

LEIA Vol. 19

## Liminaires – Passages interculturels

Les livres imprimés en Italie (XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles), conservés dans les collections bas-normandes, représentent un fonds riche d'environ 600 ouvrages. Nombreux sont les livres qui, par leur typographie et leurs gravures illustrent admirablement le degré de perfection technique et esthétique atteint par les imprimeurs italiens: la Bibliothèque Universitaire et la Bibliothèque de Caen possèdent des exemplaires de grande valeur de par leurs appareils iconographiques, leurs reliures, les années de leurs éditions, leur état de conservation. Dans ce volume sont rassemblées les études issues des communications faites par un groupe de chercheurs internationaux réunis le 20 et 21 Novembre 2009, à l'IMEC, Abbaye d'Ardenne, près de Caen. Ayant parmi ses objectifs principaux la valorisation des fonds patrimoniaux des bibliothèques normandes, cette rencontre n'a été qu'une des étapes d'un vaste projet en cours: «Routes du livre italien ancien en Normandie, valorisation d'un patrimoine méconnu» dont l'un des résultats scientifiques majeurs est la banque de donnée homonyme.

Silvia Fabrizio-Costa est professeur d'Italien à l'Université de Caen depuis 1994 après un double cursus italien (Université de Florence) et français. Elle a publié de nombreuses études et édité une douzaine d'ouvrages concernant la littérature et la civilisation italiennes du XV<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècles. Ses domaines de recherche et ses approches méthodologiques transdisciplinaires concernent surtout le XV<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècle.

I libri stampati in Italia (XV e XVI secolo), conservati nelle collezioni della Bassa Normandia, rappresentano un fondo di circa 600 opere. Numerosi sono i libri che, per le loro caratteristiche tipografiche e illustrazioni, testimoniano dell'eccezionale livello di perfezione tecnica e estetica raggiunto dagli stampatori italiani: la Biblioteca Universitaria e la Biblioteca di Caen possiedono esemplari di grande valore per le rilegature, le date d'edizione, lo stato di conservazione e la ricchezza degli apparati iconografici. In questo volume sono raccolti gli studi di un gruppo internazionale di ricercatori che si è riunito il 20 e 21 novembre 2009, all'IMEC, Abbazia d'Ardena, presso Caen. Questo incontro, il cui obiettivo è stato la valorizzazione dei fondi patrimoniali delle biblioteche normanne, ha rappresentato una delle tappe di un vasto progetto in corso: «Routes du livre italien ancien en Normandie», che ha già un risultato scientifico: la banca-dati omonima.

Silvia Fabrizio-Costa è professore ordinario di Italiano all'Università di Caen dal 1994 dopo una doppia formazione italiana (Università di Firenze) e francese. Ha pubblicato numerosi studi e una dozzina d'opere sulla letteratura e civiltà italiana dal XV al XX secolo. I suoi settori di ricerca e d'approccio metodologico transdisciplinare riguardano soprattutto il XV e il XVII secolo.

Collection dirigée par Silvia Fabrizio-Costa  
ISBN 978-3-0343-0646-1 / ISSN 1660-1505



Silvia Fabrizio-Costa (éd./ed.) • Autour du livre italien ancien en Normandie  
Intorno al libro italiano antico in Normandia

Vol. 19



LEIA Vol. 19

## Liminaires – Passages interculturels

Silvia Fabrizio-Costa (éd./ed.)

# Autour du livre italien ancien en Normandie Intorno al libro italiano antico in Normandia

Peter Lang

# Sommaire

## Aux origines

Silvia Fabrizio-Costa Avant-propos .....	3
Gérard Poulouin Alain Girard, l'ami des livres .....	9
Marie Janine Gagne Alain Girard, <i>bibliotecario e gentiluomo</i> .....	25
Bernard Huchet <i>Routes du livre italien en Normandie:</i> table ronde introductive .....	33

## Routes du livre italien en Normandie

Ilaria Andreoli <i>L'Orlando Furioso</i> « <i>tutto ricorretto et di nuove figure adornato</i> ». L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento .....	41
J�lia Benavent Intorno alla ricezione di Girolamo Savonarola .....	133
Benedict Buono <i>Angelo, lumaca o camaleonte?</i> La trattatistica sul «segretario» e la questione della lingua da Francesco Sansovino a Panfilo Persico .....	145
Claudio Di Felice La seconda edizione dell' <i>Apologia</i> di Annibal Caro: un censimento delle sopravvivenze e un esemplare in Normandie .....	165

Philippe Guérin Pour une exégèse des «sentiments»: la tâche du bon interprète selon Alessandro Vellutello, commentateur de Dante .....	195
Jean-Pierre Le Goff Les deux premiers livres de l' <i>Architettura</i> (1545) de Sebastiano Serlio (1475-1554), traduits par Jehan Martin: un exemple d'ouvrage scientifique bilingue à figures .....	219
Serena Pezzini Navigare il <i>Furioso</i> : una collezione digitale dedicata all' <i>Orlando Furioso</i> e alla sua traduzione in immagini .....	283
Mathias Schonbuch <i>De casibus librorum illustrium</i> : Boccace en Normandie et le <i>Décameron</i> caennais .....	303
Carlo Vecce I <i>Dialoghi d'amore</i> di Leone Ebreo: incontri di culture nella storia di un libro del Rinascimento .....	321
Etienne Wolff L'exemplaire de la <i>Mythologia</i> (1581) de Natale Conti de la bibliothèque d'Avranches .....	333
Riassunti/Résumés .....	347
Les auteurs .....	359

## L'Orlando Furioso

«*tutto ricorretto et di nuove figure adornato*».

L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto  
della storia editoriale ed illustrativa del poema  
fra Italia e Francia nel Cinquecento \*

Ilaria Andreoli

Institut National d'Histoire de l'Art et

LASLAR, Université de Caen-Basse Normandie

*A Guy, au nom de l'imagination créative*

Nessun genere letterario codificato ha goduto del privilegio di essere presentato ai suoi lettori con dei corredi illustrativi così ricchi, così vari e così tempestivamente aggiornati con l'evolvere della sensibilità e dei gusti quanto il poema cavalleresco, e nel suo articolarsi e rinnovarsi, la sua traduzione in immagine ha seguito una parabola che si è accompagnata – per tutta la sua estensione e parallelamente – alla storia dell'illustrazione editoriale, rappresentandone anzi uno dei capitoli più importanti, certamente il più nutrito nell'ambito dei testi letterari<sup>1</sup>.

\* Mi preme esprimere un sincero ringraziamento a Silvia Fabrizio-Costa non solo per avermi permesso di rielaborare ed ampliare notevolmente l'intervento da me presentato al convegno ma anche per la solare generosità scientifica ed umana che mi ha sempre dimostrato.

1 Isolata in un primo tempo sul frontespizio del romanzo o del poema cavalleresco, l'illustrazione fornisce solamente un richiamo allusivo al loro contenuto, in genere suggerito mediante la figura del protagonista o con la rappresentazione di duelli o battaglie. Alla tavola del frontespizio si aggiunge più tardi, nelle edizioni protocinquecentesche, un numero variabile di piccoli legni che, in testa ai singoli canti o intercalati alle ottave, invitano a sostare sull'immagine di un personaggio o sulla scena madre di un episodio, quasi in una sequenza di fotogrammi narrativamente concatenati. Prima che nel *Furioso*, questa seconda fase è documentata, nella prima metà del Cinquecento, dalle stampe del *Morgante*, dell'*Orlando innamorato*, del *Mambrino* e tocca forse il momento più alto con i legni

Un reciproco rapporto di causa ed effetto collega dunque, nell'arco del XVI secolo, la fortuna dell'*Orlando Furioso* all'ingente numero di edizioni illustrate del poema (circa l'80% delle cinquecentine catalogate), offrendo un *case study* particolarmente interessante dal momento che, contemporaneamente, si assiste ad un'evoluzione profonda delle tecniche e delle forme dell'illustrazione del libro: dalla vaga allusività al contenuto che permetteva l'intercambiabilità e reimpiego dei legni, all'interpretazione e selezione dei momenti forti della narrazione e ad una concezione *ad hoc* delle vignette, dalla xilografia al tratto a quella ombreggiata e sempre più sicura dei suoi mezzi espressivi, alla duttilità e immediatezza della calcografia, che alla fine del secolo finisce per imporsi definitivamente sull'incisione in legno.

Si ripercorreranno dunque le vicende «xilografiche» del *Furioso*, dalle prime edizioni ornate di piccoli legni, spesso di rozza fattura, passando per le vignette pluriepisodiche concepite nel quadro di un preciso *packaging* editoriale, come nel caso delle edizioni pubblicate da Gabriele Giolito a partire dal 1542, fino alle tavole a piena pagina dell'edizione Valgrisi, l'ultima a produrre un corredo di legni originali, prima del definitivo affermarsi della calcografia.

## A ciascuno il suo *Furioso*

Domanda e offerta, istanze dei lettori e proposte della nascente industria tipografica alla ricerca di sempre nuove nicchie di mercato, trovarono un terreno d'incontro privilegiato proprio nell'edizione della materia cavalleresca che, nell'arco del primo secolo della stampa,

---

introdotti nella seconda edizione del *Baldus* folenghiano (Toscolano: Alessandro Paganini, 1521) a seguito di un concordato intervento, da parte dell'autore, dell'incisore e dello stampatore, che dà luogo a una puntuale integrazione del testo e assolve altresì una funzione di commento e di stimolo interpretativo. Cfr. E. Faccioli, *Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana* III. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, Torino: 1983, pp. 341-344: 342.

rispose, da un lato, alla crescita e all'evoluzione delle attitudini ricettive e degli interessi dei lettori, dall'altro, al rafforzarsi delle potenzialità e al prosperare dell'*ars artificialiter scribendi* (e, di conseguenza, *illuminandi*).

Nello specifico caso italiano, la diversificazione stessa dei formati e delle tipologie editoriali, con una preferenza per gli *in-4* (tanto lussuosi e densi di bagaglio, quanto costosi) e per gli *in-8* (certamente più maneggevoli ed economici ma meno curati nella loro veste editoriale), spesso stampati in caratteri romani e poi in corsivo<sup>2</sup>, l'enorme

- 2    Risulta chiaro fin da una semplice comparazione fisica tra i volumi del *Furioso* editi nei due formati, come quelli *in-4* risultino generalmente più curati e dunque concepiti quali oggetti pregiati, a differenza dei volumi *in-8*, presentati per lo più come prodotti di seconda scelta, spesso stampati su carta di qualità scadente ed in caratteri poco leggibili, poiché impressi con punzoni ormai consunti; anche la rilegatura, quando è conservata, appare, salvo casi eccezionali, di scarso valore, così come all'interno mancano i margini per eventuali postille, le spaziature sono ridotte, le illustrazioni poco limpide o prive di cornici e frequenti gli errori di stampa. Per quanto riguarda i contenuti, le edizioni *in-4* erano integrate ed arricchite con quei paratesti eruditi che venivano invece sacrificati nei formati minori per carenza di spazio e per ridurre al minimo il numero delle pagine. A questo proposito è interessante rileggere quanto scriveva Salvatore Bongi a proposito delle edizioni di Gabriel Giolito (che, come vedremo, tra il 1542 e il 1560 sfornò ben 28 *Furiosi*, più una traduzione in castigliano): «Queste stampe che vennero di continuo rinnovate, furono di due qualità differenti: una in forma di quarto in caratteri corsivi, maggiore di bellezza e di prezzo, destinata evidentemente agli avventori ricchi e signorili; l'altra in ottavo, per lo più in caratteri rotondi, che venivano preferiti dai lettori popolari; i quali avevano bensì comune coi gentiluo-mini e coi cortigiani l'affetto per il mirabil poema, ma non erano in grado di comprarlo in edizioni di lusso. Delle quali stampe, continuamente ripetute per il corso di diciotto anni, convien pensare che non se ne facessero tirature numerosissime, per quanto lo spaccio fosse incessante; della qual cosa deve essere ragione principale il desiderio degli avventori di aver libri di freschissima data e con apparenza di novità [...]» (*Annali di Gabriel Giolito de'Ferrari*, Roma: 1890, I, pp. 44-45). Un ulteriore elemento che concorre a consolidare l'ipotesi di una destinazione «popolare» degli *in-8* e di una quella più «alta» degli *in-4* si ricava da un'altra constatazione: a tutt'oggi siamo in possesso di un numero maggiore di queste ultime che, considerate come pregiate, se non di lusso, vennero custodite con cura nelle biblioteche private, contrariamente a quanto avvenne per le prime, attualmente più rare e malridotte. I formati minori (*in-12* e *in-24*, le uniche due edizioni *in-16* si devono, come vedremo, al lionese

numero delle edizioni (circa 150 durante l'arco del secolo, la maggior parte delle quali stampate a Venezia)<sup>3</sup> e la persistenza, anche per il romanzo colto e fino alla seconda metà del Cinquecento, della tematica carolingia già resa popolare dai cantari e in ottava rima, sono tutti elementi che dimostrano non solo l'esistenza di un pubblico più ampio ed eterogeneo del solo ceto nobiliare, reso composito, oltre che dalla classe sociale e dal livello culturale, dalle diverse modalità di lettura e prima fra tutte quella socializzata, ad alta voce,

---

Rouillé), vennero impiegati solo a partire dal decennio 1556-65, ma sempre in tirature limitatissime: la lunghezza materiale del poema e la tendenza ad accompagnarlo con illustrazioni e paratesti complicavano infatti la stampa nei formati minimi e, in certa misura anche *in-12*. Se fino al quinto decennio del secolo per il formato *in-8* furono quasi esclusivamente utilizzati i caratteri gotico e semigotico, poi caduti in disuso, mentre per l'*in-4* si preferiva il carattere romano o tondo, in seguito fu assunto il carattere corsivo per entrambe, mentre per i formati minori si optò fin da subito per il romano o tondo. Cfr. E. Pace, «Aspetti tipografico-editoriali di un *best-seller* del secolo XVI: l'*Orlando Furioso*», in: *Schifanoia, Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara*, 3 (1987), pp. 75-134.

