

GIOVANNA RIZZARELLI

*All'ombra del Furioso.
Alcuni episodi della (s)fortuna illustrativa dell'Inamoramento de Orlando*

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

*All'ombra del Furioso.**Alcuni episodi della (s)fortuna illustrativa dell'Innamoramento de Orlando*

Il contributo intende presentare alcuni episodi salienti di quella che può essere definita la scarsa fortuna del poema di Boiardo sul versante dell'illustrazione libraria. Sin dalle prime edizioni a stampa l'Innamoramento de Orlando, infatti, a differenza dell'Orlando furioso, non fu accompagnato da apparati iconografici originali: gli editori per lo più si limitarono a impiegare illustrazioni già disponibili e in molti casi delle incisioni nate per il poema ariostesco furono riusate per accompagnare le ottave di Boiardo. Dopo una breve panoramica delle vicende editoriali dell'Innamoramento de Orlando nella prima metà del Cinquecento, si analizzano più nel dettaglio le edizioni impresse da Girolamo Scoto tra il 1545 e il 1553 e accompagnate da due set iconografici ispirati al Furioso. L'indagine mira a ricostruire le modalità attraverso le quali avvenne il riuso delle illustrazioni e, in modo particolare, come le tavole ispirate al Furioso furono usate per sottolineare e suggerire ai lettori delle tangenze tra i due poemi. Mediante l'analisi di tale aspetto della ricezione dell'Innamoramento si prova a far luce sulle dinamiche di reciproca influenza che, anche sul piano della fortuna visiva, coinvolsero il Furioso e il suo prequel.

La confezione delle edizioni, la concretezza della forma libro – come ci hanno insegnato gli studi di Javitch e di Hempfer¹ sul *Furioso* – veicola spesso messaggi sulla trasmissione e ricezione dei testi letterari sui quali fino a non molto tempo fa la critica raramente ha posto l'accento. Si sono spesso trascurate, così, preziose tessere che arricchiscono la comprensione del modo in cui i classici della nostra letteratura sono stati letti e recepiti nel corso dei secoli. L'intento di questo intervento è provare a riflettere su alcuni aspetti della fortuna, o sfortuna, del poema di Boiardo attraverso il trattamento che gli riservarono i torchi veneziani nella prima metà del Cinquecento, ossia proprio in quel lasso di anni in cui il *Furioso* consolidava la sua posizione di classico moderno anche in virtù del packaging editoriale con il quale veniva stampato. Dopo un breve accenno alle edizioni a stampa del poema pubblicate entro il secondo quarto del XVI secolo, mi concentrerò su un caso significativo di quella che può essere definita la scarsa fortuna del poema di Boiardo sul versante dell'illustrazione libraria. Tale sfortuna fu legata indubbiamente anche all'ingombrante presenza del poema che, nato come continuazione dell'*Innamoramento*, rubò a quest'ultimo rapidamente la scena.² Il poema di Boiardo risente, infatti, dell'interferenza del suo *sequel* più noto, come si può osservare in primo luogo da una testimonianza concreta del successo del poema ariostesco, ovvero la creazione di apparati iconografici originali. Mentre infatti lungo tutto il Cinquecento si moltiplicarono le edizioni

* Ringrazio per la lettura di questo contributo e i preziosi consigli Cristina Montagnani e Nicola Catelli.

The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013) / 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. D. JAVITCH, *La legittimazione dell'Orlando furioso*, «Schifanoia», IV (1987), 9-24; ID., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. a cura di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 (I ed. 1991). K.W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricerca storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it a cura di H. Honnacker, Modena, Panini, 2004 (I ed. 1987).

² Sulla ricezione di Boiardo sono ancora imprescindibili le osservazioni di C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su M.M. Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969)*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Leo S. Olschki, 1970, 221-41; ora con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in ID., *Scritti di Storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma, Edizioni di storia della critica, 2009, vol. II, 381-400; si veda anche G. SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'Orlando innamorato nel «Furioso»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1993.

del *Furioso* per le quali vennero realizzati *ad hoc* dei raffinati corredi illustrativi,³ il poema di Boiardo venne per lo più accompagnato da legni di riuso presi in prestito da edizioni pulciane o ariostesche.⁴ Sulla stessa scia si pongono le edizioni dell'*Innamoramento de Orlando*, nella versione riformata da Lodovico Domenichi, stampate da Girolamo Scoto,⁵ e accompagnate da due serie iconografiche evidentemente ispirate al *Furioso*. In primo luogo, dopo una breve contestualizzazione di queste edizioni all'interno della storia illustrativa dell'*Innamoramento*, vorrei provare a indagare le modalità del loro riuso del *corpus* illustrativo ariostesco all'interno dell'edizione Scoto del poema di Boiardo impressa nel 1545. E, in particolare, mi concentrerò sulle tangenze tra l'*Innamoramento* e il *Furioso* che il libro a stampa, mediante il riuso delle illustrazioni, il formato editoriale e i paratesti, crea e suggerisce ai lettori.

1. L'*Innamoramento* tra i torchi veneziani

Grazie alle ricerche di Neil Harris e all'edizione critica del poema, è possibile ricostruire con precisione le vicende dell'*Innamoramento* all'interno delle officine tipografiche della Serenissima.⁶

Prescindendo dalle edizioni perdute,⁷ le prime stampe cinquecentesche da ricordare sono quelle impresse da Giorgio Rusconi, che nel 1506,⁸ rifacendosi alla stampa scandinava del 1495,⁹ pubblica i tre libri dell'*Innamoramento* insieme a un IV libro composto Niccolò degli Agostini. Tale edizione apre la stagione 'istoriata' del poema, presentandone le caratteristiche più ricorrenti. L'editore Rusconi, ben inserito nel mercato tipografico lagunare, conosceva infatti i vantaggi commerciali legati ai libri illustrati e decise pertanto di imprimere il poema accompagnandolo con delle vignette xilografiche. Secondo una prassi consueta per la stampa cinquecentesca, le matrici di queste illustrazioni non furono intagliate per l'occasione, ma vennero recuperate da *set* iconografici che già circolavano da

³ Sulle edizioni illustrate dell'*Orlando Furioso* cfr. U. BELLOCCHI, *Interpretazione grafica dell'Orlando Furioso*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare, 1961; L. DONATI, *Esemplari eccezionali dell'«Orlando Furioso»*, «Bibliofilia», LXXVI (1974), 241-45; E.T. FALASCHI, *Notes on some illustrations of Ariosto's «Orlando Innamorato»*, «Bibliofilia», LXXV (1973), 175-88; Id., *Valvassori's 1553 Illustrations of Orlando furioso: The Development of Multi-Narrative Technique in Venice and Its Links with Cartography*, «Bibliofilia», LXXVII (1975), 227-51; P. BALDAN, *Un Furioso illustrato «in famiglia»: il figurato dossiano (presunto) del 1556*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, II, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, 571-595; P. COCCIA, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso*, «Bibliofilia», XCIII (1991), 249-254; F. SBERLATI, *Il testo «visualizzato». Iconologia e letteratura cavalleresca*, «Intersezioni», XV (1995), 313-334; M. CERRAI, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti Critici», XVI (2001), 99-133; «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2011; *Donne cavalieri incanti e follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, a cura di L. Bolzoni e C.A. Girotto, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013; *L'Arioste et les Arts*, a cura di M. Paoli e M. Preti, Paris, Éditions du Louvre, 2012; *Le sorti di Orlando*, a cura di M. Rossi e D. Caracciolo, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2014; e *Il «Furioso» nello specchio delle immagini*, a cura di L. Bolzoni, Roma, Treccani, 2014; Federica Caneparo, *Di molte figure adornato: l'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.

⁴ Per un puntuale inquadramento delle pratiche di riuso iconografico cfr. G. ZAPPELLA, *Reimpieghi, copie, imitazioni*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.

⁵ Anche se il catalogo di Scoto vanta diverse edizioni di classici antichi e moderni, la sua officina tipografica fu nota soprattutto per le raffinate edizioni musicali; cfr. J.A. BERNSTEIN, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁶ Cfr. N. HARRIS, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, Modena, Panini, 1987, 35-100; Id., *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, 2 voll., Modena, Panini, 1988-92; e *Nota al testo*, in M.M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani; introduzione e commento a cura di A. Tissoni Benvenuti, in *Opere*, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, I, XXXVIII-CI. La mia attenzione sarà focalizzata sulle edizioni illustrate del poema ed esclusivamente sulle stampe veneziane, e non prenderò in considerazione, invece, per motivi di spazio, quelle milanesi.

⁷ Com'è noto, alla *princeps* del poema è toccata tale sorte, ma sappiamo che fu impressa all'inizio del 1483 (cfr. T. ZANATO, *Boiardo*, Roma, Salerno, 2015, 145-147).

⁸ *Tutti li libri de Orlando Innamorato del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal suo emendatissimo exemplare nouamente stampato & historiato*, Impresso in Venetia, per Georgio de Rusconi, 1506 (CNCE 6594). Sull'editore Rusconi e il suo catalogo cfr. *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, a cura di L. Gasperoni, Manziana, Vecchiarelli, 2009.

⁹ Anche l'edizione dei tre libri del poema, voluta dalla vedova del poeta e dal figlio, pubblicata a Scandiano nel 1495, è andata perduta, cfr. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, II, 58.

circa un decennio.¹⁰ Le immagini reimpiegate erano genericamente allusive a episodi di battaglia e dunque si prestavano a essere facilmente ricontestualizzate. Come ha osservato Harris, «in tal modo inizia la fortuna (o sfortuna) iconografica dell'*Inamoramento*: portatore per il momento di un repertorio di immagini in prevalenza pulcesche; in un futuro non molto lontano illustrato con altre provenienti dal *Furioso*».¹¹ Sempre presso il Rusconi, all'edizione del 1506 ne seguirono altre due, nel 1511 e nel 1513,¹² illustrate ancora con legni di riuso.

