla straordinaria cavalcatura del mago colloca l'*ars* di Atlante sotto il segno del meraviglioso (fig. 14).²² Mettendo in evidenza il libro d'incanti l'*inventor* valgrisiano sembra invece ricondurre il potere del mago a una tradizione magica fondata sulla trasmissione scritta, e indicare l'origine dei suoi poteri nella scienza degli astri o nell'arte negromantica. E questo anche perché, a dispetto del testo, nella tavola il possente volume è l'unico oggetto magico di cui si serve l'Africano.²³ La composizione cela, infatti, allo sguardo del lettore lo scudo fatato, che il mago sta per rivolgere contro Bradamante per lasciarla «con gli occhi abbacinati, e senza mente».²⁴ Il momento trova invece una sottile resa visiva nella tavola dell'edizione Varisco. Pur se in apparenza assai più prossima alla lettura giolitina, che a quella proposta nella xilografia della Valgrisi, l'immagine si discosta in realtà da ambedue i modelli. Prendendo spunto dai versi:

Attenta e fissa stava a quel ch'era uopo,
acciò che nulla seco il mago avanzi;
e come vide che lo scudo aperse,
chiuse gli occhi, e lasciò quivi cadere.

²² Nonostante i sottili legami con il pegaso e il suo simbolismo legato alle passioni, il fantastico ippogrifo è infatti un'invenzione ariostesca e costituisce, in quanto tale, un dettaglio assai poco problematico. Sulla tendenza dell'illustratore giolitino a mettere in rilievo gli aspetti epici della trama, cfr. M. CERRAI, *Una lettura del Furioso*...

²³ Per un'analisi più dettagliata dell'aspetto magico mi sia concesso rimandare a M. URBANIAK, *L'incanto del Furioso. La magia del poema e la sua traduzione figurativa nel Cinquecento*, «Romanische Studien», in c.d.s.

²⁴ OF, II 56, v. 4.

(OF, IV, 23, vv. 5-8)

l'illustratore ritrae qui la potenza del prodigio illusionistico che, in assenza del libro d'incanti, assume un'*allure* fantastica. Nasce da qui un secondo scarto rispetto alle raffigurazioni precedenti che, ritraendo non la meraviglia ma la fonte dell'incanto, contro il quale Bradamante agitava la spada, evidenziavano l'aspetto epico dello scontro e la virtù militare della giovane.²⁵ La tavola della Varisco sembra insistere invece sull'astuzia cui la donna ricorre per vincere il mago. Immune dagli effetti del prodigioso bagliore per virtù dell'anello fatato, la guerriera fa finta di soccombere. La spada, non più rivolta contro il negromante, mira ora a proteggere lo sguardo; lo scudo non para, attaccato a un braccio in apparenza troppo debole per innalzarlo. Il corpo della giovane, armato e possente, è sul punto di cadere a terra. Nel mantenere ogni parvenza di una narrazione incentrata sull'aspetto eroico, l'illustratore traduce quindi in figura, da un lato, la meravigliosa potenza dell'arte di Atlante e, dall'altro, la frode che Bradamante adopera contro l'incanto. L'*inventor* della Varisco sembra così porre omaggio, oltre che alla virtù marziale, a quell'arte del «simular» dal sapore machiavellico il cui misurato elogio permea i versi del canto sin dal proemio:

Quantunque il simular sia le più volte
ripreso, e dia di mala mente indici,
si truova pur in molte cose e molte
aver fatti evidenti benefici,
e danni e biasmi e morti aver già tolte;
che non conversiam sempre con gli amici
in questa assai più oscura che serena
vita mortal, tutta d'invidia piena.

(OF, IV, 1)

Eppure, la lettura del testo offerta nell'immagine è ancor più sottile: nella xilografia della Varisco, come nella matrice valgrisiana e, prima ancora, nella tavola della Valvassori, a rappresentare simbolicamente la presenza del mago, solo in apparenza sconfitto da Bradamante, resta l'ippogrifo. Indomato e indomabile, secondo la volontà del suo maestro, l'animale non si lascia addomesticare da nessuno e si libra in aria appena Ruggiero gli sale in groppa. La sua reiterata presenza, nel secondo piano della tavola, è quindi segno del continuo operar magico di Atlante, e il rapimento del cavaliere – tratto in cielo come novello Ganimede – lo testimonia con evidenza: la traiettoria del volo in salita segna, infatti, una vittoriosa ripresa del percorso in discesa compiuto dal mago. La composizione della tavola segnala in questo modo visivamente come la volontà di Atlante continui a guidare le redini dell'alato destriero in un volo che, non a caso, ha come meta l'isola di Alcina.