- 3 Per gli annali delle edizioni del *Furioso*, si veda G. Agnelli-G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna: 1933 (d'ora in avanti: *Annali, cit.*), il catalogo della *Mostra di edizioni ariostesche*, a cura di G. Cagnolati, Reggio Emilia, 1974 e, *ad titulum in Edit 16. Censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*: <[http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)>. Dopo un inizio relativamente lento – nessun'altra edizione fra la prima, apparsa nel 1516, e la seconda, del 1521 – nel 1524 se ne contano tre nuove, cui seguono, ancora prima della versione definitiva del 1532, altre dodici (una nel 1525, tre nel 1526, due nel 1527, una nel 1528, quattro nel 1530 e una nel 1531). Tra il 1532 e il 1569 il numero delle edizioni cresce costantemente, con almeno una nuova edizione quasi ogni anno, ma spesso persino da tre a cinque (nel 1542, 1543, 1549, 1551, 1554 e più oltre), con un picco di otto edizioni prodotte nel 1556, data della *princeps* valgrisina; tra il 1570 e il 1589 il numero cala leggermente per poi diminuire notevolmente nell'ultima decade del secolo: se tra il 1560 e il 1569 vennero ancora pubblicate ventotto diverse edizioni diverse e fra il 1580 e il 1589 pur sempre diciassette, tra il 1590 e il 1599 se ne contano solo sei e il ritmo si abbassa ulteriormente e in maniera evidente a partire dagli anni '30 del XVII secolo. L'andamento produttivo veneziano, che, chiaramente, si rivolgeva anche all'esportazione, segue dunque un andamento parabolico la cui punta massima è da collocare nel decennio 1556-1565.

ma anche della chiara e precoce consapevolezza della diversità di questo pubblico dimostrata dagli editori del tempo che s'impegnano ad offrire *Furiosi* «per tutti i gusti e per tutte le tasche»<sup>4</sup>.

D'altronde, la fortuna cinquecentesca dell'*Orlando Furioso* presso i lettori più svariati è esplicitamente comprovata dalle testimonianze contemporanee – prima fra tutte quella di Michel de Montaigne<sup>5</sup> – sulla diffusione popolare del testo, che, fin dal suo primo apparire, grazie anche al sostegno dell'accompagnamento musicale e delle immagini, veniva imparato a memoria e cantato nelle strade e nelle piazze, tanto da poter affermare che «se oggi fusse perduto il Furioso

- 4 Come è noto, le forme del romanzo cavalleresco si prestano perfettamente ad essere lette ad alta voce; nel caso italiano poi, la scelta dell'ottava per la narrazione lunga è l'esito di una tradizione di letture narrative nella quale il dato sonoro e la metrica che struttura la voce narrante hanno evidentemente un ruolo quasi altrettanto importante dei contenuti. Cfr. M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: 1987, pp. 235-256 e A. Nuovo, «I «Libri di battaglia»: commercio e circolazione fra Quattro e Cinquecento», in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, atti del convegno* (Scandiano, Reggio Emilia, Bologna, 2005), a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, pp. 341-359. Questa modalità tradizionale dell'intrattenimento colto e popolare italiano del Cinquecento, a volte arricchito dall'accompagnamento musicale, è anche la probabile ragione della preferenza accordata in Italia – a differenza di quanto avviene in Spagna o in Francia – all'ottava rispetto alla prosa per la scrittura del romanzo. Sulla tradizione dell'ottava rima, si veda: G. Kezich, *I poeti contadini*, Roma: 1986 e A. Quondam, «Materiali per un nuovo cantiere documentario e testuale», in *Guerre in ottava rima*, a cura di M. Beer, D. Diamanti, C. Ivandi, I: *Repertorio bibliografico e indici*, Modena: 1988-89, pp. 7-16.
- 5 Nel suo *Journal* dell'estate del 1581, Michel de Montaigne annotava, in italiano, la descrizione di un'improvvisatrice durante un intrattenimento conviviale a Bagni di Lucca: «[...] Divizia. Questa è una povera contadina [...] brutta, dell'età di 37 anni. La gola gonfiata. Non sa né scrivere né leggere. Ma nella sua tenera età avendo in casa del padre un zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'*Ariosto*, et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia, che non solamente fa versi d'una prontezza la più mirabile che si possa, ma ci mescola le favole antiche, nomi delli dei, paesi, scienze, uomini clari, come se ella fusse allevata alli studi». Di nuovo «Il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'*Ariosto* in bocca» popolano l'arcadico *croquis* della campagna di Empoli. Cfr. M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie en 1580 et 1581*, in A. D'Ancona, *L'Italia alla fine del secolo XVI*, Città di Castello: 1889, p. 535 e 471.

del tutto, non mancherebbero le schiere degli uomini che lo serbano a mente da capo a piede di parola in parola»<sup>6</sup>.

## Le prime edizioni illustrate

Egli inebria la nostra fantasia che altro più non sente che quel che al poeta piace, e vede quel che il poeta vede. I palazzi aerei, le fate, l'anello che rende invisibile chi lo porta, la lancia dorata che chi tocca abbatte, il cavallo alato, il viaggio sulla luna e le molte altre finzioni che negli altri poeti solo ci divertono se pur non ci fanno ridere, con qualche compatimento della credulità dei molti, sono presentate all'Ariosto come creazioni fantastiche della natura stessa.<sup>7</sup>

Il *Furioso* fu illustrato tardi. Trascorsero più di venticinque anni dalla prima edizione del 1516 prima che ne comparisse una che si possa propriamente considerare come tale.

- 6 G. Malatesta, *Della nuova poesia o vero delle difese del Furioso del Signor Giuseppe Malatesta*, Verona: delle Donne, 1589, p. 139. Sulla fortuna e i lettori dell'*Orlando furioso* restano riferimento fondamentale i contributi di G. Fumagalli: «La Fortuna dell'*Orlando Furioso* nel secolo XVI», in: *Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, vol. XX, fasc. III, 1912, pp. 133-497 e «La fortuna editoriale dell'*Orlando Furioso* nel Cinquecento», in: *Emporium*, LXXVI (1932), 454, pp. 207-217, da integrare ora con M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, cit.; C. Dionisotti, «Appunti su cantari e romanzi», in: *Italia medievale e umanistica*, XXXII (1989), pp. 227-261; G. Ferroni, «Lecteur ou lectrice. L'Arioste et les images du public», in: *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 1986) a cura di Ch.A. Fiorato e J.-C. Margolin, Paris: 1989, pp. 321-336; *id.*, «Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento», in: *Atti delle giornate di studio* (Ferrara, 1988) a cura di R. Brusciagli e A. Quondam, Modena, 1992; K. W. Hempfer, «I primissimi lettori del *Furioso* e la ricezione <di massa> nel Cinquecento», in: *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno (Ferrara, 1998), Modena: 2004, pp. 29-43; in part. 34-37 e *Idem*, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Modena: 2004 (I ed. ted. 1984). Si attendono ora gli atti del convegno (Pisa 2009) *Vedrò d'Orlando. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, in corso di stampa. Per la canonizzazione del *Furioso* a «classico», cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano: 1991.

7 U. Foscolo, *Scritti Letterari*, in *Opere*, Milano: 1965, t. II, p. 1667.

A differenza delle opere degli autori classici e delle «tre corone» trecentesche, per cui si aveva a disposizione una tradizione figurativa che affondava le sue radici nelle illustrazioni miniate dei codici, la stessa cosa non si poteva dire del poema ariostesco, il cui unico precedente era l'*Orlando Innamorato* del Boiardo, e, molto tempo prima, le figurazioni del mondo cavalleresco e cortese dell'epos bretono-carolingio<sup>8</sup>. Non era semplice tradurre in immagini la ricchissima invenzione ariostesca, come non era facile dare un volto e un corpo a tutti i personaggi evocati da un'inventiva senza precedenti, né tanto meno rendere la continua frammentazione della narrazione. All'illustratore veniva dunque offerto un larghissimo campo d'azione ma, al tempo stesso, l'enorme difficoltà di condensare in un unico piano narrativo e in un'altrettanto e assai limitato campo pittorico un intreccio complessissimo di cui sono protagonisti un incredibile numero di personaggi, le cui azioni iper-dinamiche e totalmente prive di pause generano episodi che si accavallano gli uni sugli'altri, alla cui lettura il lettore già di per se tende facilmente – ma in fondo, piacevolmente – a smarrirsi.

Malgrado ciò il *Furioso* troverà ottimi interpreti, che in certi casi – e pensiamo sarà facile dimostrare che l'edizione valgrisina sia uno dei migliori – rendono giustizia non solo alla straordinaria fantasia del suo autore, ma anche a quell'intimo e profondo rapporto, che certo dovette esistere, tra l'Ariosto e le arti figurative del suo tempo<sup>9</sup>.

8 Cfr. N. Harris, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena: 1988-1991. Per un panorama sulla produzione illustrata manoscritta dell'epos carolingio, si veda *Word and Image in Arthurian Literature*, New York, London: 1996 ed ora *La légende du roi Arthur*, catalogo della mostra (Parigi, BnF), Paris: 2009.

9 Per il rapporto tra l'Ariosto e le arti figurative, si veda: P. Barocchi, «Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa», in: *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova: 1970, pp. 388-405; C. Gnudi, «L'Ariosto e le arti figurative», in: *Ludovico Ariosto*, atti del convegno (Roma-Lucca-Castelnuovo di Garfagnana-Reggio Emilia-Ferrara, 1974), Roma: 1975, pp. 331-401, poi riedito in: *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna: 1981, pp. 119-160 e ora in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra (Reggio Emilia) a cura di J. Bentini, Venezia: 1994, pp. 12-47; sull'Ariosto «visualizzato», si vedano i contributi di R. W. Lee: *Names on trees. Ariosto into art*, Princeton: 1977; «Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art:

Some Facts and Hypotheses», in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, a cura di I. Lavin e J. Plummer, New York: 1977, I, pp. 302-319; «Adventures of Angelica: Early Frescoes illustrating the *Orlando Furioso*», *Art Bulletin*, LIX (1977), 1, pp. 39-46 e «Addenda to Angelica», in: *Ars auro prior: studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, a cura di J. A. Chrosicki, Warszawa: 1981, pp. 359-365; G. Savarese, «Il *Furioso* e le arti visive», in: *La rassegna della letteratura italiana*, 83 (1979), 1-2, pp. 40-58; R. Cesarini, «Ludovico Ariosto e la cultura figurativa del suo tempo», in: *Studies in the Italian Renaissance Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. P. Biasin, A. N. Mancini e N. J. Perella, Napoli: 1985, pp. 145-166; A. Tissoni Benvenuti, «Il mondo cavalleresco e la corte estense», in: *I libri di Orlando innamorato*, catalogo della mostra (Ferrara, Reggio Emilia, Modena), Modena: 1987, pp. 13-33; L. Bolzoni, ««*Ut pictura poesis*» nel Cinquecento», in: *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa: 1991, pp. 223-242; M. Ajmar, «Scene dell'*Orlando Furioso* nella tradizione grafica e a fresco: un problema», in: *Artes*, 1 (1993), pp. 42-59; F. Sberlati, «Iconologia tardogotica e letteratura cavalleresca», in: *Signore cortese e umanissimo*, cit., pp. 75-95 poi in: *Intersezioni*, XV (1995), 2, pp. 313-34, la banca-dati a cura di S. Lojkine, *Le Roland Furieux de l'Arioste: littérature, illustration, peinture (XVI-XIX siècle)* nel quadro del progetto *Utpictura18* dell'Université de Toulouse-Le Mirail (<<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictural/UtpicturaServeur/Arioste/AriosteEditions.php>>) e ora *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, catalogo della mostra (Paris, Louvre), a cura di M. Jeanneret e M. Preti-Hamard, Paris: 2009 e alcuni dei contributi in «Tra mille carte vive ancora», cit. Gli atti del convegno *L'Arioste et les arts* (Parigi, Auditorium du Louvre, 2009) sono in corso di pubblicazione. Più specificamente sulle interpretazioni grafiche, cfr. G. Rouches, «L'interprétation du *Roland Furieux* par la gravure», in: *L'amateur d'estampes*, vol. IV (1925), pp. 107-112; 145-153; P. Hofer, «Illustrated editions of *Orlando Furioso*», in: *J. H. Fragonard drawings for Ariosto*, a cura di E. Mongan, P. Hofer e J. Seznec, New York, 1945, pp. 27-40; U. Bellocchi – B. Fava, *L'interpretazione grafica dell'Orlando Furioso*, Reggio Emilia: 1961; E. T. Falaschi, «Notes on some illustrations of Ariosto's *Orlando Furioso*», in: *La Bibliofilia*, LXXI (1974), 3, pp. 241-245 e *ibidem* L. Donati, «Esemplari eccezionali dell'*Orlando Furioso*», pp. 241-245; *Illustrazioni del Furioso. V centenario della nascita di L. Ariosto*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara: 1974; E. Faccioli, *Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco*, cit.; M. Mussini, «Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'*Orlando furioso*», F. Zanetti, «Note per una storia delle illustrazioni dell'*Orlando Furioso*», entrambe in: *Ludovico Ariosto. Documenti. Immagini. Fortuna critica*, catalogo della mostra (Ferrara), Roma: 1992, pp. 119-127 e pp. 129-136 e da ultimi S. Liberati – A.-M. Voltan, *Le edizioni illustrate dell'Orlando Furioso. Repertorio bibliografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo*, Manduria: 2007, che riprende, senza alcun aggiornamento le schede