Dopo le edizioni rusconiane hanno grande rilevanza per la storia del poema le tre stampe uscite dai torchi di Nicolò Zoppino¹³ (1521, 1528, 1533).¹⁴ Al nome di questo editore si legano numerosissime impressioni cavalleresche, maggiori e minori, e a lui si deve anche il primo *Furioso* dotato di un apparato illustrativo originale ad accompagnare ogni canto (Venezia, 1530).¹⁵ Fanno da corredo alle edizioni Zoppino dell'*Inamoramento* quattro grandi legni realizzati da due incisori, noti grazie ai loro monogrammi I.B.P. e Z.A.¹⁶ il primo firma il frontespizio e il legno introduttivo del libro I. Il frontespizio contiene un'immagine che sembra riassumere i temi principali del poema (fig. 1); mentre gli altri legni erano già stati utilizzati, pochi mesi prima, per illustrare *Li successi bellici* (Venezia, Nicolò Zoppino, 1521), opera appunto dell'Agostini che in quegli anni non solo aveva concluso la sua continuazione dell'*Inamoramento* ma era divenuto stabile collaboratore della bottega zoppiniana. In questa rapidissima ricostruzione delle edizioni illustrate del poema impresse a Venezia meritano di essere almeno ricordate quelle licenziate da un'altra bottega assai attiva in laguna, ossia quella Bindoni, datate 1522, 1525, 1527 e 1538.¹⁷ Tutte in -8° ed illustrate naturalmente con incisioni recuperate da edizioni precedenti, prevalentemente del *Morgante*.

¹⁰ Le incisioni provengono da *Trabisonda Istorata Nela Quale Si Contiene Nobilissime Battaglie Con Lavita Emorte Di Rinaldo* del 1492, le *Deche di Tito Livio vulgare historiate*, Stampate nella inclita cittade di Venetia, per Zouane Vercellese, ad instancia del nobile Ser Luca antonio zonta Fiorentino, 1493, e il *Morgante mazore*, Venezia, Manfredus de Bonellis, de Monteferrato, 1494. Su questa edizione del poema di Pulci cfr. N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del Morgante di Luigi Pulci*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco ferrarese*, a cura di M. Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 89-159.

¹¹ HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, II, 68.

¹² *Orlando innamorato*, Impresso in Venetia, per Georgio de Rusconi, 1511 (CNCE 75176); *Tutti li libri de Orland. Inamorato. Del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal suo emendatissimo exemplare nouamente stampato & correcto*, Impresso in Venetia, per Georgio de Rusconi, 1513 (CNCE 6596).

¹³ Sull'editore Zoppino rinvio ai saggi di L. BALDACCHINI, *Chi ha paura di Niccolò Zoppino? Ovvero: la bibliologia è una «coraggiosa disciplina»?*, «Bibliotheca», I (2002), 1, 187-199; *Zoppino editore: ultime notizie dal cantiere*, «Bibliotheca», II (2003), 2, 221-233, e *Un editore «volgare»: Niccolò d'Aristotile de' Rossi, detto lo Zoppino (1503-1544)*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*, atti del XIV congresso internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 lug. 2002), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2004, 233-244; *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di A. Quondam, Manziana, Vecchiarelli, 2011; e al volume di L. SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.

¹⁴ *Libri tre de Orlando innamorato del conte di Scandiano Mattheo Maria Boiardo tratti fidelmente dal suo emendatissimo exemplare*, In Venetia, per Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1521 (CNCE 75480); *Libri tre de Orlando innamorato del conte di Scandiano Mattheomaria Boiardo*, Impresso in Venetia, per Nicolo de Aristotile di Ferrara detto Zoppino, 1528 (CNCE 6604); *Libri tre di Orlando innamorato del conte da Scandiano Mattheomaria Boiardo*, Impresso in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino, 1533 (CNCE 75434).

¹⁵ Nel 1530 l'editore Zoppino dà alle stampe un'edizione illustrata del *Furioso*, alla quale segue nel 1536 una seconda edizione del poema in quarantasei canti. Per una descrizione puntuale delle due edizioni cfr. G. AGNELLI e G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1933, I, 32-33 e 45-47. Rimando anche alla più aggiornata descrizione bibliografica dell'edizione del 1536 a cura di C. A. GIROTTI, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, 34-37. Sulle illustrazioni di questa edizione rimando a F. CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), 165-172.

¹⁶ Si veda il punto sulla questione fornito da N. HARRIS, *Bibliografia*, I, 70-72.

¹⁷ Cfr. *Orlando innamorato con i libri di Nicolò degli Agostini*, [Venezia], Alexandro de Bindoni, [1522?] (CNCE 6601); *Tutti li libri di Orlando innamorato del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo: tratti fidelmente dal suo emendatissimo exemplare...*, Stampato nella inclita città di Vineggia, per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, 1525 (CNCE 6602); *Orlando innamorato di Mattheomaria Boiardo conte di Scandiano*, Stampato nell'inclita città di Vinegia, per Francesco di Alessandro Bindoni, & Mapheo Pasini, compagni, 1527 (CNCE 6603); *Li primi tre libri del conte Orlando innamorato composti per el conte Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano poeta preclarissimo*, Impresso nella inclita città di Venetia, per Augustino di Bondoni, 1538 (CNCE 6607).

In questa serie nutrita di stampe boiardesche impresse per più di un trentennio dalle principali officine tipografiche della Serenissima, vanno collocate le edizioni pubblicate da Scoto tra il 1545 e il 1553;¹⁸ ponendole, anzi, in continuità rispetto a questo passato editoriale, sarà possibile comprenderne meglio il significato e gli aspetti innovativi.

2. Il Boiardo del Domenichi

Girolamo Scoto, ponendosi in continuità con gli editori precedenti, non solo si premura di accompagnare con delle illustrazioni di riuso il poema di Boiardo, ma a soli quattro anni dalla pubblicazione della riscrittura di Berni¹⁹ promuove un tentativo di 'riforma' linguistica del poema, che affida a un suo ambizioso collaboratore: Lodovico Domenichi.²⁰ Nato a Piacenza nel 1515 da un notaio discendente di una famiglia della nobiltà cittadina, ormai non più ricca, il Domenichi ebbe un'ottima educazione prima a Piacenza, poi a Padova e a Pavia. Laureatosi in legge a Padova, tornò nella sua città natale dove iniziò a esercitare la professione legale senza troppo entusiasmo. I suoi interessi più sinceri invece lo portarono a contatto con gli ambienti frequentati da letterati e artisti; in particolare, divenne amico di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni, con il quale entrò a far parte dell'Accademia degli Ortolani.²¹ Lasciandosi alle spalle tale esperienza culturale, nel 1544 il Domenichi partì da Piacenza per trasferirsi a Venezia, con l'intento di inserirsi nel mondo dell'editoria, presto raggiunto anche dal Doni. Qui il nome del piacentino si lega a quello di uno dei tipografi più importati della laguna, Gabriele Giolito de' Ferrari, collaborando con il quale egli diede prova di una grandissima e fecondissima capacità professionale, sia come curatore di opere altrui che come traduttore di classici.²² Intanto anche Doni si era trasferito a Venezia, dove aveva pubblicato il suo primo volume di *Lettere* e il *Dialogo della musica*, per i tipi di Girolamo Scoto. Fu infatti l'autore fiorentino a introdurre il Domenichi presso la bottega di Scoto; e da questo primo contatto derivarono già nel 1545 l'edizione dell'*Innamoramento* e una stampa del *Morgante*,²³ anch'essa illustrata con legni di riuso. All'edizioni del poema di Boiardo nella versione rivista da Domenichi

¹⁸ Sulle trasformazioni linguistiche che subì il poema di Boiardo cfr. G. MASI, *La sfortuna dell'«Orlando innamorato»: cultura e filologia della «riforma» di Lodovico Domenichi*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, a cura di G. Anceschi, T. Matarrese, Padova, Antenore 1998, 943-1020; T. Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando innamorato*, Novara, Interline, 2004, 201-212; e S. Jossa, *All'ombra di Ariosto. Lodovico Domenichi editore dell'Orlando Innamorato e del Morgante*, «Bollettino storico piacentino», CX (2015), 1, 120-129.

¹⁹ *Orlando innamorato nuovamente composto da m. Francesco Berni fiorentino*, Stampato in Vinetia, per gli heredi di Lucantonio Giunta, 1541 (CNCE 5539); cfr. E.B. WEAVER, *Francesco Berni's "Rifacimento of the Orlando Innamorato": Why and How*, «Pacific Coast Philology», X (1975), 53-58; V. CRUPI, *Moralità e stile del "Rifacimento dell'Orlando innamorato" di Francesco Berni*, «Linguistica e letteratura», XXVIII (2003), 1-2, 33-56; e G. MONTEMEZZO, *L'Orlando innamorato rifatto da Francesco Berni: considerazioni linguistiche e stilistiche*, «Letteratura italiana antica», IX (2008), 337-478.

²⁰ Sulla biografia del Domenichi cfr. la voce di A. PISCINI in *Dizionario biografico degli italiani*, XL (1991), 595-600; e per una panoramica degli studi vd. la bibliografia a cura di E. GARAVELLI, pubblicata sul sito *Cinquecento Plurale* (<<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/domenichi.pdf>> [aggiornata ad aprile 2014], da integrare con *Lodovico Domenichi (1515-1564) curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo. Una raccolta di studi per il quinto centenario della nascita*, a cura di E. Garavelli, «Bollettino storico piacentino», CX (2015), 1.

²¹ In merito all'Accademia degli Ortolani cfr. A. DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1978, II, 149-170; e G. BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani (1543-1545). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, L.I.R., 2011.

²² Su Domenichi traduttore cfr. D. BRANCATO, *Il Boezio (1550) di Lodovico Domenichi, le «traduttioni de' begli ingegni» e il «lordo nome» del Doni*, «Bollettino storico piacentino», CX (2015), 1, 38-55.