Se quindi una serie di tratti compositivi delle immagini – come il numero esiguo dei momenti narrativi rappresentati, l'uso di piani prospettici fortemente scaglionati in profondità, la mancata corrispondenza tra la successione narrativa degli episodi e la loro collocazione nello spazio delle matrici e il ricorso limitato alla *narratio continua* – inducono ad avvicinare il corredo figurativo dell'edizione Varisco a quello della stampa giolitina, una visione delle vignette che tenga conto del

²⁵ Proprio questo aspetto eroico della raffigurazione giolitina, cui si associa una dimensione morale, sembra alla base della sua fortuna cinque e secentesca anche nel campo pittorico. Cfr. F. CANEPARO, «Di molte figure adornato». L'«Orlando furioso» nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento, Milano, Officina Libraria, 2015, 43, 156-160, 162-168, 182-186, 205-208, 245-248.

modo in cui i nuclei narrativi vengono di volta in volta interpretati e svolti induce a ridimensionare la tesi che il nostro illustratore guardi principalmente all'edizione Giolito. L'impressione è che l'autore del *set* varisciano – lettore acuto del testo ariostesco e *inventor* dotato di notevoli conoscenze iconografiche – studi attentamente il lavoro di tutti i suoi predecessori e ne sfrutti le sollecitazioni per giungere a soluzioni compositive di notevole originalità.

La sensazione appare rafforzata se si osservano alcune delle vignette monoepisodiche, dove emerge con particolare evidenza la tendenza 'centrifuga' di questo racconto *per figuras*, teso spesso a restituire momenti di snodo, piuttosto che di acme, dal punto di vista narrativo. Le immagini dei canti XXI, XXII, XXXIII, incentrate tutte sul tema dell'incontro (figg. 15, 16, 17),²⁶ appaiono così emblematiche della tendenza dell'illustratore, rilevata già da Caterina Badan e da Federica Pich, a cogliere attimi che «precedono o seguono l'azione piuttosto che l'azione vera e propria», e a privilegiare «episodi digressivi rispetto alla macchina epico-cavalleresca di battaglie e duelli».²⁷ Tale strutturazione dei legni produce in chi guarda la sensazione di staticità – un effetto di notevole potenza straniante, rispetto al pullulare della materia ariostesca –, in cui si annida forse l'intento di attrarre l'attenzione del lettore più che sui contenuti della trama sui congegni compositivi mediante i quali i numerosi fili della diegesi vengono di volta in volta intessuti e armonizzati in un ordito.

Eppure anche sotto questo profilo il *set* ammette eccezioni. In alcune tavole l'azione risulta, infatti, abilmente 'estesa' nel tempo e sospesa nel momento esatto che ne precede il culmine drammatico, facendo sì che la scena acquisti rara forza espressiva. È, ad esempio, il caso della vignetta del canto XXIX, la cui 'ribalta visiva' ritrae Rodomonte sul punto di uccidere Isabella (fig. 18). Nel collocare la scena in primo piano, l'*inventor* varisciano ricostruisce i presupposti dell'agire dei protagonisti: il mortaio e i vasi posti accanto al fuoco richiamano, infatti, la cottura delle erbe e l'inganno di Isabella, mentre la botte, il calice, la brocca e soprattutto le figure dei servi addormentati sopra il tavolo alludono alla libagione che si è appena compiuta e all'ebbrezza di Rodomonte. Viene così ricostruito il contesto 'logico' in cui può consumarsi un atto la cui folle efferatezza è emblematicamente, e memorabilmente, racchiusa nel gesto del saraceno colto con la spada sopra la ragazza.²⁸