L'editio princeps dell'*Orlando Furioso* apparve a Ferrara nel 1516, per i tipi di Giovanni Mazzocchi<sup>10</sup>. Come in tutte le edizioni anteriori al 1532, il poema è ancora suddiviso in 40 canti. Il testo, disposto su due colonne, è preceduto da un frontespizio recante la marca dello stampatore, con le iniziali «I.M.». Unico ornamento, una grande xilografia con l'impresa del poeta – uno sciame d'api fuggenti da un ceppo sotto cui è acceso un fuoco – racchiusa entro una cornice ad 8 riquadri, contenenti, su ciascun lato, due scuri e martelli tenuti insieme da una serpe, e, ripartito nei quattro angoli, il motto dell'Ariosto: «PRO BONO MALUM», forse un velato rimprovero all'ingratitude di Ippolito d'Este, cui il poema è dedicato<sup>11</sup>. La stessa xilografia orna anche la seconda edizione del romanzo, stampata a Ferrara da Giovanni Battista da la Pigna nel 1521<sup>12</sup>.

---

in G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.* e Rizzarelli, «Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche illustrate del *Furioso*», in *Tra mille carte vive ancora, cit.* Si veda ora il progetto del CTL della Scuola Normale di Pisa diretto da L. Bolzoni, con ampia bibliografia, *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini*: <[http://wwwctl.sns.it/apps\\_v3/mastro\\_furioso/intro.phtml](http://wwwctl.sns.it/apps_v3/mastro_furioso/intro.phtml)>, sul quale si rimanda al contributo di S. Pezzini, «Navigare il *Furioso*: una collezione digitale dedicata all'*Orlando furioso* e alla sua traduzione in immagini» in questo stesso volume.

- 10 In-4. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 16-19; *Edit 16 CNCE* 2541. A proposito di queste edizioni, si veda: C. Fahy, «L'autore in tipografia: le edizioni ferraresi dell'*Orlando Furioso*», in: *I libri di Orlando Innamorato, cit.*, pp. 105-115; A. Casadei, *Il percorso del Furioso. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e 1521*, Bologna: 1993 e A. Ricci, *The Orlando Furioso in print, 1516-1542: an historical study and a descriptive bibliography*, dissertation abstract 62 (4): 1434, Toronto: 1998.
- 11 Sull'impresa, si veda: M. Santoro, «*Pro Bono Malum*», in: *L'anello di Angelica*, Napoli, 1982, pp. 153-157, ora *Idem*, in: *L'Ariosto e il Rinascimento*, Napoli: 1989, pp. 317-320; M. Beer, *Romanzi di cavalleria, cit.*, pp. 161-167; R. Ceserani, «L'impresa delle api e dei serpenti», in: *Modern Language Notes*, CIII (1988), 1, pp. 172-186; A. Casadei, «Il <*pro bono malum*> ariostesco e la Bibbia», in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXIII (1966), 4, pp. 566-568 e G. Masi, «I segni dell'ingratitude. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche nel *Furioso*», in: *Albertiana*, V (2002), pp. 141-164.
- 12 In-4. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 19-21; *Edit 16 CNCE* 2542. Il fregio, ora identico, ora con leggere varianti, apparirà in seguito nelle edizioni veneziane dello Zoppino (1524) e di Bindoni (1525), dello Scinzenzeler a Milano, (1526), di Sisto Libraro (Venezia: 1526), e in quelle anonime di Venezia del 1526

L'edizione non autorizzata, pubblicata a Milano nel 1524 da Agostino da Vimercate, presenta invece due xilografie a piena pagina, di sapore popolare e dai nitidi contorni al tratto: l'una, nel frontespizio, sotto il titolo stampato in rosso, rappresenta sullo sfondo un castello turrato e in primo piano quattro figure coronate, due donne e due uomini, uno dei quali a cavallo; l'altra, nel verso della prima carta, a piena pagina, raffigura un cavaliere<sup>13</sup>. Nell'ultimo foglio vi sono altre due xilografie che non hanno alcun rapporto particolare con la materia del *Furioso*, e potrebbero figurare in qualsiasi romanzo cavalleresco. Provengono infatti da altri libri: il cavaliere in armi, per esempio, era già apparso nel *Buovo d'Antona* del 1500 e fu poi reimpiegato per altri testi, tra cui *La vendetta di Falconetto historiata*<sup>14</sup>.

Se l'edizione veneziana del 1525 dovuta a Bindoni e Pasini è ugualmente ornata da una piccola xilografia, anch'essa assai generica, quella stampata da «Sisto libraro in Venezia» nel 1526 si fregia invece di un legno diviso in quattro scomparti, che illustra altrettanti episodi del poema: è il primo tentativo, seppur ancora decisamente rudimentale, d'illustrare l'*Orlando furioso*<sup>15</sup>.

La prima edizione che si può propriamente considerare come illustrata è invece quella, anch'essa non autorizzata, stampata a Venezia nel 1530 da Nicolò d'Aristotele da Ferrara, detto lo Zoppino, che ne aveva già immessa sul mercato un'altra, sei anni prima<sup>16</sup>. In essa, il

e di Firenze del 1528. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.* pp. 22-23; 25-28 e 30-32 e *Edit 16 CNCE* 2544; 2549; 2553; 2555; 2554 e 2558.

13 *In-4*. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 21-22, *Edit 16* 2545.

14 *Libro chiamato Buovo [...] d'Antona*, Pesaro: Hyeronimo Soncino, 1511, *in-4* (*Edit 16 CNCE* 7883) e *Vendetta de Falconeto historiata*, Milano: Joanne de Castilione, 1512, *in-4* (*Edit 16 CNCE* 18512).

15 G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 25-26 e *Edit 16 CNCE* 2549 e 2555, entrambe *in-8*. Si veda M. Ricci, «*Si gran volume in piccola e manigevole forma*»: Bindoni and Pasini's 1535 edition of the *Orlando Furioso*, in: *Quaderni d'italianistica*, 18 (1997), 2, pp. 183-204.

16 G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 22-23 e 32-33, *Edit 16 CNCE* 2563 e 2544. Le piccole xilografie misurano in media cm. 4,8 × 6,6, due invece sono a piena pagina. Per lo Zoppino, cfr. L. Baldacchini, «Chi ha paura di Niccolò Zoppino? Ovvero: la bibliologia è una <coraggiosa disciplina>?», in *Bibliotheca*, 1 (2002), pp.187-199 e L. Severi, «*Sitibondo nel stampar de' libri*».

corredo illustrativo si compone, oltre ad un ritratto piuttosto rozzo e generico dell'Ariosto al centro del frontespizio inserito nella solita cornice con il motto, di 36 piccole xilografie che, racchiuse da un sottile riquadro rettangolare, occupano lo spazio ora di una, ora di due ottave all'inizio di ogni canto e raffigurano singoli episodi del poema. In esse i personaggi, accanto ad ognuno dei quali è indicato il nome in forma abbreviata, prevalgono decisamente sul paesaggio, rappresentato solo da qualche tratto sommario. L'edizione Zoppino non è certamente un capolavoro, né per il disegno delle incisioni, né per il loro valore interpretativo, né tantomeno per la loro forza espressiva, ma essa può a tutti gli effetti essere considerata come un'importante tappa di transizione fra le affrettate stampe precedenti e le più accurate che seguiranno. Sempre in versione «non autorizzata», nel 1536 lo Zoppino immise sul mercato veneziano la versione finale dell'opera (1532) aggiungendo al corredo sei nuove xilografie. Tale corredo sarà riutilizzato in molte delle edizioni che, a partire dalla *princeps* della versione definitiva, si susseguirono senza soluzione di continuità<sup>17</sup>. La terza edizione originale dell'*Orlando Furioso*, l'ultima riveduta e corretta dall'Ariosto che ne aveva finalmente suddiviso il testo in quarantasei canti, era stata infatti stampata a Ferrara da Francesco Rosso da Valenza, il 1 ottobre 1532: fu l'ultimo tormento del poeta, che morì il 6 giugno dell'anno seguente «mal servito e assassinato», come scrisse Galasso Ariosto a Pietro Bembo due giorni dopo la morte del padre<sup>18</sup>. Anche

---

*Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questioni della lingua*, Manziana: 2009.

- 17 G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 45-47, *Edit 16 CNCE 1594*. L'edizione è integralmente consultabile sul sito del progetto *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini, cit.*, con una dettagliata scheda bibliografica di C. A. Giroto, ripubblicata anche in appendice de «Tra mille carte vive ancora», *cit.* Cfr. anche S. Pezzini, *Navigare il Furioso, cit.*, pp. 288-289. Il corredo Zoppino sarà in seguito ripreso da altri stampatori: Benedetto Bindoni (1537), Alvise Torti (1539), Domenego Zio (1539), Pietro Nicolini da Sabbio (1540) e Nicolò Bascarini (1543), cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 48-52, 54-55 e *Edit 16 CNCE 2600; 2614; 2613; 2615; 2629*; dell'edizione Bascarini le figure sono più grandi e meglio definite ma realizzate con un segno più spigoloso.
- 18 Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 36-38. La lettera è pubblicata in *Delle lettere da diversi Re, et Principi, et Cardinali, et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte [...]*, Venezia, Francesco Sansovino, 1560, vol. I.

questa edizione, come le due precedenti apparse a Ferrara, non è illustrata, ma presenta un nuovo elemento decorativo, destinato ad immensa fortuna: il ritratto dell'Ariosto, di profilo, inciso sul modello disegnato da Tiziano che, sostituendo il rozzo e generico ritratto utilizzato dallo Zoppino, comparirà poi in quasi tutte le edizioni successive alla morte del poeta, copiato e ricopiato, talvolta tanto pedissequamente da non distinguerlo dall'originale, tal'altra così liberamente da non ricordarlo più se non nella posizione di profilo, ed inserito nelle cornici più varie ed elaborate<sup>19</sup>. Qui, esso è racchiuso in un ricco in-

---

Sull'edizione del 1532, si veda: C. Segre, *Nota al testo* in L. Ariosto, *Orlando Furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. De Benedetti e di C. Segre, Bologna, 1960, pp. 1649-97; C. Fahy, *L'Orlando Furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano: 1989; N. Harris, *Filologia e bibliologia a confronto nell'Orlando Furioso del 1532*, in *Libri, tipografi e biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, 1997, pp. 105-122; *Idem*, *Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'Orlando Furioso del 1532*, in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?* atti del convegno (Udine, 1997), a cura dello stesso, Udine: 1999, pp. 139-204; *Idem*, *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, pp. 301-326; P. Trovato, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma: 1998, pp. 175-196.