²³ *Morgante Maggiore di Luigi Pulci, nuouamente stampato, et corretto per m. Lodouico Domenichi*, In Vinegia, appresso Girolamo Scoto, 1545 (CNCE 69271); cfr. insieme a HARRIS, *Sopravvivenze...*, 111-112 anche JOSSA, *All'ombra di Ariosto...*, 130-32.

stampata da Scoto nel 1545, in 4°;²⁴ segue nel 1546-47 una seconda edizione in 8°;²⁵ si registrano poi ancora altre due impressioni nel 1548-49 e nel 1553, entrambe in 4°.²⁶

Per illustrare queste quattro edizioni vengono impiegati due set di incisioni evidentemente ispirate al *Furioso*, insieme ad alcune tavole provenienti da un'edizione delle *Heroides* impressa da Scoto nel 1543 e da una stampa delle opere di Virgilio pubblicata dallo stesso editore nel 1544.²⁷ Nel caso delle edizioni dell'*Innamoramento* del 1545 e del 1546-47 si contano una trentina di piccole tavole (38 x 64 mm ca.) ispirate al poema ariostesco, mentre nelle altre due edizioni più tarde (1548-49 e 1553) appaiono delle incisioni di formato un po' più grande (48 x 88 mm ca.). Su queste illustrazioni, fino a poco tempo fa quasi del tutto ignorate, nel 2009 ha attirato l'attenzione Luca Degl'Innocenti, il quale ha rivendicato per entrambi i corredi iconografici un'illustre paternità, attribuendole alla mano di Domenico Beccafumi.²⁸ In tal senso i due cicli iconografici andranno intesi, dunque, come coerenti e soprattutto, data la loro collocazione, essi sono la prova di quella influenza assai marcata che il *Furioso* esercitò sul suo *prequel* attraverso la concreta testimonianza delle edizioni a stampa. Per comodità, come già Degl'Innocenti e Harris, mi riferirò al primo set come alla 'serie piccola', per distinguerla dalla 'serie grande' ad essa successiva.

Prima di passare al riuso della 'serie piccola' nell'edizione del poema di Boiardo curata da Domenichi, vorrei puntare l'accento sulla loro estrema longevità e fortuna attraverso l'elenco delle edizioni, emerse sinora, nelle quali queste incisioni vennero impiegate.²⁹ Tale sintetico prospetto (tab. 1), ancora incrementabile con future acquisizioni, consente di cogliere a colpo d'occhio non soltanto l'eccellente qualità delle matrici lignee, che ne consentì il reimpiego per circa un secolo, ma evidentemente anche l'apprezzamento da esse registrato in molte officine tipografiche abituate a collaborare e a condividere costose xilografie.

²⁴ *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545 (CNCE 6611).

²⁵ *Orlando innamorato del s. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per m. Lodouico Domenichi, con gli argomenti, e le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1546-1547 (CNCE 75496).

²⁶ *Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accomodate al principio di ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1548-1549 (CNCE 6613); *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per m. Lodouico Dominichi, con gli argomenti, le figure di nuouo accomodate al principio d'ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1553 (CNCE 6615).

²⁷ *Pub. Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae cum omnibus commentariis ubique locorum hactenus impressis...*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1543 (CNCE 31674); *Publii Virgilij Maronis poetae Mantuani Vniuersum poema exactissime castigatum...*, Venetijs, apud Hieronymum Scotum, 1544 (CNCE 54061). Le illustrazioni di queste due edizioni furono usate per illustrare il *Morgante* curato da Domenichi e anche un'edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio anch'essa impressa nel 1545 (*Metamorphoseon Pub. Ouidii Nasonis libri XV*, Venetijs, apud Hieronymum Scotum, 1545; CNCE 50855). Su queste incisioni cfr. R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, «Nuovi studi», XVII (2012), 51-78 e Id., «Un liquore, che chiuso in picciol vetro mantiene la virtù sua». Ariosto e Virgilio nelle xilografie librerie di Domenico Beccafumi, in *Le sorti di Orlando*, 163-82.

²⁸ Cfr. L. DEGL'INNOCENTI, *Il 'Furioso' di Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, «Paragone», s. III, LX (2009), 73-101.

²⁹ In merito alle vicissitudini di questo corpus illustrativo, di cui mi sono già occupata in altra sede, cfr. J. E. EVERSON, *Every picture tells a story: illustrations for the Orlando Furioso after 1542*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari*, a cura di G. Bedani et alii, Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, 117-33; G. RIZZARELLI, *Doni e Ariosto: illustrazioni per il Furioso riusate nei Marmi*, «Italianistica», XXXVII (2008), 103-117; L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso di Beccafumi*; e G. RIZZARELLI, «O che belle figurette»: la struttura del dialogo e la funzione delle immagini nei Marmi, in *I 'Marmi' di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, 263-310.

Tabella 1. Volumi illustrati con la ‘serie piccola’ dal 1543 al 1589

<i>Pub. Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae</i> , Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1543
<i>Publii Virgilij Maronis poetae Mantuani Vniuersum poema exactissime castigatum</i> , Venetijs, apud Hieronymum Scotum, 1544
<i>Orlando innamorato, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi</i> , in Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545
<i>Metamorphoseon Pub. Ouidii Nasonis libri XV</i> , Venetijs, apud Hieronymum Scotum, 1545
<i>Orlando innamorato insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi</i> , In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1546-1547
<i>Mambriano composto per M. Francesco Cieco da Ferrara. Con il proprio esemplar reuisto, corretto, & historiato</i> , in Vinegia per Bartholomeo ditto l'Imperador, 1549
<i>Orlando innamorato insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Dominichi</i> , in Vinegia, appresso Bartholomeo detto l'Imperatore, 1550
<i>Rinaldo Furioso. Il Primo Libro di Rinaldo Furioso, di Francesco Tromba da Gualdo Nucea</i> , in Vinegia, per Bartolomeo detto l'Imperadore e Francesco suo Genero, 1550
<i>Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto, & ornato di varie figure</i> , in Vinegia, per Bartholomeo detto Imperatore, et Francesco suo genero, 1551
<i>I marmi del Doni, academico peregrino</i> , in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1552-1553
<i>Angelica innamorata, di M. Vicentio Brusantino ferrarese ... Revista per il medesimo autore, et corretta per il Diligente Academico Pellegrino</i> , in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1553
<i>Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto tutto di nuovo con figure adornato</i> , in Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1564
<i>Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso. Fatto per la sig. Laura Terracina... Di nuovo ristampato, & con diligenza revisto</i> , In Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1564
<i>Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto, ornato di varie figure</i> , in Venetia, appresso Fr. Rampazetto, 1565

<i>Orlando furioso... Con gli argomenti in stanze di Livio Coraldo</i> , in Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1570
<i>Orlando innamorato del s. Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano. Insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini...</i> , in Venetia, appresso Fabio, & Agostin Zoppini fratelli, 1580
<i>Tredici canti del Floridoro. Di mad. Moderata Fonte</i> , In Venetia, [eredi di Francesco Rampazetto], 1581
<i>Orlando innamorato. Insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini</i> , In Venetia, appresso Fabio et Agostin Zoppini fratelli, 1584
<i>Quattro canti di Ricciardetto innamorato, di m. Giovanpietro Civeri</i> , In Venetia, appresso il Rampazetto, 1589

Ancora oscura, tuttavia, rimane la loro provenienza del corpus iconografico, dal momento che non se ne hanno notizie prima che alcune delle sue matrici venissero utilizzati da Scoto per le *Heroides* del 1543 e poi, in modo più consistente, nell'*Innamoramento* del 1545. Infatti non è rimasta traccia di un'edizione del *Furioso*, illustrata con queste incisioni, che sia anteriore al 1543. L'ipotesi più verosimile e più immediata è che si tratti di un'edizione perduta; o di un'edizione mai giunta alle stampe e della quale però rimane traccia grazie alle xilografie che qualche munifico editore aveva fatto realizzare. In mancanza di riscontri documentali, si può supporre che, per ragioni stilistiche e di organizzazione delle scene rappresentate, la loro datazione vada collocata tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. Dunque potremmo dire che esse vennero realizzate molto probabilmente dopo la pubblicazione del *Furioso* impresso da Zoppino e poco prima che vedesse la luce la raffinata e fortunatissima stampa del poema edita da Giolito (Venezia, 1542).³⁰

Secondo Degl'Innocenti, Beccafumi avrebbe iniziato a realizzare la 'serie piccola' sul finire degli anni Trenta e si sarebbe interrotto in seguito alla pubblicazione del *Furioso* di Giolito; avrebbe quindi iniziato a realizzare la 'serie grande' in competizione diretta con le illustrazioni giolitine, per poi desistere dopo avere realizzato poco meno della metà del set iconografico.³¹ Questa ipotesi spiegherebbe quindi l'assenza di un set piccolo con 46 tavole, e la datazione complessa di quest'ultimo, ma anche l'evidente somiglianza tra la 'serie grande' e le incisioni che illustrano l'edizione giolitina del *Furioso*. Ricordo subito, per sottolineare ancora i rapporti esistenti tra le diverse botteghe tipografiche, che anche le incisioni della 'serie grande' godono di una certa fortuna e vengono utilizzate Bartolomeo Imperatore nel 1554 per un *Mambriano*;³² e anche da Rampazetto per due edizioni del *Furioso* pubblicate nel 1549 e nel 1554.³³

Il formato maggiore della seconda serie e la più evidente dipendenza dal ciclo giolitino rendono ancora più agevole l'interpretazione di queste immagini e la loro filiazione dal testo del *Furioso*.³⁴ L'autore delle incisioni certamente conosceva bene il corredo che impreziosiva la ricchissima

³⁰ Cfr. RIZZARELLI, «*Oh che belle figurette*»..., 296-300.

³¹ Cfr. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso di Beccafumi*..., 94-95.

³² *Mambriano composto per m. Francesco Cieco da Ferrara*..., In Vinegia, per Bartholomeo ditto l'Imperadore, 1554 (CNCE 4941).

³³ *Orlando furioso*, In Vinegia, [per Francesco Rampazetto], 1549 (CNCE 2652); ID., *Orlando furioso*, In Vinegia, per Francesco Rampazetto, 1554 (CNCE 2682).