Ancor più carica di *pathos* appare l'immagine a corredo del canto XLII (fig. 19), dove l'illustratore sospende l'azione prima del colpo finale con cui Orlando ucciderà Gradasso. Mentre, a sinistra, Sobrino e Oliviero lottano ancora in uno scontro che conserva ormai assai poco dello splendore epico e, al centro della tavola, il cavallo porta in un equilibrio incerto il corpo decapitato di Agramante, a costituire il fulcro della raffigurazione è, inaspettatamente, l'effetto emotivamente devastante che nel signore di Sericana produce la morte del suo re:

Come vide Gradasso d'Agramante
cadere il busto dal capo diviso;
quel ch'accaduto mai non gli era inante,
tremò nel core e si smarrì nel viso;

²⁶ Il nucleo tematico dell'incontro appare del resto al centro dell'attenzione dell'illustratore anche in alcuni legni multiepisodici, come quello del canto XXIII o quello del già citato canto XXVI.

²⁷ F. PICH, scheda nr. 6, in L. Bolzoni, C.A. Girotto et al. (a cura di), *Donne Cavalieri Incanti Follia...*, 29-30.

²⁸ Ivi, scheda nr. 6, 30. Sulla fortuna pittorica dell'episodio si veda M. ZAMPETTI, *L'Orlando furioso' nel Palazzo ducale di Sassuolo*, contributo in corso di stampa negli atti del convegno *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del 'Furioso' dal libro illustrato al web* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 26-27 maggio 2016).

e all'arrivar del cavallier d'Anglante,
 presago del suo mal, parve conquiso.
 Per schermo suo partito alcun non prese,
 quando il colpo mortal sopra gli scese.
 (OF, XLII, 10)

La gravitazione obliqua fa sì che la rappresentazione di questo scontro multiplo, «secondo e più eclatante duello guerresco del poema»,²⁹ non si ponga a omaggio alla prodezza militare dei combattenti ma piuttosto a testimonianza, ritmicamente disorganica e convulsa, della terribile violenza della guerra. L'interpretazione segna una parziale presa di distanza dalle soluzioni proposte dai predecessori i quali nel riservare allo scontro, sin dall'edizione Giolito, ben due immagini, miravano a mettere in rilievo ora la scorrettezza degli avversari saraceni, ora la tragicità della morte di Brandimarte, ora la terribile vendetta di Orlando.³⁰

La lettura del *Furioso* offerta dall'anonimo *inventor* del *set* varisciano si rivela così spesso attenta e fine, mostrandosi capace di restituire oltre agli svolgimenti della trama, i suoi molteplici sensi riposti e i suoi sottili meccanismi compositivi. Così, se è difficile individuare una logica unica che possa aver guidato la selezione degli episodi di questa *narratio per figuras*, resta indubbia la sua finezza concettuale fondata su una notevole cultura visiva; ricercatezza cui spesso non danno ragione le dimensioni ridotte delle matrici e la qualità non proprio eccelsa di chi ha intagliato i legni.

²⁹ G. RIZZARELLI, «E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista». I duelli nel 'Furioso' e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate, in M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 2011, 177-202: 194. Cfr. anche EAD., «Cominciar quivi una crudel battaglia». Duelli in ottave nell'«Orlando furioso», in F. Bondi e N. Catelli (a cura di), *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009, 79-100.

³⁰ Cfr. G. RIZZARELLI, «E quivi s'incomincia...», in M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi, A. Gareffi (a cura di), *La parola e l'immagine...*, 194-198.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, frontespizio.



Fig. 2. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XII.



Fig. 3. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto III.



Fig. 4. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXXI.



Fig. 5. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXVI.



Fig. 6. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto I.



Fig. 7. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXXVI.



Fig. 8. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto VI.



Fig. 9. *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, canto VI.



Fig. 10. *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, canto VI.



Fig. 11. *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1536, xilografia, canto VI.



Fig. 12. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto IV.



Fig. 13. *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, canto IV.



Fig. 14. *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, canto IV.



Fig. 15. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXI.



Fig. 16. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXII.



Fig. 17. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXXIII.



Fig. 18. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XXIX.



Fig. 19. *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XLII.