- 19 Tiziano aveva avuto modo di conoscere l'Ariosto in occasione delle sue frequenti visite a Ferrara, a partire dalla fine del secondo decennio. L'autografia del ritratto è comunque documentata dalla lettera che Giovanni Maria Verdizotti, discepolo di Tiziano, inviò ad Orazio Ariosto il 27 febbraio 1588: «Ora vede V.S. quanto amo e stimo questo parente, del quale le mando un ritratto in carta stampata di due copie che mi donò già l'ecc. Tiziano che le dipinse, e fece questo disegno nel primo libro che si stampò del suo Furioso, o per dir meglio, nelle prime edizioni». Si veda: A. Solerti, «Il ritratto dell'Ariosto di Tiziano», *Emporium*, XX (1904), 120, pp. 465-476; G. Agnelli, «Il ritratto dell'Ariosto di Dosso Dossi», *Emporium*, LXXVII (1933), 461, pp. 275-285; F. Mauroner, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia: 1943, n. 10, p. 38, che ne attribuisce l'incisione al Marcolini; R. Ceserani, «Dietro i ritratti di Ludovico Ariosto», *Giornale Storico della Letteratura italiana*, CLIII (1976), 482, pp. 243-295; *Idem*, *Ritratto di Ludovico Ariosto*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso e Cinque Canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino: 1997, pp. 9-26 e M. Muraro-D. Rosand, *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia: 1976, n. 50, p. 117. Il ritratto tizianesco, oltre che nel *Furioso*, fu reimpiegato anche nei frontispizi di numerose edizioni del *Negromante*, come quelle stampate a Venezia da Bindoni e Pasini nel 1535, da Zoppino nello stesso anno e di nuovo nel 1538: *Edit 16 CNCE* 2579; 2581 e 2609.

quadramento nel più pieno gusto antichizzante del Rinascimento ferrarese, adorno di trofei d'armi, centauri e cavalli marini su fondo nero, firmato da Francesco De Nanto e probabilmente già realizzato in precedenza per un'altra edizione; lo stesso legno inquadra anche il titolo.

## Il *Furioso* «condensato»: l'edizione Giolito

A Messer Gabriel Iolito. Il Furioso d'oro e figurato, del quale la nobile vostra cortesia mi ha fatto dono, mi è suto in due gradi grandemente grato: l'uno per amor di chi l'ha composto, l'altro per conto di colui che l'ha fatto imprimere più tosto da principe che da libraio. Onde la memoria di sì famoso autore ve ne è molto tenuto, imperò che per voi è pur non ridotto ne la propria perfezione, ma illustrato con l'eccellenze di quegl'ornamenti di cui é dignissimamente degno. Or aviatene allegrezza tra voi medesimo, imperò che in così alta spesa appare il merito de le fatiche altrui. La riverenza che dimostrate a quelle è la generosità de l'animo vostro. Onde si può dire che fate mercanzia più d'onore che d'utile. Di Vinezia, il primo di giugno 1542.<sup>20</sup>

Così Pietro Aretino ringraziava Gabriel Giolito per l'omaggio di un esemplare, recapitatogli fra i primissimi diffusi, della prima edizione dell'Ariosto *in-4* del 1542.

Questo *Furioso* segna non solo una tappa di grande importanza nella storia dell'editoria italiana del Cinquecento, ma riveste un ruolo centrale nell'enorme successo che il poema incontrò presso gli stampatori veneziani, diventando un vero e proprio *best-seller*. Du-

20 P. Aretino, *Lettere. Libro secondo*, a cura di F. Erspamer, Milano: 1998, pp. 740-741. Per il Giolito, cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriele Giolito De' Ferrari*, cit.; P. Camerini, «Notizia sugli Annali giolitini di Salvatore Bongi», *Annali e memorie della R. Accademia di Scienze, lettere e Arti in Padova*, 336 (1934-35), n.s., pp. 103-238; G. Dondi, «Giovanni Giolito editore e mercante», *La Bibliofilia*, LXIX (1967), 2, pp. 147-189 e *Idem, Una famiglia di editori a mezzo il secolo XVI: i Giolito*, Torino, 1968; A. Quondam, «Mercanzia d'onore» / «Mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia del Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari: 1977, pp. 51-104 e ora A. Nuovo-C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève: 2005.

rante la fase montante di questa straordinaria popolarità del poema, tra il quinto e il sesto decennio del Cinquecento, il Giolito ne pubblicò una trentina di edizioni, senza menzionare tutte le altre opere ariostesche da lui realizzate, e s'impegnò persino in una complessa operazione di promozione internazionale di esso, grazie alla dedica al Delfino di Francia e ad una traduzione in castigliano<sup>21</sup>. Il prolifico

- 21 Le ventisei edizioni giolotine (14 -in 4 e 12-in 8), cui si devono aggiungere le altre due che furono stampate nel 1536 a nome di Giovanni Giolito a Trino (da Cravoto e Robi) e a Venezia (dal Bindoni), e la traduzione in castigliano del 1553, comparvero sul mercato tra il 1542 e il 1560. Cfr. S. Bonghi, *Annali di Gabriele Giolito De' Ferrari, cit., ad annum*; G. Agnelli – G. Ravegnani 1933, pp. 60-63; 66-68; 70-80; 82; 85-88; 90-94; 96; 104-106; 111-114, *Edit 16* (selezionando autore-titolo-editore) e A. Nuovo – C. Coppens, *I Giolito e la stampa, cit.* pp. 222-225. L'edizione è integralmente navigabile sul sito del progetto *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini, cit.*, con una dettagliata scheda bibliografica di C. A. Giroto, ripubblicata anche in appendice de «Tra mille carte vive ancora», *cit.* Cfr. anche S. Pezzini, *Navigare il Furioso, cit.*, pp. 288-289. L'esemplare pergameneo offerto dal Giolito al futuro Henri II, già nella collezione del console Joseph Smith, si trova ora alla British Library (C. 8.i.3): esso è testimone dell'abilità imprenditoriale del Giolito che seppe riconoscere il potenziale successo del poema presso la corte francese la cui cultura fu marcata dalla presenza di Caterina de' Medici, che aveva sposato Henri de Valois nel 1533. Alla futura regina italiana il Giolito dedicò la sua edizione del *Decamerone* del 1546. Per l'edizione 1542, cfr. S. Bonghi, *Annali di Gabriel Giolito, cit.* I, pp. 43-47; G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 61 ed *Edit 16* CNCE 2628. In un altro esemplare pergameneo dell'edizione 1542 (Chicago, Newberry Library, Case Wing PQ 4567.A2 1542) le xilografie sono state colorate con grande cura e precisione, forse da una mano contemporanea. Sul contropiatto superiore, tinto in porpora, è incollato un ritratto in medaglione di François di Valois, figlio di Francois I, ritagliato da un'incisione, e nel verso della prima pagina di guardia sono miniate le armi del delfino: cfr. Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine, cit.*, tav. II. Si conoscono inoltre degli esemplari in carta azzurra delle edizioni 1543, 1544, 1549, 1551 e 1554. L'uso della carta azzurra per esemplari di dedica o per destinatari illustri si diffuse in maniera consistente dagli anni '40, anche fuori Venezia, ma il Giolito pare essere stato l'editore che ne fece più frequente uso. Cfr. W. Weiss, *Blaues Papier für Druckwerke, «Gutenberg Jahrbuch»,* 1995, pp. 26-35; H. G. Fletcher, *Books on blue paper*, in *In praise of Aldus Manutius. A quindicesimo centenario celebration*, New York-Los Angeles: 1995, pp. 102-104; R. Halwas, *Early printed and other rare books*, cat. 5, London: 2000, pp. 18-21; 128-130, 162-164 e A. Nuovo – C. Coppens, *I Giolito e la stampa, cit.*, p. 463. Per la traduzione in castigliano, cfr. infra, nota 51.

editore all'insegna della Fenice fu dunque il principale responsabile della «canonizzazione» editoriale del *Furioso*, ovvero della sua presentazione ai lettori del Rinascimento nelle vesti di nuovo classico o meglio, di «classico moderno»: celebrando il poema nella dedica al Delfino come una delle rare opere moderne che avesse raggiunto la perfezione dei poemi antichi, Giolito segnava così il nascere di una nuova idea di letteratura e di un mutamento della storia del gusto<sup>22</sup>.

In tale operazione va riconosciuto poi il risultato più clamoroso del recente impiego di Lodovico Dolce – il primo (anche cronologicamente) degli ammiratori ed imitatori veneziani del poema e del suo autore – in qualità di collaboratore editoriale nella tipografia giolitina<sup>23</sup>. Il Dolce, che aveva già pubblicato un'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto* nell'edizione stampata da Giovanni, padre di Gabriele, ancora durante la sua attività torinese, era destinato a lasciare un segno profondo nella politica editoriale della Fenice, soprattutto e proprio per la sua incrollabile fiducia nei valori letterari incarnati dal capolavoro ariostesco<sup>24</sup>. La curatela e i corredi esplicativi del Dolce,

22 c. A2r «All'invittiss. Prencipe il Delphino di Francia, Gabriele Iolito di Ferrarii da Trino di Monferrato: Della perfettion d'e quali [poeti] minor quantita senza fallo e a nostri di, che non fu negli antichi secoli. Il che onde avenga; di quanti nella lingua volgare hanno a loro scritti alcun bello et honorato nome lasciato, niuno ve n'ha, che secondo il comun giuditio, al tanto eccellente, quanto mirabile M. Lodovico Ariosto preferire si debba. Il quale la bassezza de Romanzi ha con l'ali del suo raro et felice ingegno a tanta altezza recata, che peravventura a piu sublime segno il gran Virgilio non recò l'arme di Enea [...]». Per la «canonizzazione» del *Furioso* cui parteciparono, con diversi contributi, letterati come il Giraldis Cinzio, il Fornari e il Pigna ed intellettuali particolarmente vicini alle problematiche editoriali, tra cui appunto il Dolce e, come vedremo, il Ruscelli, cfr. D. Javitch, *Ariosto classico*, cit.

23 Cfr. C. Dionisotti, «Amadigi e Rinaldo a Venezia», in *La Ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia: 1995, pp. 13-25.

24 Per l'edizione torinese in -8, cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriele Giolito De'Ferrari*, cit., p. 3-4; G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit., pp. 44-45 e *Edit 16 CNCE 2592*; Negli stessi anni in cui apparvero le prime edizioni per i tipi del Giolito, cominciava a maturare intorno al *Furioso*, e più in generale intorno al genere letterario del romanzo, un acceso dibattito, con posizioni che oscillavano dall'apologia alla denigrazione, che vide protagonisti personalità quali Dolce, Doni, Varchi, Fornari, Toscanella e lo stesso Tasso, suddivisi tra coloro che, in nome di un'intransigente applicazione del modello aristotelico, accusavano il

pubblicati in coda e con frontespizio a parte, apparivano dunque essenziali per porre in risalto la qualità e il valore del testo, che, riprendendo il concetto già espresso nella dedica, venivano celebrati come del tutto degni del trattamento riservato agli autori classici: è infatti anche attraverso la proposta di una stessa, curatissima, veste editoriale – paratestuale quanto più propriamente tipografica, di *mise en page* – che si attua il processo di affiliazione dell'assai più recente opera ariostesca alla categoria delle «tre corone» toscane, che avevano già meritato la medesima enfasi e cura dei classici dell'antichità<sup>25</sup>. L'in-

---

poema ariostesco di non osservare la regola dell'unità d'azione, di ricorrere continuamente ad elementi d'inverosimiglianza e di trasgredire le leggi del *decorum* con numerosi episodi di carattere patetico-amoroso, e quelli – Dolce *in primis* – che, invece, auspicando una nuova apertura del canone letterario, o un adattamento, talvolta ben troppo forzato, del modello epico aristotelico al poema del *Furioso*, cercavano di difendere e rivalutare la scelta ariostesca. Cfr. M. Cerrai, «Una lettura del *Furioso* attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542», *Strumenti critici* 16 (2001), pp. 99-133: 100-101 e nota 7, e F. Magni, «Un'originale campagna editoriale nel XVI secolo», in *Sincronie*, VIII, 16 (2004), pp. 115-224. Sul Dolce, tipico esempio della nuova figura professionale del collaboratore editoriale polivalente, sempre più necessaria al successo di un editore-stampatore, si veda C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma: 1988; L. Borsetto, «L'ufficio di tradurre»: Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolitina», in *Culture et professions en Italie (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di A. C. Fiorato, Paris: 1989, pp. 99-115; R. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto: 1997; A. Nuovo – C. Coppens, *I Giolito e la stampa*, cit., pp. 101-4.