³⁴ Un'analisi dettagliata del corredo illustrativo dell'edizione impressa da Scoto nel 1548-49 verrà fornita all'interno dell'archivio digitale realizzato grazie al progetto ERC *Looking at words through the images*.

edizione del poema di Ariosto uscita nel 1542 e poi ristampata molte volte nel corso del Cinquecento; le tangenze non sono sempre millimetriche, ma è piuttosto una nuova vena illustrativa che esse condividono a renderne evidente la familiarità. Beccafumi, infatti, nel secondo ciclo ariostesco risente in modo manifesto della lezione delle incisioni giolitine, anche se in alcuni casi riesce ad allontanarsi dagli schemi rappresentativi in esse proposti, giungendo a sua volta a influenzare le sue scelte grafiche dei corredi iconografici successivi. Evidente è infatti l'influsso delle xilografie dell'edizione Giolito nella tavola che raffigura la follia d'Orlando (XXIII, 133 - 135), posta nell'*Inamoramento* impresso nel 1553 in apertura del IX canto del I libro (fig. 2), nella quale non solo l'organizzazione dei dettagli relativi all'episodio risente dell'illustre modello iconografico (fig. 3), ma anche un particolare non perfettamente aderente al testo ariostesco, ma contenuto nell'ipotesto visivo, viene riprodotto fedelmente da Beccafumi: una fontana ornamentale e non una fonte naturale viene rappresentata per illustrare il *locus amoenus* degli amori di Angelica e Medoro. Tale 'errore' non persiste invece nel corredo illustrativo dell'edizione Valvassori del *Furioso* (Venezia, 1553), primo *corpus* iconografico originale dopo l'edizione Giolito e le incisioni beccafumiane, che sembra rifarsi in modo più autonomo e fedele al testo ariostesco. Un'altra evidente prova della dipendenza della 'serie grande' dalle illustrazioni giolitine, si riscontra ad esempio osservando la tavola che raffigura lo scontro tra Ruggiero e l'iniqua frotta sull'isola di Alcina (fig. 5). Proprio come nell'incisione del 1542 (fig. 6), anche nell'illustrazione di Beccafumi il progenitore della stirpe estense è rappresentato, discostandosi dal testo ariostesco, in groppa all'ippogrifo, probabilmente per alludere anche al suo arrivo sull'isola della maga (OF, VI, 60, vv. 7-8 - 65, vv. 1-2). D'altro canto invece l'artista senese riesce ad allontanarsi dal suo modello nella rappresentazione del duello tra Rinaldo e Ferraù, narrato nel I canto del *Furioso* e nell'edizione boiardesca posto in apertura del canto XIX del libro I. Nell'incisione, infatti, come poi accadrà nel corredo dell'edizione pubblicata da Valvassori – e a partire da questa anche nei successivi apparati delle edizioni Valgrisi (1556) e De Franceschi 1584 –, non viene rappresentato soltanto il duello e la fuga di Angelica, ma anche il momento in cui a Ferraù appare lo spirito di Argalia (I, 23 - 26; fig. 7): sfruttando i diversi piani prospettici della tavola, Beccafumi riesce a mettere in scena sia l'innescò sia la conclusione dell'episodio con il quale si apre e si chiude il I canto del *Furioso*.³⁵

Già nell'edizione dell'*Inamoramento* impressa da Scoto nel 1545, dunque quella per la quale si può supporre che Domenichi sia stato presente in tipografia, il riuso delle immagini ispirate al *Furioso* e più in generale la "confezione" editoriale provano a mediare la ricezione del testo, seguendo il fortunato modello delle edizioni del poema ariostesco edito da Giolito. Come aveva già messo in evidenza Neil Harris, il primo elemento di tale emulazione è dato dalla presenza delle xilografie al principio di ogni canto, secondo lo schema illustrativo del *Furioso* del 1530, poi ripreso da Giolito 1542 (figg. 8-9), vera novità rispetto alle edizioni precedenti dell'*Inamoramento*, nelle quali le vignette erano poste all'interno dei canti e occupavano per lo più lo spazio tipografico di un'ottava o, se di formato maggiore, illustravano i frontespizi interni dei diversi libri del poema. Insieme alle xilografie, in apertura dei canti, al posto delle allegorie composte per Giolito da Lodovico Dolce,³⁶ Domenichi compone degli argomenti in prosa che contribuiscono al riuso delle incisioni ispirate al *Furioso*. Egli propone, dunque, uno strumento di memorizzazione del poema che si basa su una sintesi verbale e un promemoria visivo, asimmetrico rispetto al testo che illustra, poiché legato al suo

³⁵ Cfr. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso di Beccafumi...*, 98; e RIZZARELLI, *Matteo Maria Boiardo, Orlando innamorato...*, in *Vinegia per appresso Girolamo Scoto, 1553*, scheda n. 11, in *Donne cavalieri incanti folia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso* (catalogo della mostra, Pisa 15 dicembre 2012 – 15 febbraio 2013), a cura di L. Bolzoni e C.A. Girotto, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2012, 45-47.

³⁶ Sull'insigne collaboratore dell'officina di Giolito cfr. almeno *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016, al quale rimando anche per la bibliografia pregressa. Sull'edizione giolitina rimando ancora a M. CERRAI, *Una lettura del 'Furioso' attraverso le immagini*; sulle allegorie composte da Dolce cfr. M. P. ELLERO, *Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento*, in *«Tra mille carte vive ancora»*, 195-211; C. LO RITO, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando Furioso*, in *«Tra mille carte vive ancora»*, 213-231; ed EAD., *Due contendenti nell'agone del «Furioso»*. *Ludovico Dolce e Girolamo Ruscelli curatori del poema ariostesco*, in *Le sorti di Orlando*, pp. 75-86.

sequel. L'abilità del poligrafo sta proprio nella risemantizzazione, attraverso la sinergia di testo e immagine, sia delle illustrazioni ariostesche sia del poema di Boiardo. Gli argomenti introduttivi giocano un ruolo fondamentale per il riuso delle matrici ispirate al *Furioso*, poiché guidano non solo la lettura del canto ma anche l'interpretazione del messaggio visivo. E anche se i paratesti verbali composti da Domenichi sono differenti da quelli creati da Dolce, la *mise en page* del principio di ogni canto dell'edizione Scoto dell'*Inamoramento* ricorda chiaramente il modo in cui si presentava visivamente ai lettori il poema ariostesco.

Il livello base del reimpiego delle xilografie ispirate al *Furioso* sta, come era prevedibile e secondo una prassi consolidata, nel riuso di immagini di duelli o battaglie. Queste immagini infatti, non solo per la loro genericità illustrativa ma soprattutto per la perfetta aderenza al genere epico cavalleresco (se non ancora ai libri di battaglia), possono adattarsi facilmente agli scontri narrati nell'*Inamoramento*. Ad esempio l'incisione ispirata al primo canto del *Furioso* (fig. 10),³⁷ nell'edizione boiardesca del 1545 viene posta in apertura del VI e del XIII canto del libro I, accompagnata da due rubriche diverse ma assai simili: «Orlando combatte con il gigante...» e «Rinaldo combatte con un gigante». Il verbo «combattere» registra una presenza preponderante all'interno degli argomenti in prosa: variamente declinato, appare 40 volte nei 69 paratesti introduttivi, e assume quasi un andamento formulare e mnemonico, sostenuto anche dalla posizione incipitaria all'interno dell'argomento e dal carattere in stampatello:

libro I, canto VI, «Orlando combatte col gigante Zambardo»; canto IX, «Mentre che Rinaldo combattendo nella prigion»; canto XIII, «Rinaldo combatte con un gigante»; canto XIX, «Dopo molto combattere Orlando alla fine uccise»; canto XXI, «Rinaldo combatte con i campioni di Truffaldino»; canto XXIII, «Marphisa combatte con Grifone et Aquilante »;

libro II, canto III, «Combattendo Sacripante con Marfisa»; canto VII, «Combattendo insieme Rodomonte e Bradamante»; canto XV, «Rodomonte et Rinaldo combatterono insieme»; canto XXI, «Mentre Orlando et Rinaldo combattono insieme»; canto XXV, «Orlando et Rodomonte combatterono insieme»; canto XXX, «Rinaldo combatte con Sobrino»;

libro III, canto III, «Avendo combattuto assai Grifone et Aquilante»; canto V, «Avendo combattuto Rodomonte et Ruggiero».

Non a caso, altra presenza predominante registra il sostantivo «battaglia», con 37 occorrenze nei 69 argomenti. Si guardi ancora l'incisione ispirata al duello tra Ruggiero e Erifilla (OF VII, 2, vv. 7-8 - 3; 6), che viene riusata da Domenichi per illustrare il canto XVII del libro I (fig. 11) evocando lo scontro tra Rinaldo e Marfisa. In tal modo l'immagine della gigantessa del *Furioso* serve a segnalare che anche nel poema di Boiardo siamo in presenza di un'altra donna guerriera; i due duelli, che coinvolgono un cavaliere e un personaggio femminile, divengono così visivamente sovrapponibili.³⁸ L'incisione viene impiegata nuovamente per illustrare il canto XXI del libro I, e il riuso iconografico sembra voler evocare ancora uno scontro in cui è coinvolta Marfisa, la quale questa volta interviene in soccorso di Rinaldo e combatte contro Grifone e Aquilante (I, xxii, 47 - 53, vv. 1-2); infine l'immagine accompagna il III canto del libro II e anche questa volta serve a illustrare un duello tra Marfisa e Sacripante (II, iii, 1 - 6). La xilografia ispirata in origine allo scontro tra Rinaldo e la mostruosa Erifilla diviene in questa edizione una spia visiva che segnala ai lettori che in quel canto del poema di Boiardo potranno leggere delle ottave in cui Marfisa dà prova delle sue doti di donna guerriera.

Domenichi però non sembra limitarsi a risemantizzare le rappresentazioni iconiche dei duelli del *Furioso*: potendo servirsi di un elegante corredo iconografico ne seppe sfruttare le potenzialità illustrative in modo ben più suggestivo e sofisticato. Lo dimostra la sinergia che viene a crearsi tra la xilografia che apre il canto XII del libro I (fig. 12) e il paratesto verbale che l'accompagna: «Questo canto, ancora che sia lungo, altro non contiene che la novella di Prasildo e Hiroldo et Tisbina raccontata a Rinaldo dalla donzella che cavalcava con lui». Domenichi, per introdurre un canto

³⁷ Cfr. OF, I, 17.

³⁸ Cfr. OI, I, xvii, 61, vv. 6-8 - 62, vv. 1-6.

dell'*Inamoramento* dedicato interamente a una novella, si serve di un'immagine ispirata a una narrazione di secondo grado del poema ariostesco, ossia il racconto di Dalinda, salvata da Rinaldo:³⁹

Voltaro i malandrin tosto le spalle,
che 'l soccorso lontan vider venire,
e se appiattar ne la profonda valle.
Il paladin non li curò seguire:
venne a la donna, e qual gran colpa d'alle
tanta punizion, cerca d'udire;
e per tempo avvanzar, fa allo scudiero
levarla in groppa, e torna al suo sentiero

E cavalcando poi meglio la guata
molto esser bella e di maniere accorte,
ancor che fosse tutta spaventata
per la paura ch'ebbe de la morte.
Poi ch'ella fu di nuovo domandata
chi l'avea tratta a sì infelice sorte,
incominciò con umil voce a dire.
(OF, IV, 71 – 72, 1-7)

Il legame tra i due episodi è ancora più stringente, perché in entrambi i poemi la narrazione coincide con il viaggio a cavallo: nell'*Inamoramento* infatti Fiordelisa racconta a Rinaldo le vicende di Tisbina, Iroldo e Prasildo per rendere più gradevole la cavalcata:

La dama andava alquanto spaventata,
Per la temenza che avea del suo onore;
Ma poi che tutto il giorno ha cavalcata,
Né mai Ranaldo ragionò de amore,
Alquanto nel parlar rassicurata,
Disse a lui: - Cavallier pien di valore,
Or entrar nella selva si conviene,
Che cento leghe di traverso tiene.

Acciò che men te incresca il caminare
Per questa selva orribile e deserta,
Una novella te voglio contare,
Che intravenne, ed è ben cosa certa.
(OI, I, xii, 2 – 4, 1-4)

Domenichi riusa la stessa immagine anche in apertura del canto XXI del libro I (*fig. 13*); qui il paratesto recita: «La damigella, che era con Orlando, guarisce Brandimarte, il quale era gravemente ferito sulla testa. Poi, raccontando ciascuno le sue disgratie, *la donzella narra* loro in che modo ella avea preso marito Folderico, vecchio, ingannata da i pomi d'oro, et perciò avea perduto Ordauro il biondo»). Anche in questo caso un personaggio femminile, qui Leodilla, narra le sue sfortunate vicende matrimoniali per occupare lo spazio di un viaggio (I, xxi, 37, vv. 3-8 - 71).

La narratrice femminile, che nel poema di Ariosto introduce un racconto di secondo grado, diviene nel riuso iconografico un segnale visivo delle due novelle dell'*Inamoramento de Orlando* ma anche un segno iconico del meccanismo narrativo che è presente in entrambi i poemi. Si ricordi inoltre che nella ben nota novella di Madonna Oretta (*Dec.* VI, 1) l'atto del raccontare era reso

³⁹ Il racconto di Dalinda prosegue nel canto V, del quale occupa le ottave 5 - 74.

metaforicamente mediante un viaggio a cavallo,⁴⁰ e che presto gli illustratori rappresentarono l'episodio reificando la metafora e mostrando la donna a cavallo insieme al goffo narratore (*fig. 14*). La somiglianza iconografica tra l'immagine del *Furioso* riusata nell'*Inamoramento* e quella del *Decameron* può indurre a credere che Domenichi fosse consapevole di tale somiglianza, e che si sia servito dell'immagine ispirata al poema di Ariosto quale promemoria visivo per i racconti di secondo grado presenti tra le ottave di Boiardo. La stessa incisione illustra, infine, il canto XXIX del libro, accompagnata dal seguente argomento in prosa: «Il cavalliero diffusamente narra al conte Orlando per qual cagione fosse quella dama impesa con le chiome al pino. Et per che ella avea molto ben meritato quella pena, lo prega che non voglia pigliar cura di liberarla, ma il paladino, mosso a compassione, non volle rimanere di darle aiuto; per che, avendo abbatuto lui et altri due cavallieri, sciolse la donzella et la menò seco». Qui, con una lieve differenza rispetto ai due esempi precedenti, il narratore che spiega ad Orlando perché Origille sia appesa a un pino è un cavaliere, ma al suo racconto segue anche in questo canto il salvataggio di una fanciulla. L'immagine che in origine rappresentava Rinaldo e Dalinda, anche in questo reimpiego, ben si adatta dunque ad accompagnare il canto in cui Orlando mette in salvo Origille;⁴¹ e soprattutto l'incisione si presta nuovamente a segnalare un racconto nel racconto contenuto nell'*Inamoramento* e a segnalare strategie narrative che accomunano il poema di Boiardo e quello di Ariosto.

Lo stesso criterio sembra guidare il reimpiego dell'illustrazione ispirata a un episodio del canto XVI del *Furioso*, in cui Grifone incontra Martano e Orrigille presso Damasco (OF, XVI, 7). Domenichi si serve dell'immagine per accompagnare il canto IV del libro I (*fig. 15*), in cui Fiordispina interrompe il duello tra Orlando e Ferraù per raccontare cosa accade in Spagna.⁴² La fanciulla a cavallo anche qui diviene simbolo di un racconto nel racconto, che interrompe e complica la trama diegetica principale. L'illustrazione è riusata in modo simile nei canti XI e XXVI del libro I, e nel canto V del libro III: in tal modo il poligrafo esplicita mediante il corredo iconico la presenza di situazioni narrative ricorrenti comuni a entrambi i poemi e suggerisce implicitamente al lettore che essi sono caratterizzati da strutture diegetiche perfettamente sovrapponibili.

Un altro caso presenta un'interessante tangenza tra i poemi mediata dalle illustrazioni. Si tratta dell'incisione che apre il canto XIV del libro I, ispirata all'XI canto del *Furioso*:

Gittato avea Ruggier l'asta e lo scudo,
e si traeva l'altre arme impaziente;
quando abbassando pel bel corpo ignudo
la donna gli occhi vergognosamente,
si vide in dito il prezioso anello
che già le tolse ad Albracca Brunello.
(OF, XI, 3, 3-8)

Accostando questi versi all'argomento che accompagna l'illustrazione nell'edizione curata da Domenichi (*fig. 16*), emerge un'interessante coincidenza: «[...] I cavallier, i campioni insieme con Angelica si salvano nella rocca. Ella, uscita, va a chieder soccorso et per la via incontra un vecchio, il quale la prese per inganno et la mise dove era Fiordiligi insieme con altre donzelle. *Uscita poi per virtù dell'anello*, che faceva invisibile, arrivò al giardino di Dragontina et liberò dall'incanto Orlando et gli altri cavallieri, i quali l'accompagnarono in Albracca». Se di coincidenza si tratta, certamente è assai fortunata: mediante l'illustrazione, che rende visibile un luogo del poema ariostesco iconograficamente molto fortunato (e riconoscibile per il pubblico cinquecentesco) si rimanda,

⁴⁰ Cfr. *Dec.* VI, 1, 5-8; e sulla novella vd. M. PICONE, *Madonna Oretta e le novelle in itinere*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno, 2000, 67-83, e Id., *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI, 1)*, in *Boccaccio e la codificazione della novella: letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008, 257-268.

⁴¹ «Giù per le rame la portava in braccio / E quella damma lo prese a pregare, / Poi che tratta l'avvia di tal impazo, / Che via con sieco la voglia portare; / Perché di lei sarà fato gran strazo / Se quivi se lasciasse ritrovare. / Orlando l'asicura e la conforta: / In croppa se la pone e via la porta» (OI, I, xxix, 44).

⁴² OI, I, iv, 4-8.

infatti, a un passo del *Furioso* nel quale, proprio come nel poema di Boiardo, Angelica si sottrae ad una situazione difficile mediante l'anello magico.

I criteri estremamente sofisticati che sembrano guidare i riusi iconografici compiuti da Domenichi nell'illustrare il poema di Boiardo emergono in modo ancor più chiaro analizzando la xilografia che apre il canto XXIV del libro I (fig. 17). La scelta del poligrafo è particolarmente felice: in questo canto – profondamente pervaso da memorie classiche –,⁴³ egli riusa un'immagine adatta a sottolineare tali riferimenti. L'incisione, impiegata per la prima volta per illustrare l'edizione delle *Heroides* impressa da Scoto nel 1543, in cui introduce l'epistola V, *Hypsipyle Iasoni*, e l'epistola XII, *Medea Iasoni*, compendia le prove di Giasone per ottenere il vello d'oro.⁴⁴ Nel canto a cui è associata l'immagine, Boiardo riscrive le sue fonti classiche per raccontare le prove alle quali Orlando è costretto nel canto XXIV del libro I. L'incisione è riusata anche più avanti per illustrare le prodezze del conte nel giardino di Falerina, narrate nel canto IV del libro II (fig. 18), e serve a sottolineare la sovrapponibilità tra episodi di chiara ispirazione classica, come chiarisce anche l'argomento: «La damigella donò ad Orlando un libretto, il quale gli mostrò tutto il modo che devea tenere per disfare il giardino di Falerina; poi si partì da lui. L'altra che rimase seco, detta Origilla, dormendo il conte, gli rubbò Durindana et Brigliadoro, et andossene. Orlando va per intrare nel giardino et prima ritrova il Dragone incantato et l'uccide; chiudesi quella porta. Orlando va all'altra et ritrova il palagio dove era Falerina, la quale fabricava il brando che tagliava gli incanti et glielo tolse, combatté col toro, con l'asinello, con l'uccello et uccide la Fauna, poi ritrova il gigante et fa il simile di lui». Impiegando l'incisione ovidiana, Domenichi rende subito evidenti le fonti alle quali Boiardo attinge e, al contempo, sottolinea la relazione tra canti del poema ispirati alle 'favole degli antichi'.