- 25 Preceduto dalle varie lettere di dedica (quella del Giolito al Delfino di Francia, quella del Dolce ai lettori e, dall'edizione del 1550 in poi, quella del Giolito ai lettori), il testo del poema curato dal Dolce era accompagnato, «perché l'eccellenza di costea impressione corrisponda da ogni parte alla bontà del libro» – come spiega lo stesso curatore nell'avviso ai lettori (c. \*1v) – da quarantasei «brevi allegorie nella fronte di ciascun canto, et [...] nel fine [da] le annotationi, che seguono: accio che ciascun possa di sì fertile terreno raccogliere il frutto, che egli desidera». Il libro si chiudeva infine con una *Esposizione di tutti i vocaboli et luoghi difficili*, un sonetto in lode dell'Ariosto, accompagnato dal ritratto del poeta, una *Brieve dimostramento di molte comparationi et sentenze dell'Ariosto in diversi Auttori imitate* e una raccolta di alcune topiche descrittive naturalistiche, scritte dal Dolce. Con gli apparati che costituivano la sezione finale della stampa, quest'ultimo offriva dunque ai lettori più specializzati e interessati alle strategie di decostruzione e ricostruzione del testo letterario, un sintetico repertorio di citazioni e topoi e, contemporaneamente, metteva in cam-

vestimento del Giolito su questo test-chiave della cultura italiana del Cinquecento fu estremamente accorto e orchestrato con grande lungimiranza, tendendo, fin dal principio, alla creazione di un prodotto editoriale che potessero ambire «all'esclusiva»: se infatti la materia prima, ovvero il testo del poema, non poteva certo essere di unico usufrutto della sua marca, l'ambizione al monopolio del «nuovo classico» si manifestava attraverso la richiesta di un privilegio che proteggesse, e al tempo stesso reclamizzasse, tutte le innovative caratteristiche paratestuali e soprattutto tipografiche di cui l'editore-stampatore aveva dotato il suo prodotto<sup>26</sup>. La menzione «Con gratia e privilegio»,

---

po, al fine di rivalutare e legittimare il poema ariostesco di fronte alle critiche degli aristotelici, una precisa strategia retorica volta ad evidenziarne gli aspetti epici e a rintracciare, se non talvolta addirittura ad imporre, l'esistenza di strette analogie, strutturali e contenutistiche, tra il *Furioso* e la produzione classica, in particolare virgiliana (solo in misura assai minore, omerica) e la materia esclusivamente eroica delle *Metamorfosi* e delle *Eroides* ovidiane (nel suo *Dimostramento*, il Dolce rintracciava per il lettore tutti quei passi ariosteschi che traducevano quasi alla lettera, il testo di Ovidio), a discapito dell'intero e complesso corpus di citazioni, rielaborazioni e imitazioni da fonti diversissime su cui invece si fondava la scrittura ariostesca. Cfr. D. Javitch, «The imitation of Imitations in *Orlando Furioso*», *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), pp. 215-239, *Idem*, «Rescuing Ovid from the Allegorizers: the liberation of Angelica, *Furioso*, X», in *Ariosto in America*, atti del convegno (New York, 1974), Ravenna: 1974, pp. 85-98 e *Idem*, *Ariosto classico*, cit.; S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca: 1990; M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini*, cit. Il commento del poligrafo veneziano, che, offrendo al pubblico una sorta di percorso esegetico obbligatorio e, soprattutto, un modello interpretativo predefinito, si costituiva quale una vera e propria zona intermedia tra il lettore e l'opera, riscosse un grande successo e venne stampato più volte da altri editori, fuori Venezia durante la validità del privilegio – e in particolare, come vedremo, in Francia – e a Venezia a privilegio scaduto. Cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna: 1991, pp. 221-224 e B. Richardson, *Print culture in renaissance Italy. The editor and the vernacular text 1470-1600*, Cambridge: 1994, p. 97.

26 Il privilegio, ottenuto il 16 dicembre 1541, dimostra l'ampiezza del disegno editoriale di Gabriele, nonché i capitali investiti: all'interno di una lunga sequenza di richieste soddisfatte, si registra la concessione decennale «a Gabriel Gioli[to] per alcuni intagli novi, con li quali ha ornati il Petrarca, et il Furioso, et molti altri libri sotto le pene alli contrafacenti contenute nelle loro supplicatione» ASV, *Senato Terra*, Registro 31 (1540-1541), c. 177r. I privilegi per le illustrazioni e le

che appare nel frontespizio dell'edizione 1542 deve allora intendersi concessa, oltre ai materiali, frutto della curatela del Dolce, alle due magnifiche cornici adoperate per la serie dei *Furiosi* nei due formati *in-4* e *in-8*, al corredo iconografico composto dalle 41 xilografie – per

---

immagini venivano solitamente richiesti a parte dalle normali serie di titoli, in quanto più costosi nella fabbricazione e di facile imitazione. Chiaramente menzionate sono anche le illustrazioni dei *Trionfi* del Petrarca e probabilmente lo stesso superbo frontespizio architettonico che dall'edizione del 1544 passò in tutte le edizioni petrarchesche *in-4* del Giolito. Se era del tutto normale che uno stampatore, avendo investito rilevanti somme nella confezione di apparati illustrativi innovativi, li sottoponesse a protezione legale, con il preciso programma di sfruttarli il più lungamente possibile nelle riprese dello stesso titolo, l'ulteriore e geniale sviluppo di quest'abitudine, lucidamente programmato dal Giolito, consistette invece nel pianificare l'allestimento dei corredi illustrativi nel quadro di una produzione tendenzialmente seriale, intuizione che stava alla base della sua politica editoriale della sua organizzazione aziendale, e che culminerà poi nell'invenzione delle collane editoriali, con i loro titoli esplicitamente numerati. Cfr. A. Nuovo – C. Coppens, *I Giolito e la stampa*, cit., pp. 223-24. Le stesse illustrazioni del *Furioso* furono infatti reimpiegate per l'edizione del *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti per la signora Laura Terracina*, pubblicato dal Giolito nel 1549, e per alcune opere del Dolce, veri e propri « produits dérivés » del corredo xilografico in sé, primo fra tutti il testo-pastiche, l'*Achille et l'Enea... dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima con argomenti et allegorie per ogni canto*, pubblicato dal Giolito nel 1572. In esso, l'*Iliade* e l'*Eneide* venivano pubblicate una di seguito all'altra, senza soluzione di continuità, a dimostrazione di come l'opera di Virgilio fosse il naturale proseguimento di quella omerica. L'ordito dei due poemi era poi intessuto proprio tramite i fili del testo ariostesco, dal momento che la loro traduzione seguiva il modello metrico delle ottave e la divisione in canti propria del *Furioso*. Cfr. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici dell'età della stampa*, Torino: 1995, pp. 221-224; *Eadem*, « Les images du livre et les images de la mémoire (*L'Achille et l'Enea* de Lodovico Dolce et la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés) », in *Le livre illustré italien au XVI<sup>e</sup> siècle. Texte/Image*, atti del convegno (Paris, 1994), a cura di M. Plaisance, Paris: 1999, pp. 151-176 e M. Plaisance, *Le Réemploi des images dans les Marmi d'Anton Francesco Doni*, *Ibidem*, pp. 99-111. Se il riuso dei legni poteva giustificarsi per banali ragioni economiche, è altrettanto vero che dal momento che i vari personaggi ariosteschi erano diventati vere e proprie immagini topiche di determinati sentimenti, passioni e moti d'animo e che la maggior parte di essi riproponevano al lettore contemporaneo i protagonisti dell'epica antica, allora i legni potevano essere riutilizzate in contesti altri da quello originale. Cfr. M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini*, cit. p. 115.

la prima volta una a visualizzare l'argomento di ciascun canto – e probabilmente anche alla celebre serie delle iniziali «parlanti» a soggetto mitologico, vera e propria «trovata» giolitina<sup>27</sup>. S'inaugurava così una presentazione del testo, la prima a fruire di un metodico ed apposito apparato illustrativo, celebrata persino dal Vasari e destinata ad un'immensa edurevole fortuna<sup>28</sup>.

Si chiarisce così ancor meglio l'essenza dell'innovativa politica editoriale del Giolito ai suoi esordi di carriera: essa puntava sulla proposta, in connessione strategica fra loro, di alcuni dei testi più importanti della letteratura volgare, incentrandosi, contemporaneamente, sul rinnovamento della veste grafica delle loro edizioni: Giolito percepiva lo spazio possibile della novità in una più moderna e accattivante – sebbene non lussuosa, perché inevitabilmente troppo costosa per l'altrettanto nuovo e «medio» pubblico cui intendeva

27 I due frontespizi riccamente illustrati, ed entrambe recanti la marca della Fenice (in quello *in-4*, in un medaglione retto da due figure allegoriche, forse le due muse Urania e Erato rispettivamente a sinistra e a destra, davanti ad un'ornatissima struttura architettonica popolata da putti, mascheroni, trofei con in alto al centro il cartiglio recante il titolo, e in quello *in-8*, al centro della struttura architettonica, al di sotto del cartiglio con il titolo retto da due erme di profilo), ebbero certamente un impatto considerevole sull'editoria contemporanea: quello dell'edizione *in-4* venne ripreso – o meglio, integralmente copiato con la sola sostituzione della marca tipografica al centro – sia da Antonio Blado a Roma nel 1543 (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 63-65; *Edit 16 CNCE 2630*), sia, insieme all'intero corredo di legni, da Bernardo Giunti a Firenze, nell'anno successivo (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 68-69; *Edit 16 CNCE 2633*), città ove il privilegio veneziano non aveva naturalmente nessun effetto. La serie delle iniziali «parlanti» (ovvero in cui la lettera si staglia sulla rappresentazione di un personaggio mitologico il cui nome inizia con la stessa lettera dell'iniziale), insieme alla prima raffigurazione della marca della Fenice, erano già apparse nell'edizione dei *Commentari* di Galeazzo Capella del 1539. Questi «alfabeti figurati» furono una delle proposte editoriali più largamente imitate – e abusate – della produzione veneziana, e divennero in breve tempo una vera e propria moda tipografica europea, cfr. F. Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine. Le iniziali parlanti (sec. XVI-XVIII)*, Firenze: 1991, pp. 17-33.

28 «Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de' libri, mise negli Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli», cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, ed. a cura di P. Barocchi, Firenze: 1966-87, V, p. 21.

rivolgersi e conquistare – *mise en page*<sup>29</sup>. Di conseguenza, grazie ai torchi della Fenice, si assistette all'ulteriore sviluppo della tradizione editoriale del romanzo cavalleresco «istoriato», all'epoca ormai scaduto a prodotto popolare: un rinnovamento e una riqualificazione chiaramente permessi dalla qualità dell'opera ariostesca e operati tramite l'affiliazione al modello classico per cui era pronto un vasto bacino di lettori, lo stesso che Giolito avrebbe fedelmente servito per decenni. In questo contesto, l'intervento illustrativo non rivestiva più il semplice e scontato ruolo di decorazione ed abbellimento, ma assumeva il compito, specie nel caso di un testo così esteso e centrifugo quale il *Furioso*, di vero e proprio elemento di scansione della lettura e di «cifra mnemonica» del contenuto<sup>30</sup>. Le quarantasei vignette rivelano infatti una particolare attenzione alla materia poetica e una nuova sensibilità nei confronti della complessità strutturale e contenutistica del *Furioso*, tanto da lasciar supporre che il loro ideatore si sia consapevolmente trasformato in uno speciale lettore ed esegeta del testo e

29 D. Javitch, «Gabriele Giolito's <packaging> of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in the Mid-Cinquecento», in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syaska Lamparska e P.D. Stewart, Fiesole: 1998, pp. 123-133. Significativamente, l'aspetto editoriale e la stessa *mise en page* dell'edizione giolitina delle *Trasformazioni* del Dolce, una traduzione in ottava rima delle *Metamorfosi* di Ovidio la cui prima edizione apparve nel 1553 (incipit dei canti sulla pagina di destra, xilografia ad occupare un terzo dello specchio della pagina, riassunto del contenuto del canto, grande iniziale «parlante» per la prima riga, testo su due colonne), riprendono in tutto e per tutto quelli del *Furioso* Giolito. D'altronde, la nuova fatica del Dolce era stata annunciata, quasi a presupporre lo stesso pubblico, proprio nell'*Avviso ai Lettori* della prima edizione del poema ariostesco. Cfr. D. Javitch, «The influence of the *Orlando Furioso* on Ovid's *Metamorphoses* in Italian», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 11 (1981), pp. 1-21.