Gli ultimi esempi mostrano dunque le articolate strategie di riuso iconografico disperate da Domenichi, il quale non si limita a impiegare le incisioni che illustrano duelli e battaglie ma compie un sottile gioco di risemantizzazione dell'intero corpus iconografico ispirato al *Furioso*, contando sulla collaborazione dei lettori più avvertiti e confidando sulla loro conoscenza dei meccanismi propri dei libri illustrati. Come Giolito e Dolce, attraverso l'apparato paratestuale iconografico e verbale, avevano inteso legittimare il poema ariostesco quale *epos* moderno, così Domenichi attraverso la lente di quel formato editoriale, vero e proprio ipotesto visivo dell'edizione da lui curata, prova a nobilitare anche l'*Innamoramento*. Le scelte che sembrano guidare la mano del poligrafo piacentino tendono alla costruzione di una sofisticata macchina comunicativa, nella quale la relazione tra testi, immagini e paratesti verbali gioca un ruolo centrale. Il Boiardo di Domenichi, come l'Ariosto del Dolce, prima in 4° e poi in 8° (anche questo elemento non va trascurato),⁴⁵ riformato linguisticamente e istoriato proprio con l'attento reimpiego di immagini ariostesche, poteva rappresentare un tentativo per dare prestigio, se non proprio canonizzare, anche l'*Innamoramento* attraverso il *Furioso*, nascosto *per figuras* tra le ottave del poema da cui derivava e soprattutto emulato nella forma e nella composizione tipografica. La fortuna, o sfortuna, del poema di Boiardo, anche in relazione alla storia illustrativa, si giocò dunque all'ombra del *Furioso*.

⁴³ Cfr. C. ZAMPESE, *Or si fa rossa or pallida la luna: la cultura classica nell'Orlando innamorato*, Lucca, Pacini, Fazzi, 1994; e C. MONTAGNANI, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi* (1990), in Ead., *“Andando con lor dame in avventura”: percorsi boiardeschi*, Galatina, Congedo, 2004, 65-85.

⁴⁴ *Heroides* VI, 10 e 32; XII, 39-44 e 93-95; *Heroides* VI, 13 e 37; XII, 49-50 e 101-102.

⁴⁵ Cfr. G. MASI, *La sfortuna dell'“Orlando innamorato”*, 963-64.

Immagini



Fig. 1 *Libri tre de Orlando innamorato*, In Venetia, per Nicolo de Aristotile detto Zoppino, 1528, frontespizio



Fig. 2 *Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accomodate al principio di ogni canto*, In Vineggia, appresso Girolamo Scotto, 1548-1549, c. 29v



Fig. 3 *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure...*, In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542, c. 119r



Fig. 4 *Orlando furioso ... Aggiuntoui nel fine l'espositione de' luoghi difficili*, In Venetia, per Gio. Andrea Valvassore detto Guadagnino, 1553, c. 123r



Fig. 5 *Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, ... nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accomodate al principio di ogni canto*, In Vineggia, appresso Girolamo Scotto, 1548-1549, c. 65r



Fig. 6 *Orlando furioso* di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure..., In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542, c. 24v



Fig. 7 *Orlando innamorato* del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano,... nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accomodate al principio di ogni canto, In Vineggia, appresso Girolamo Scotto, 1548-1549, c. 23v

CANTO TERZO 114

COMBATTENDO SACRIPANTE CON MARFISA GLI VEN-
ne un messo, che gli die nuoua del suo regno ruinato da Mandricardo figliuolo d' A-
gricane. Perche uolendo egli impetrar tregua da Marfisa, & ch'ella si leuasse dal
l'assedio d' Albracca, non la puote ottener. Agramante hauedo fatto cerca-
re di Ruggiero, ne potendolo ritrouare, staua di mala uoglia quando
uenutogli in âzi Brunello si diede uâto di rubbare l'anello d' An-
gelica, & con esso di ritrouare poi Ruggiero. Orlando libe-
rò Grifone, Aquilante, & la donzella, che gli hauea
rubbato il cauallo: poi ne ritrouò un'altra.



CANTO TERZO.

Marfisa ui lascia, ch'era affrontata
Con Sacripante, il qual bē la stringea.
Benche sia forte la dama pregiata
Quel Re Circasso un tal destrier ha
Che uataggio nō u'è qualche fiata. (uea
D'ira Marfisa tutta si rodea;
Et mena colpi fieri ad ambe mani:
Ma nulla tocca; er suoi pensieri son uani.

Ecco il Re, che ne uien com' un falcone;
Giunge a trauerso quella nel guancialet;
Ella risponde a lui d' un rouescione
Quanto puote piu tosto ma non uale,
Che quel caual, senza aspettar lo sprone
Salta di la si com' hauesse l'ale,
Mena a quel canto anchor la dama adorna
D' un altro assalto, er ei di qua ritorna.

Il Re percossè lei sopra una spalla;
Ma non s'attacca a quella piastra il brando.
Giu ne lo scudo fraccassando auala
Quanto ne prende a terra ruinando.

Hor se Marfisa un sol colpo non falla
Per sempre il mette de la uita in bando.
S' una sol uolta a suo modo l' afferra
Fesso in duo pezzi lo distende a terra.

Com' un castello in cima d' un gran sasso
Intorno è d' ogni parte combattuto
Giu manda pietre, er traui a gran fraccasso:
Chiunque è sotto sta ben proueduto.
Mentre che la ruina cala al basso
Ciascun cerca schifando dar si aiuto.
Questa battaglia hauea cotal sembiante;
Che è tra Marfisa, e il forte Sacripante.

Ella sembra dal cielo una saetta,
Quando menaua sua spada tagliente:
Et mettea nel ferir cotanta fretta.
Che l'aria sibilaua ueramente.
Ma giamai Sacripante non l' aspetta.
Mai non è in terra quel destrier corrente
Di qua, di la, da fronte, er da le spalle
Quanto piu puo maggior molestia dalle.

P i i

Fig. 8 Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, ... nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accomodate al principio di ogni canto, In Vineggia, appresso Girolamo Scotto, 1548-1549, c. 154r

19

IN QUESTO SETTIMO PER ERIPHILLA INTERPRETATA

portata di lui, si comprende che tale uolte senza impedimenti e traugli l'huomo può conseguire gl'amorosi di,
 fier .E T. P. R. R. V. G. C. I. E. R. O. nato il potere di A. K. i. e. poliberto p. i. u. r. u. dell'anello posto,
 gli in uito da Melisa, uimodrafi finalmente, che a trasei del. feruor amorofo e del uito, ne
 iquali traboccati siamo, fa bisogno dell' aiuto della sua ragione, ritornata in noi
 per somma e speciale grazia, e no per consiglio o auidimento, che sia in noi.



CANTO SETTIMO.



HI VALON
 tan da la
 sua patria,
 uede

COSE DA
 quel, che
 gia credea
 lontane;

Che narrandole poi non se gli crede,
 E stimato bugiardo ne rimane:
 Che'l scioccho uulgo non gli uol dar fede
 Se non le uede, e tocca chiare e piane.
 Per questo io so, che l'insperienza
 Fara al mio canto dar poca credenza.

Poca, o molta ch'io ci habbia, non bisogna
 Ch'io ponga mente al uulgo sciocco e ignaro,
 A uoi so ben, che non parrà menzogna,
 Che'l lume del discorso hauete chiaro,
 Et a uoi soli, ogni mio intento agogna,
 Che'l frutto sia di mie fatiche caro:
 Io vi lasciai, che'l ponte, e la riniera
 Vider, che'n guardia hauea Eriphilla altiera.

Quell'era armata del piu fin metallo,
 C'hauea di piu color gemme distinto.
 Rubin uermiglio, Chrysolito giallo,
 Verde Smeraldo con flauo Hiacynto.
 Era montata, ma non a cavallo.
 In uece hauea di quello un lupo spinto.
 Spinto hauea un lupo, oue si passa il fiume
 Con ricca sella fuor d'ogni costume.

Non credo, ch'un si grande Apulia n'habbia.
 Egli era grosso, et alto piu d'un bue.
 Con fren spumar non le facea le labbia:
 Ne so come lo regha a uoglie sue.
 La soprauista di color di sabbia
 Su l'arme hauea la maledeita lue.
 Era fuor che'l color, di quella sorte,
 Ch'i Vescovi, e i Prelati usano in corte.

Et hauea nello scudo, e sul cimiero
 Vna gonfiata, e nelenosa Botta.
 Le donne la mostraro al caualliero
 Di qua dal ponte per giostrar ridotta,
 E fargli scorno, e rompergli il sentiero,
 Come ad alcuni usata era talhotta.
 Ella a Ruggier, che torni adietro grida,
 Quel piglia un'asta, e la minaccia e sfida.

Fig. 9 Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure..., In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542, c. 29r

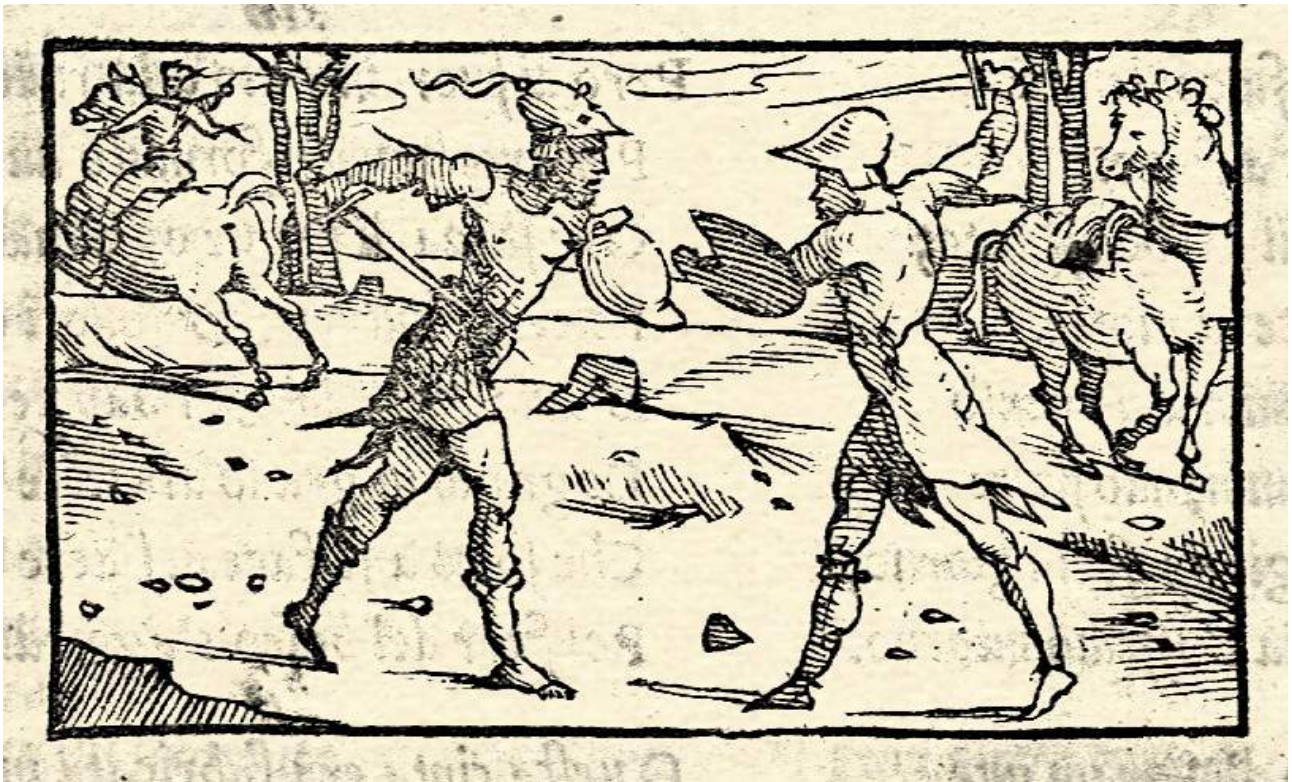


Fig. 10 *Orlando innamorato* del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio di ogni canto, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 234r

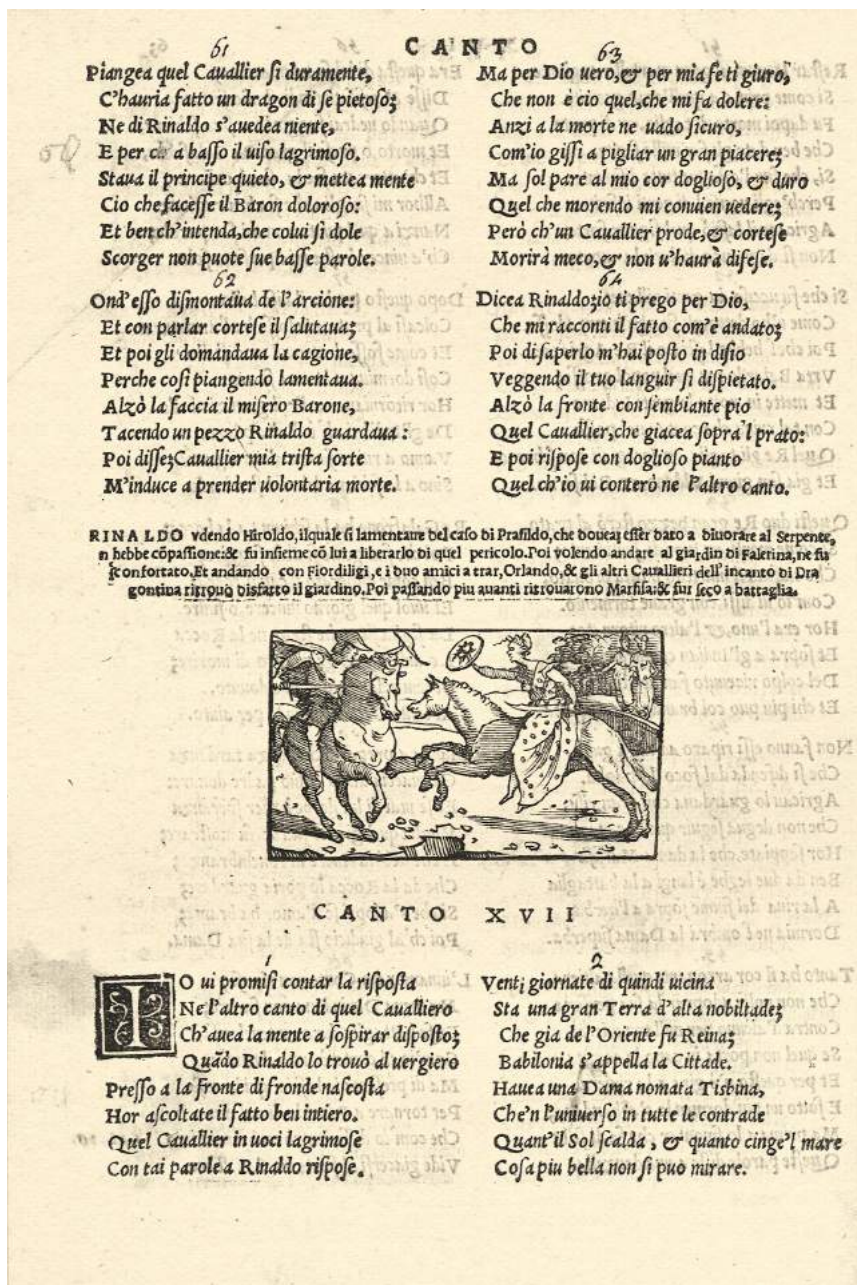


Fig. 11 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano..., In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 63v

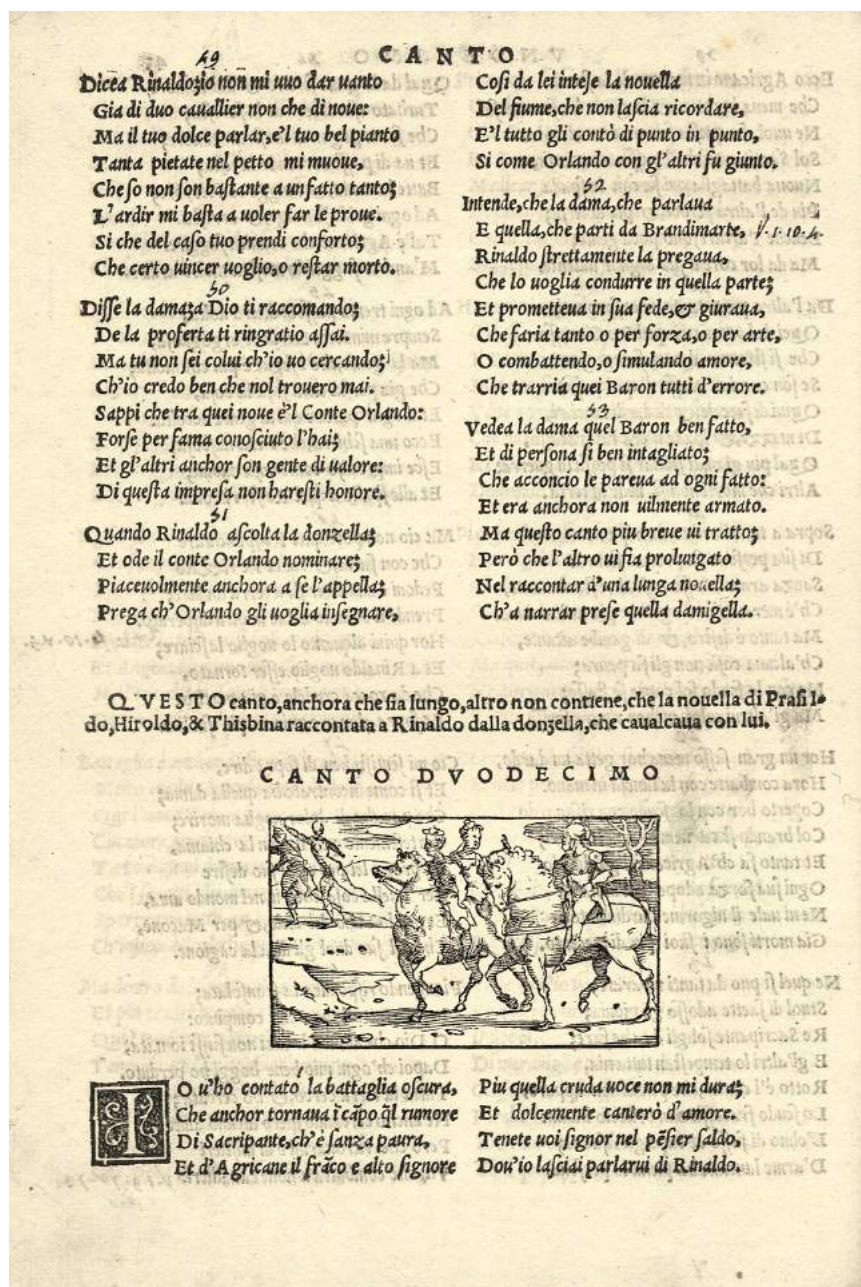


Fig. 12 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano..., In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 45v