30 Il libro illustrato a stampa diviene così un vero e proprio sistema di memoria, con in più le caratteristiche della serialità e ripetibilità: le incisioni, collocate nello spazio della pagina, divengono vere e proprie *imagines agentes*, cui è affidato il compito di «condensare» la materia del canto e richiamarla alla mente del lettore. Cfr. M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini*, cit., p. 103. Sul rapporto tra arte della memoria e tecnica dell'illustrazione del testo, si veda G. Saccaro Del Buffa, «Dalla narrazione alla scena pittorica mediante le tecniche della memoria», *Arte lombarda*, N.S. 105/107, 1993 (1994), pp. 79-84 e L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit.

che, attraverso un preciso progetto di rielaborazione delle tecniche narrative ariostesche e una rigorosa e accurata selezione della materia da illustrare, ne abbia offerto al proprio pubblico una determinata chiave interpretativa, capace di aiutarne, ma al contempo influenzarne, la lettura e la comprensione. La narrazione *per figuras* dell'edizione della Fenice, infatti, sembra innanzitutto mettere in atto una serie di tentativi per disciplinare la presunta tendenza all'espansione centrifuga e all'accumulo caotico della narrazione e per rispondere alle continue sospensioni, deviazioni, digressioni e interruzioni che ne caratterizzano il testo: la limpidezza e la chiarezza dell'apparato iconografico si riflettono così sulla materia letteraria, consegnando ai lettori (e ad altri interpreti figurativi), un'immagine altrettanto «ordinata» del poema. A differenza infatti di quanto accadrà nell'edizione Valgrisi dove, in un tentativo di resa totale della parola tramite l'immagine, il lettore è messo di fronte ad illustrazioni intessute di personaggi ed episodi che si susseguono senza soluzione di continuità, nelle illustrazioni plurinarrative del Giolito, la cui dimensione è invece piuttosto ridotta, occupando poco meno della metà dello specchio di stampa, la scena è semplice, costituita, nella più parte dei casi, da non più di due nuclei episodici distinti in cui raramente uno stesso personaggio compare più di una volta (rispondendo in tal modo anche in pittura alla tanto dibattuta norma retorica dell'unità d'azione), disposti sui vari piani prospettici. Questi ultimi, poi, non sono disposti secondo l'ordine temporale dei fatti, così come questi si susseguono nel racconto dell'Ariosto, ma in base alla libera scelta dell'illustratore, che assegna il posto di primo piano all'episodio che reputa più importante all'interno dell'intero il canto<sup>31</sup>. La prospettiva diviene

31 Le xilografie, che misurano tutte all'incirca cm. 48 × 90, rappresentano uno dei primi esempi dell'impiego del cosiddetto impianto «pluri- o multi-narrativo» o ancora «poliepisodico», destinato ad avere grande successo nell'illustrazione del poema. I primi esempi di illustrazioni multi-narrative nel libro del Rinascimento sono probabilmente le oltre 200 vignette dell'edizione dell'*Opera* di Virgilio a cura di Sebastian Brant (Strasburgo: Gruninger, 1502), copiate in un'edizione giuntina (Venezia: 1537 con diverse ristampe successive), che in un certo senso rappresenta l'archetipo dell'illustrazione del poema epico in area veneziana: sebbene infatti lo stile nordico fosse ormai lontano dai gusti lagunari, queste tavole, tra l'altro ripubblicate anche a Lione, potrebbero aver introdotto l'idea

così una «forma – doppiamente – simbolica», ovvero di disposizione delle forme nello spazio secondo regole che, se sono coerenti dal punto di vista visivo, sono al tempo stesso determinate dalla posizione liberamente scelta, dal lettore-spettatore, di un punto di vista soggettivo, che può muoversi nello spazio (e nel tempo) da sinistra a destra o dal primo piano verso lo sfondo<sup>32</sup>. Per disciplinare il caos tra i molteplici piani narrativi che l'Ariosto metteva in gioco nel corso di tutta l'opera, in queste xilografie si è insomma scelto di tradurre in immagine solamente quel materiale poetico che apparteneva al tempo presente della narrazione di primo grado, mentre si eliminavano, a dispetto dell'importanza attribuita loro dall'autore, le numerose «digressioni» narrative, fatte di racconti, storie e *flashback* su personaggi minori o totalmente slegati dalla trama principale, che invece tanta fortuna avranno nelle illustrazioni delle stampe settecentesche<sup>33</sup>. In questo

---

della narrazione multipla anche in Italia. L'idea, più che un reale modello: nonostante in alcuni casi occupino la piena pagina e siano fitte di episodi e personaggi, esse in realtà non presentano, salvo poche eccezioni, una narrazione continua, né sono sistematicamente figure riassuntive dei singoli libri dell'*Eneide*, dal momento che per ogni libro sono presenti più illustrazioni. Si veda R. Mortimer, «Vergil in the Rosenwald Collection», in *The Early Illustrated Book. Essays in honor of L.J. Rosenwald*, a cura di S. Hindman, Washington: 1982, pp. 211-230. Nel *Furioso* giolitino, 13 illustrazioni raffigurano una sola scena, la maggior parte (20) ne ritraggono almeno due, 10 tre; due xilografie mostrano quattro episodi e una addirittura cinque.

32 Cfr. M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini*, cit., p. 105 e S. Pezzini, *Navigare il Furioso*, cit., pp. 289-290.

33 A farne le spese saranno anche episodi celeberrimi o digressioni che avevano già avuto un tal successo di pubblico da esser stati ripubblicati in opuscoletti a parte, come ad esempio la storia di Astolfo e Giocondo, ovvero la *Historia del re di Pavia il qual havendo ritrovata la regina in adulterio se dispose insieme con un compagno de cercare più paesi e far con le femine de altrui, quel che le loro havvano fatto ad ambedui*, pubblicata fin dagli anni venti dal Pagano e dal Bindoni, che non era che un «travestimento» della novella ariostesca ripresa con qualche piccola variante dalle prime due edizioni del poema, quella del 1516 e del 1521. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit., pp. 182-85. In questa ricerca di semplificazione della complessa architettura poetica, l'illustratore ricorre alla realizzazione di veri e propri cicli narrativi, di «storie nella storia», composti da tre o più incisioni, dedicati interamente alla narrazione delle gesta di un unico personaggio, a discapito dei vari altri episodi narrati, esclusi dalla

modo l'apparato iconografico tentava di ricondurre l'apparente molteplicità d'azione del *Furioso* ad un solo ordito principale costituito da una varietà di episodi, come Aristotele suggeriva nella sua *Poetica*.

Bisogna poi sottolineare, tenendo a mente i materiali paratestuali che accompagnano l'edizione, un'ulteriore valenza simbolica dell'immagine, strettamente collegata alla condizione di lettore eccezionale in cui abbiamo visto porsi l'illustratore dell'edizione Giolito, libero qual'è di rielaborare la materia narrativa, di «riscrivere» il poema sulla base di queste vere e proprie *imagines agentes* cui è affidato il compito di «condensare» la materia del canto e richiamarla alla mente del lettore. Il contenuto delle xilografie, cioè, è chiamato ad interagire e a riflettere il percorso esegetico suggerito dalle allegorie del Dolce: queste ultime, come si è detto, forniscono una griglia di riferimento entro cui ogni personaggio, come «fotografato» in un momento preciso della storia, assume agl'occhi del lettore un rigido significato morale, e si trasforma così in un modello di comportamento, ispirato, molto spesso, ad una visione manichea e semplificata della società, in cui prevalgono accenti misogini e ripetute condanne della passione amorosa<sup>34</sup>. La struttura prospettica assume allora il ruolo di codice

---

scena o posti in secondo piano: è il caso delle avventure di Ruggiero sull'isola di Alcina (cui sono dedicate le illustrazioni del VI, VII e VIII canto), o quelle di Grifone a Damasco, che l'Ariosto racconta, con varie interruzioni, nei canti XVI, XVII e XVIII. A questo proposito appare significativo un passo tratto dalla *Vita* redatta dal Pigna, un paratesto che comparirà in moltissime delle edizioni cinquecentesche, la valgrisina compresa, nel quale, rispetto all'originale collocazione dei *Cinque Canti*, egli formulava una propria ipotesi sulle tecniche di lavoro ariostesche, giustificando la varietà d'azione con la teoria aristotelica degli episodi: «Cominciò l'Ariosto un altro poema [...] del quale [...] cinque canti si leggono, che il Palagio del Signore delle Fate hanno nel primo aspetto. Egli dicea che questa era un'orditura e che deliberato avea di trasportarvi abbattimenti e viaggi e altre somiglianti cose, che componimento le dessero. Dal che comprender si può qual fosse la via del comporre da lui usata. Primieramente molti episodi, atti a essere allargati, raccoglieva in uno, e le azioni poi vi frammetteva, che gli paressero a dare spirito al rimanente bastevole».

34 Lo stesso Giolito, rivolgendosi nel 1542 al suo illustre dedicatario, evidenziava, all'insegna del sempre più ricorrente motivo dell'*utilitas* della stampa, questo bipolarismo tra «virtù» e «vizio», che emergeva dalla lettura del testo: «qui la prudenza e la giustizia d'ottimo principe; qui la temerarietà e la trascuragine di

espressivo attraverso cui diventa possibile risistemare, sui diversi piani dello spazio, gli episodi di ogni canto secondo un nuovo ordine gerarchico, svincolato da ogni ragione di sviluppo cronologico-narrativo ed invece improntato alla valutazione dell'«occhio» moraleggiante del Dolce: maggiore, dunque, sarà la distanza di un personaggio dallo spettatore, minore, allora, l'importanza – in qualità di *exemplum* morale – da attribuirgli. Se «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto» era il celeberrimo proponimento dell'Ariosto, singolare caratteristica del corredo giolitino appare invece essere la completa censura di tutta quella materia amorosa che si mescolava con la faccia «alta ed eroica» – come la definiva il Giolito nella dedica al Delfino – della composizione: lo sforzo creativo dell'apparato iconografico coincide infatti, almeno nella maggior parte dei casi, con la creazione di un immaginario nobile ed eroico, i cui protagonisti, rivestiti di abiti classicheggianti, si destreggiano continuamente in ardimentosi duelli (su 46 illustrazioni, ben 22 sono dedicate ad una scena di disfida armata) e solitarie, ardue imprese. Le figure dell'eroe (e dell'eroina) diventano allora i rappresentanti immediati di tutta quanta la materia poetica, e l'immagine del *Furioso* finisce per coincidere con la sua esclusiva materia ed ispirazione «epica»: proprio in un momento in cui il mitico mondo della cavalleria perdeva la sua centralità istituzionale, esso, relegato nell'immaginario letterario, si trasformava così in un modello etico-morale da offrire come paradigma civilizzatore alla nuova società cinquecentesca<sup>35</sup>. Molto interessante, a questo proposito, appare il

---

non savio re accompagnata con la tirannide; qui l'ardire e la timidità; qui la forza e la viltà; qui la castità e la impudicizia; qui l'ingegno e la sciocchezza; qui i buoni e i rei consigli sono in modo dipinti e espressi, ch'io ardisco dire, che non è libro veruno, del quale non è più frutto, et con maggiore diletto imparar si possa quello che per noi fuggire e seguitar si debba»

35 Di conseguenza, all'interno di questo apparato iconografico vengono sacrificati gran parte degli episodi di contenuto patetico, amoroso o lascivo narrati nel poema e con essi censurato l'elemento femminile: persino Angelica, inafferrabile oggetto del desiderio maschile, subisce un notevole ridimensionamento, risultando sempre raffigurata in un piano secondario, legato allo svolgersi di qualche altra azione. L'unica donna in grado di reggere il ruolo di protagonista al pari degli'altri personaggi maschili è proprio colei che per tutto il romanzo, a parte

caso rappresentando dal breve ciclo figurativo costituito dalla VI, VII e VIII illustrazione, dedicato alle avventure di Ruggiero sull'isola di Alcina: essendo state eliminate tutte le scene dell'incontro e della passione tra il cavaliere pagano e la bellissima maga, il lettore-spettatore ammira – o meglio, non può far altro che ammirare – le continue prodezze dell'eroe, il suo combattimento contro la schiera dei vizi, prima, contro Erifilla poi, e, infine, contro il servo di Alcina e i suoi animali.

La decorazione di Palazzo Torfanini a Bologna, eseguita da Nicolò dell'Abate intorno agli anni 1548-1550, s'ispirava proprio a questi tre canti del *Furioso*, da cui sono stati scelti, per il loro significato esplicitamente allegorico-morale, il momento dell'arrivo di Ruggiero alla corte di Alcina, la sua fuga e l'approdo al salvifico palazzo di Logistilla<sup>36</sup>.

---

rari momenti, tiene nascosta la propria vera identità, fingendo di essere un uomo: Bradamante, continuamente ritratta in atteggiamenti virili, e la cui vicenda amorosa con Ruggiero viene totalmente sacrificata e tenuta lontana dagli occhi dello spettatore, persino in occasione del felice e tanto desiderato ricongiungimento finale tra i due amanti e il loro successivo matrimonio, narrati nell'ultimo canto del poema. Cfr. A. Quondam, «La letteratura in tipografia», in *Letteratura italiana Einaudi*, II: *Produzione e consumo*, Torino: 1983, pp. 600-601 e F. Sberlati, *Iconologia tardogotica e letteratura cavalleresca*, cit.

- 36 Gli affreschi superstiti, ora staccati e conservati alla Pinacoteca di Bologna, facevano parte di un ciclo originariamente costituito da otto scene che decorava una piccola stanza, prossima al salone di rappresentanza del palazzo, che fungeva certamente da ambiente di uso privato dove, all'edificante carisma della storia antica, offerto anche alla città nelle pitture all'esterno del palazzo, si sostituiva un modello personale di virtù trionfante sull'irrazionalità delle passioni, adombrato però nella piacevolezza delle «favole» dettate da un libro allora di larga diffusione e dunque consono all'intimità di un gabinetto privato in cui Ruggiero è raffigurato quale campione di sofferte conquiste morali attraverso un itinerario di fantastici perigli e meravigliose risoluzioni. Si veda E. Lagmuir «*L'audaci imprese*». Nicolò dell'Abate's frescoes from *Orlando Furioso*», *Storia dell'Arte*, XLII (1981), pp. 139-150 e ora la scheda di W. Bergamini in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra (Modena) a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Milano: 2005, p. 333 con bibliografia precedente. Per gli affreschi della rocca di Sassuolo, sempre ad opera del Dell'Abate, la conoscenza delle xilografie giolitine è solamente suggeribile, data la scomparsa del ciclo e la sola sopravvivenza di testimonianze grafiche ad esso riferibili, tra cui un disegno, ora a Monaco, raffi-

Per il pittore modenese le incisioni del Giolito dovettero costituire un importante referente iconografico da seguire, pur mantenendo una certa libertà e disinvoltura, sia a livello formale che contenutistico. Nicolò, infatti, non solo riprese il modello di narrazione simultanea e continua delle xilografie, ma, durante la realizzazione di alcuni dettagli, dimostrò palesemente di avere sott'occhio le pagine illustrate<sup>37</sup>.

Il corredo illustrativo Giolito creò in effetti un precedente che non fu facile ignorare e che costituì, dal momento della sua immissione sul mercato e della sua diffusione, una vera e propria tradizione icono-

---

gurante la battaglia tra Marfisa e Bradamante che riecheggia, nonostante la libertà della composizione, l'ambientazione e i dettagli dell'illustrazione relativa al canto XXXVI; per un altro esempio di decorazione a fresco ispirata al *Furioso* realizzata nella cerchia del Dell'Abate, si veda G. Guandalini-G. Martinelli Braglia, «La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Niccolò dell'Abate», *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi*, s. XI, vol. XI (1989), pp. 139-156.

- 37 Per il combattimento tra Ruggiero ed Erifilla, ad esempio, il pittore ripropone assai fedelmente il contenuto della vignetta sullo sfondo del primo affresco. Ciò che in esso è invece è profondamente diverso rispetto al modello – e che dunque risulta essere un buon punto d'osservazione per indagare la natura del progetto giolitano – è la scelta di porre in primo piano, come soggetto principale dell'opera, non già il combattimento tra il cavaliere e la gigantessa, ma quello dell'incontro tra Ruggiero e la maga. Lo xilografo interessato piuttosto all'aspetto eroico dell'intera vicenda, aveva invece compiuto un lungo salto narrativo, omettendo qualsiasi riferimento all'incontro fra l'eroe pagano e la sua incantatrice, e tanto più ai loro amori (cui l'autore aveva dedicato ben più di trenta stanze delle complessive ottanta (IX-XLI) di cui è composto il canto), e riprendeva il filo della storia con la rappresentazione, in secondo piano, sul margine sinistro, del momento in cui Bradamante consegna alla maga Melissa l'anello magico che libererà Ruggiero dall'isola incantata (stanze XLVI-XLIX). Nicolò dell'Abate non era nuovo all'impiego di modelli xilografici: nel ciclo di scene affrescate dell'*Eneide*, originariamente parte della decorazione di uno studiolo nella Rocca di Scandiano realizzata per il conte Giulio Boiardo intorno al 1540, e ora alla Galleria Estense di Modena, aveva già modellato alcuni dettagli iconografici sull'edizione, già citata a proposito delle sue vignette poliepisodiche, dell'edizione Brant dell'*Opera virgiliana* (cfr. nota 31). Si veda: E. Langmuir, ««Arma Virumque»... Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 39 (1976), pp. 151-170 e, più in generale sulla decorazione, D. Cuoghi, «Le Donne e i Cavalieri di Nicolò dell'Abate nella residenza dei Boiardo a Scandiano», *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi*, s. XI, vol. XX (2003), pp. 27-50.

grafica che segnò e modellò il gusto del pubblico come la cultura degli artisti, rappresentando un autorevole referente per le arti maggiori, e la decorazione parietale in particolare, come per quelle decorative ed applicate, prima fra tutti la ceramica «istoriata»<sup>38</sup>. Sebbene infatti il *Furioso* non godette di una grande eco immediata in ambito figurativo, nella maggioranza dei cicli affrescati identificati il modello di riferimento sono proprio le xilografie giolitine, la cui dipendenza varia a seconda della volontà di autonomia dell'artista, del programma e delle esigenze del committente<sup>39</sup>.

38 E' infatti ampiamente documentato il frequente ricorso alle illustrazioni librarie come modelli per la decorazione affrescata e ciò secondo due direttrici di valore alquanto diverso: da un lato, nel caso in cui gli artisti si ritrovino privi di modelli per mancanza di precedenti figurativi monumentali, dall'altro, quando essi ricercino, per soddisfare a commissioni di grande impegno, modelli già noti e quindi facilmente riconoscibili da parte del pubblico. Le xilografie giolitine divennero, un frequentatissimo ed allettante serbatoio di modelli per i maiolicari, e fra tutti Giacomo Mancini detto «il Frate», molto affermato e attivo a Deruta intorno alla metà del Cinquecento: molte delle sue ceramiche «istoriate» databili attorno al 1545, riproducono, spesso ulteriormente semplificate per ovvie ragioni di spazio, alcune illustrazioni delle edizioni giolitine. Il poco scarto cronologico dal modello utilizzato (la *princeps* giolitina è del 1542), dimostra l'aggiornamento culturale tanto dell'artista e della sua bottega, quanto del gusto della committenza che ne orientava la produzione. C. Ravanelli Guidotti, «L'Ariosto <istoriato> sulla maiolica italiana del Cinquecento», in *Signore cortese e umanissimo*, cit., pp. 61-73; *Eadem*, «Reminescenze ariostesche. L'ottava d'oro istoriata sulla maiolica del Cinquecento», in *CeramicAntica*, IV/5, 38 (1994), pp. 32-49 e M. Zampetti, «L'edizione giolitina dell'*Orlando furioso* tra maiolica e illustrazione. Due coppe del Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo», in «Tra mille carte vive ancora», cit. Più generalmente, per i personaggi del *Furioso* come fonte per la decorazione ceramica: J. Triolo, «Francesco Xanto Avelli's Pucci service (1532-1533): a catalogue, part I e II», *Faenza*, 1-3, pp. 32-44 e 4-6 (1988), pp. 228-284 e *Eadem*, «New notes to <the Pucci service, a catalogue>», *Faenza*, LXXVIII (1992), pp. 87-89; T. Wilson, «Xanto e Ariosto», *The Burlington Magazine*, 132 (maggio 1990), pp. 321-327.

39 La dipendenza iconografica dal corredo giolitino, che spesso fornisce un termine *post quem* per la datazione, è riscontrabile nel ciclo ariostesco di Palazzo Besta a Teglio, realizzato intorno alla metà del Cinquecento su commissione di Azzo II Besta; in due cicli nel piccolo centro piemontese di Chiusa di Pesio: uno, nel casino di caccia di proprietà dei marchesi di Ceva, firmato da Pietro Dolce da Savigliano e datato 1550, costituito da una serie di cinque medaglioni, di cui ne sopravvivono solo due, relativi ai canti XXIII e XXXV, ora in collezione privata;

L'edizione Giolito fu seminale, tanto per l'apparato paratestuale che per le sue illustrazioni: l'uno reimpiegato e le altre copiate da moltissimi editori e stampatori che cavalcarono il momento d'oro del poema ariostesco, conobbero un'enorme diffusione in tutta Europa e in particolare in Francia.

## L'«infraciosamento» del Furioso: le edizioni illustrate francesi

Il *Furioso* ebbe in Francia una diffusione relativamente tarda, che iniziò solamente dopo il 1540: come abbiamo visto, infatti, è al Delfino, futuro Henri II, che Giolito dedica la sua edizione del 1542, mosso dalla felice intuizione della potenzialità del mercato editoriale francese per un testo profondamente imparentato alla tradizione cavalleresca d'oltralpe<sup>40</sup>.

---

l'altro composto da sei lunette, residue delle quattordici in origine collocate in una sala a volta dell'antico palazzo marchionale di Chiusa, noto ora come Osteria della Ferrata, databili, al più presto, al 1556 per la dipendenza iconografica dalle tavole valgrisine, su cui si ritornerà. La decorazione della facciata di un palazzo di Bergamo presso la torre della cittadella, attribuita a Giovanni Cariani è nota solo tramite le fonti letterarie, tra cui il Ridolfi, ma ricollegabile ad un'unica favola ariostesca superstita in cui, nonostante le pessime condizioni di conservazione, è ancora leggibile la battaglia tra Marfisa e Bradamante e la sua dipendenza dalla xilografia relativa al canto XXXVI. Si veda: U. Santini, «Medaglioni ariosteschi del pittore Pietro Dolce da Savigliano», *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, XI, 1907, pp. 285-293; R. W. Lee, *Adventures of Angelica*, cit.; M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso*, cit. Sulla decorazione di palazzo Besta si attende la pubblicazione dell'intervento di F. Caneparo «Ariosto valtellinese. *Entrelacement* fra palazzi, ville, castelli», in «Tra mille carte vive ancora», cit.

40 Sulla fortuna cinquecentesca dell'Ariosto in Francia si veda: A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII siècle*, Paris: 1939 (ristampa, Torino: 1970); E. Balmas, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia*, in *Saggi e studi sul Rinascimento francese*, Padova: 1982, pp. 3-21; L. Sozzi, «Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento», in *Le prime traduzioni dell'Ariosto in Francia*, atti del convegno (Monselice, 1976), Padova: 1977,

La prima traduzione francese del poema, basata sull'edizione veneziana della versione finale del testo, quella del 1532 di Bindoni e Pasini, e arricchita dai «sens allegoriques sur chasque chant» tratti dalla giolitina del 1542, fu stampata a Lione da Sulpice Sabon per Jean de Thelusson nel 1544, segnando l'inizio della vera e propria ricezione transalpina del *Furioso*<sup>41</sup>. La sua versione francese, in prosa, frutto probabile di un'équipe editoriale di traduttori professionali attivi nell'atelier dell'editore Jean Des Gouttes, fu dunque pubblicata più di dieci anni prima dell'originale italiano, stampato, come vedremo, solo nel 1556<sup>42</sup>. Dedicata al «*Revendissime Seigneur Monseigneur Hippo-*

pp. 3-21; J. Balsamo, «L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français», J. Vignes, «Traductions et imitations françaises de l'Orlando Furioso (1544-1580): étude comparative» e R. Gorris, *Conclusions e Bibliographie*, in *L'Arioste et le Tasse en France aux XVI<sup>e</sup> siècle*, cahiers V.L. Saulnier n. 20, Paris: 2003, rispettivamente, pp. 11-26; 77-80; 257-274 e 275-77. Nonostante Francesco I avesse infatti ricevuto in omaggio l'edizione Mazzocchi del 1516, in un esemplare la cui prima pagina è ornata a bianchi girari e alle armi di Francia (già nella biblioteca reale di Blois ed ora alla BnF, Rés. Yd. 242), non sembra infatti che abbia mai posseduto un esemplare dell'edizione italiana nella sua biblioteca personale, in cui figurava invece l'*Orlando innamorato*. Cfr. J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse*, cit., p. 12.

41 In folio. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit. pp. 277-278, H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1964, I, pp. 422-423. R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, I: *French 16th Century Books*, Cambridge Mass.: 1964, n. 36, pp. 47-48. L'esemplare della biblioteca di Rennes Metropole (16<sup>e</sup> siècle 3941, privo del frontespizio) è descritto con la data 1543, in realtà – e ringrazio l'amico e collega David Clot per la preziosa informazione – tratta erroneamente dalla nota manoscritta sul piatto interno.

42 Sulla *vexata questio* dell'attribuzione della traduzione a Jean Martin, solo o in collaborazione con Denis Sauvage o piuttosto ad un vero e proprio «clan» editoriale, si veda: M.M. Fontaine, «Jean Martin traducteur», in *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulote*, Paris: 1988, pp. 109-122; R. Cooper, «Le roman à Lyon sous François Ier: Symphorien Champier et Jean de Gouttes», in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento*, atti del convegno (Gargnano, 1993), Bari: 1996, p. 109-128 e tre articoli di R. Gorris Camos, ««Non è lontano a scoprirsì il porto»: Jean Martin, son œuvre et ses rapports avec la ville des Este», in *Jean Martin, un traducteur au temps de François I<sup>er</sup> et d'Henri II*, Cahiers V.L. Saulnier, n. 16, Paris: 1999, pp. 43-83, *Conclusions*, cit., pp. 262-3, e, soprattutto, «Traduction et illustration de la langue française. Les enjeux du *Roland furieux* lyonnais de 1543», in *Lyon et l'illustration de la langue française*

*lyte de Este, cardinal de Ferrare, Archevesque de Milan, et de Lyon, Primat de l'une et l'autre Gaule*», l'edizione si presenta come il chiaro risultato di una commissione a forte connotazione politica, culturale e linguistica<sup>43</sup>. Quasi programmaticamente, in questo fervore di traduzione-translazione dalla lingua e stile italiani a francesi, il frontespizio – una cornice architettonica ottenuta da quattro legni

---

à la Renaissance, a cura di B. Colombat, Lyon: 2003, pp. 231-260, cui aggiungere ora anche T. Uetani, che gli ha dedicato la sua tesi di dottorato (*Etude prosopographique sur Jean Martin: un traducteur de la première Renaissance française*, CESR-Université de Tours, 2001), «Jean Martin traducteur du *Roland furieux?*», in *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, a cura di J. Dupèbe, F. Giacone, E. Naya e A.-P. Pouey-Mounou, «Travaux d'Humanisme et Renaissance», CDXXXIX, Genève: 2008, p. 1089-1109. Su Jean Des Gouttes, si veda R. Cooper, «Le roman à Lyon sous François I<sup>er</sup>: Symphorien Champier et Jean Des Gouttes», in *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea*, Fasano: 1996, pp. 109-127.