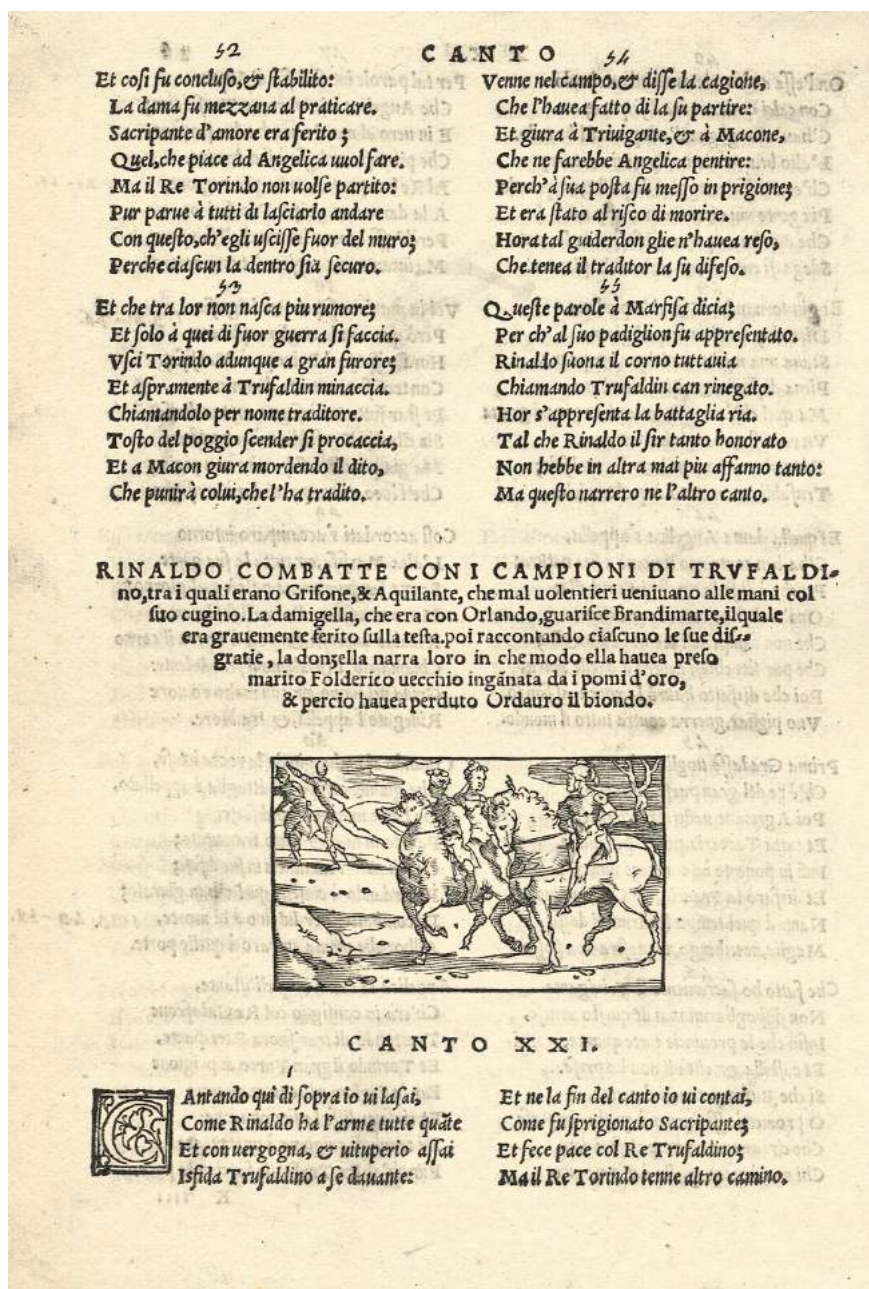


Fig. 13 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano..., In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 76v



Fig. 14 *Il Decamerone connuove [!] e varie figure nuovamente stampato et ricorretto per Antonio Brucioli, In Venetia, per Gabriel Iolito di Ferrarij, 1542, c. CXLVIIIr*

74 CANTO

Ma in questo tempo si fu risentita
 La damigella dal viso sereno;
 E grandemente si fu sbigottita
 Vedendo il prato d'arme rotte pieno,
 E la battaglia horribile, e infinita.
 Subitamente piglia'l palafreno;
 E uia fuggendo uia per la foresta:
 Allhora Orlando di ferir s'arresta.

79

Dicendo: cauallier per cortesia
 Indugia la battaglia di presente;
 E lasciarmi seguir la dama mia,
 Ch'io ti farò tenuto eternamente.
 E cert'io stimo che sia gran follia
 Far cotal guerra insieme per niente.
 Colei n'è gita, che ci fa ferire,
 Lascia per Dio, ch'io la possa seguire.

40 IIII.

No no, rispose, crollando la testa
 L'ardito Ferragut non uì pensare;
 Se l'è pur la battaglia aspra, e molesta
 Conuienti quella dama abbandonare.
 Io ti fo certo, ch' in questa foresta
 Vn sol di noi la conuerrà cercare;
 E s'io ti uinco sarà mio mistiero;
 Se tu m'uccidi, à te lascio'l pensiero.

41

Poco uantaggio haurai di questa guerra,
 Rispose Orlando, per lo Dio beato.
 Tenzon piu rìa mai non fu fatta in terra;
 Come ne l'altro canto haurò contato.
 Vedrete che un contra l'altro si ferra;
 E Orlando piu che fosse mai turbato;
 Del crudel Ferrau nulla ui dico
 Di patientia capital nemico.

FIORDISPINA PARTE LA BATTAGLIA TRA FERRAU, ET

Orlando: & gli conta la ruina, che Gradasso fa in Hispagna. Carlo manda foccor
 so a Marfiglio, e fa Rinaldo capitan generale, narra le prouue, che fa Gra
 dasso, e i Giganti suoi all'assedio di Barcellona. Gradasso viene al
 le mani cò Rinaldo, il quale ha il peggio della battaglia, &
 ecco che il Gigante Orione prende Ricciardetto.



CANTO QVARTO.



EL'ALTRO CAN-
 to il traualgio conta;
CHE F'V TRA
 i duo Baroni incomin-
 ciato:

Et forse un'altro par non uide mai

il Sol mentre ha la terra circondato.
 Ho letto de l'istorie pur assai;
 Et non ho per anchora ritronato;
 Che tanto con Orlando habbia potuto
 Alcun, quanto Don Chiaro, e Ferraguto.

Fig. 15 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano..., In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 15v

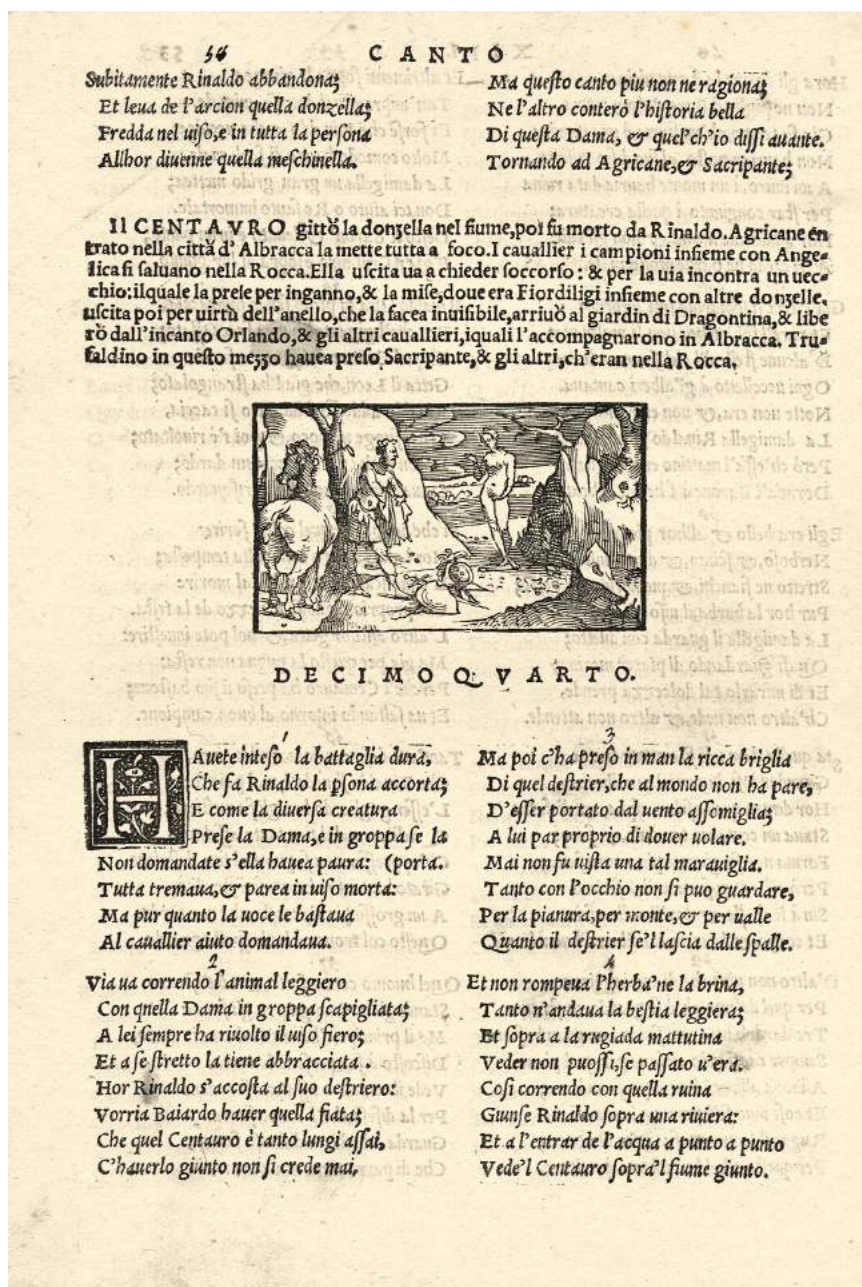


Fig. 16 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano..., In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 53v

Verſo Grifon turbata un colpo mena
 Con quel gran brando, c'ha tronca la punta.
 Ma non è uerſo lui uoltata a pena,
 Che nel collo Aquilante l'hebbe giunta.
 Penſate hor, s'ella rode la catena,
 Et ſe a tal coſa ella da ſdegno è giunta.
 Perche quel colpo horribil, e improuiſo
 Batter gli fece contra a l'elmo il uiſo.

Et l'uſci il ſangue da denti, e dal naſo
 Che non gl'aueme in battaglia piu mai
 Drizzandoli gridò certo a l'occaſo
 Ti manderò, guardati ben, ſe ſai.
 Vorreſti nel girone eſſer riuaſo;
 Hor uuo che ſappi che tu morirai
 Per le mie maniz, non è in Cielo Dio
 Che ti poſſa campar dal furor mio,

Mentre ch'ella braueggia a ſuo uolere
 Non ha il franco Grifon tempo perduto:
 Ma con ogni ſua forza, e ſuo potere
 La feri in fronte; e le die un mal ſaluto.

MARPHISA COMBATTE CON GRIFONE, ET AQUILANTE, RINALDO COL RE
 Adriano, & con gli altri. Orlando ritroua vna donzella, laquale gli dona vn corno, & vn libro: & egli volendo
 prouare la ſua ventura ſuona il corno. al primo ſuono vennero due tori, iquali Orlando preſe, & arò il
 campo. al ſecondo eſce vn drago, ilqual gettaua foco, & fiamma vna. egli fu amazzato da Orlando,
 & de ſuoi denti ſeminati nacqnero Cauallieri armati, iſgi in poco d'hora Orlando uccife tutti.



Fig. 17 Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, c. 86v