43 E' proprio via Lione che l'Ariosto diventerà, secondo la felice formula di Enea Balmas, una sorta di «nume tutelare dei rapporti culturali franco-ferraresi nel Cinquecento», e non è dunque sorprendente che l'impresa editoriale del *Furioso*, popolato fino all'inverosimile da quei cavalieri francesi tanto cari all'immaginario ferrarese, veda implicati tutta una serie di personaggi lionesi con strette relazioni con Ferrara. Essa infatti rientrava perfettamente nel progetto di straordinaria autopromozione e propaganda politica attuato da Ippolito II d'Este (nipote di Ippolito I, a suo tempo dedicatario della edizione ferrarese del 1521, e figlio di Alfonso e Lucrezia Borgia, nominato cardinale della città rhonalpina nel 1538, in cui fece un'entrata trionfale nel 1540), e la strategia dell'ostentazione e del dono, al tempo stesso principesco e cortigiano, vi giocava un ruolo chiave: facendo pubblicare in Francia il poema dinastico che celebrava la sua propria famiglia, il cardinale esibiva la sua gloria, e nell'incoraggiare – anzi, nel commissionare – una traduzione francese, omaggiava splendidamente la lingua reale, offrendo al contempo una nuova freccia all'arco della sua apologia e della sua *illustration*. Il *Furioso* fu infatti tradotto «partie suivant la phrase del' Auteur, partie aussi le stile ceste notre langue» nell'intenzione dichiarata, adottando un registro di stile medio e una lingua, quella della corte, che potesse assicurargli un successo ampio ed immediato, di rispondere al gusto di un pubblico goloso di storie d'amore e cavalleria. Fu in effetti in questa versione che le *Roland Furieux* rimase per almeno i trent'anni successivi il principale riferimento delle letture francesi dell'Ariosto. Rosanna Gorris Camos ricostruisce magistralmente le vicende e il ruolo di questa edizione in *Traduction et illustration de la langue française, cit.*, cui si rinvia anche per la bibliografia relativa alla diffusione e imitazione dell'Ariosto in Francia.

distinti e decorata da festoni, cartigli, fauni e tritoni – riprende, nei due elementi portanti laterali, le figure delle tre donne «accorpate» in un unico piedistallo e a sorreggere due ceste sovrabbondanti di frutta, che, declinate in stucco, affiancavano l'affresco della *Danae* di Rosso Fiorentino nella galleria François I a Fontainebleau<sup>44</sup>. Fra le pagine, invece, una sola vignetta, relativa al canto I e ispirata, nella composizione d'insieme (invertita) più che nei dettagli, a quella giolitina: forse si era previsto un corredo illustrativo alla cui realizzazione si era preferito soprassedere per mancanza di tempo<sup>45</sup>?

Il *Furieux* conobbe rapidamente un largo successo, emancipandosi dalle condizioni auliche e lionesi della sua nascita: redatto in prosa e in forma di romanzo, esso poteva ormai integrare a pieno diritto, *primus inter pares*, una biblioteca di *negotium* di un pubblico più vasto<sup>46</sup>.

- 44 La presenza di questo motivo decorativo è esemplare del successo e della rapidissima diffusione dei modelli bellifontani grazie all'incisione: l'affresco e il suo inquadramento a stucco sono databili fra il 1533 e il 1539, un'incisione di Antonio Fantuzzi riprende la cornice a stucco e vi inserisce un paesaggio in un'incisione del 1543-45 e Jacques Androuet Du Cerceau la reimpiega nuovamente tra 1575 e 1600. Cfr. H. Zerner, *Ecole de Fontainebleau. Gravures*, s.l.: 1969, n. 35, p. XLIII e R. Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago & London: 2005, tav. 4 e pp. 145-147.
- 45 La vignetta raffigura il duello tra Orlando e Rinaldo sulla riva di un fiume e la fuga di Angelica a cavallo, ma, a differenza del legno giolitino, di dimensioni lievemente minori, qui si è aggiunto un combattimento fra cavalieri nello sfondo.
- 46 Questa edizione si ritrova spesso rilegata insieme o in compagnia dei principali testi romanzeschi pubblicati fra 1542 e 1561: l'esemplare della Biblioteca Municipale di Caen (Réf. C. 257), ad esempio, è rilegato con i tre libri de *Roland l'amoureux* (Paris, E. Groulleau: 1549 e V. Gautherot: 1550, illustrati da legni di diversa provenienza, fra cui alcuni ispirati al corredo giolitino), come quello, appartenuto al bibliofilo lioneso Pierre Adamoli, della biblioteca municipale di Lionne (Réf. 157637/8); quello della Houghton Library di Harvard (Typ 515.46.296 F), invece, con il *Songe de Poliphile* (Paris: 1546) e Gérard d'Euphrate (Paris: 1546). Cfr. R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, I, cit., p. 47-48 e Cfr. Jean Balsamo, *L'Arioste et le Tasse*, cit., p. 18 e note 34-35. La traduzione fu ristampata più volte, passando, già nel 1545, «de Saone à Seine», ovvero dai torchi degli stampatori lionesi a quelle dei librai parigini che la pubblicarono regolarmente fino al 1571. Cfr. R. Gorris, *Conclusions*, cit., p. 263 e *Traduction et illustration de la langue française*, cit., p. 239. Per la tradizione iconografica dell'*Orlando innamorato* e le progressive interferenze iconografiche del *Furioso* sull'*Innamorato*, cfr. N. Harris, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, cit.

Se dall'edizione Giolito che l'aveva preceduta di solo due anni, le *Roland furieux* Sabon-Thelusson aveva ripreso le allegorie moraleggianti del Dolce ma non il corredo illustrativo, esso dovette sembrare un elemento particolarmente valorizzante agli occhi di Martin Nucio, l'editore e stampatore spagnolo attivo ad Anversa che tanto fece per sistematizzare la materia cavalleresca, per i cui tipi apparve, nel 1549, la prima traduzione in castigliano del *Furioso*, ad opera di Jeronimo Jiménez de Urrea<sup>47</sup>.

47 *Orlando furioso dirigido al principe Don Philippe nuestro Señor, tradusido en Romance Castellano por don Ieronymo de Urrea*, Anversa: 1549. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit. p. 331. Per la traduzione dell'Urrea, basata sull'edizione giolitina curata dal Dolce, ma che presentava solo 45 canti, per aver fuso nel canto II, il II e III dell'originale, cfr. J. Van Horne, «The Urrea translation of the *Orlando Furioso*», in *Todd Memorial Volumes Philological Studies*, v. II, a cura di J.D. Fitz-Gerald, New York: 1930, pp. 217-229; H. Vaganay, «*Orlando furioso* traduit par Urrea», *Revue hispanique*, t. LXXXI, n. 2, 1933, pp. 1-9; A. Parducci, «Note sulle traduzioni spagnole dell'*Orlando Furioso*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, vol. IV (1933), fasc. III-IV, pp. 243-254 e 313-325; G.M. Bertini, «L'*Orlando Furioso* nella sua prima traduzione ed imitazione spagnuola», *Aevum*, VIII (1934), fasc. 2, pp. 357-402; C.R. Hubbard, «Spanish Renaissance Translators», *Revue de Littérature comparée*, 45 (1971), pp. 554-572; M. Morreale, «Appunti per uno studio delle traduzioni spagnole dell'*Orlando Furioso* nel Cinquecento», in *Le prime traduzioni dell'Ariosto*, Padova: 1977, pp. 33-72; P. Geneste, *Le capitaine poète aragonais Jerónimo de Urrea, sa vie et son œuvre ou Chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du XVI siècle*, Paris, 1978 e ora il progetto multimediale dell'Università di Barcellona, <<http://stel.ub.edu/orlando/>>, con bibliografia. Il Nucio raccolse e stampò ad Anversa, tra il 1547 e il 1548 la prima collezione di *Romances viejo* nel *Cancionero*, in cui tentò di classificare i romanzi in base alle loro tematiche (ciclo carolingio, castigliano, troiano ecc.), cercando di emendarne il più possibile il testo e la forma. Per l'Ariosto e la letteratura spagnola, si veda: A. Portnoy, *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires: 1932; A. Parducci, «La fortuna dell'Ariosto in Spagna», in *L'Italia che scrive*, XVI (1933), 7, pp. 195-97; G.M. Bertini, «L'*Orlando Furioso* e l'Inquisizione spagnola», *Convivium*, VII (1935), pp. 540-550; O. Macrì, «L'Ariosto e la letteratura spagnola», *Lettere moderne*, III (1952), pp. 515-543; ora in Idem, *Studi Ispanici*, I: *Poeti e Narratori*, a cura di L. Dolfi, Napoli, 1997, pp. 51-88; G.M. Bertini, «Ludovico Ariosto e il mondo ispanico», *Estudis Romanics*, IX (1961), pp. 269-281; M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland Furieux*, Bordeaux: 1966; G. Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, 1974 e M. De Riquer, «Ariosto y España», in *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*, atti, Roma: 1975, pp. 47-53.

Essa riproponeva, oltre agli argomenti e alla tavola dei contenuti del Dolce, anche delle copie, piuttosto corsive e con alcune ripetizioni, dei legni giolitini già attribuite all'incisore fiammingo Arnold Nicolai, che lavorò poi per Plantin<sup>48</sup>.

Pochi mesi dopo, la traduzione dell'Urrea, e con essa i paratesti del Dolce e (nuove) copie delle vignette veneziane, venivano riproposti a Lione nella prima edizione francese della traduzione in catalano del poema ariosteo, ad opera di Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme<sup>49</sup>.

48 L'edizione è ornata anche da un bella cornice nel frontespizio e da un ritratto dell'Urrea. Cfr. A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et les provinces belges*, Paris: 1934, IIème partie: *Les graveurs illustreurs*, pp. 99-101.

49 *Orlando furioso dirigido al principe Don Philipo nuestro señor, traduzido en Romance Castellano por don Ieronymo de Urrea. An se añadido breves moralidades arto necessarias a la declaracion de las cantos, y la tabla es muy mas aumentada*. En Lyon en casa de Gulielmo Roville, Imprimiose en casa de Mathias Bonhomme, 1549. In-4. Questa edizione, a differenza di quella del Nucio, figura anche la traduzione del canto II, riportando il totale dei canti a 46, conformemente all'originale italiano. La cornice del frontespizio e il ritratto dell'Urrea, invece, non seguono il modello anversano. L'edizione del 1550 risulta essere una semplice rinfresatura di questa, con il solo frontespizio cambiato. Cfr. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, IX, pp. 177-78, N. Salomon, «Les éditions en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI siècle: Guillaume Rouillé», in *Imprimerie, commerce et littérature*, atti del convegno (Lyon, 1962), Lyon: 1965, pp. 61-73: 65-68, G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 332. Per il Rouillé, si veda: H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, vol. IX; E. Picot, *Les Français italianisants*, Paris: 1906, I, pp. 183-220; N. Zemon Davis, «Publisher Guillaume Rouillé, businessman and Humanist», in *Editing Sixteenth Century Texts*, a cura di R.J. Schoeck, Toronto: 1966, pp. 72-112; *Eadem*, «Le monde de l'imprimerie humaniste: Lyon», in *Histoire de l'édition française, I: Le livre conquérant: du Moyen-Age au milieu du XVII siècle*, a cura di R. Chartier e H.-J. Martin, Paris: 1983, pp. 72-112; S. Albonico, «Libri italiani a Lione 1540-1560», *Nuova rivista di letteratura italiana*, 3 (2000), pp. 203-217; J. Balsamo, «L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française», in *Lyon et l'illustration de la langue française, cit.*, pp. 211-229, in particolare pp. 215-220; i miei «La storia in soldoni: Il *Promptuaire des medalles* di Guillaume Rouillé», in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo e M. Gabriele, Udine: 2006, pp. 235-266 e «Lyon, nom & marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage». Lyon dans le réseau éditorial européen (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)», in *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800). Echanges, competitions et perceptions*, Lyon: 2009, pp. 109-140: 127-130 e E. Rachjenbach, «De < ceux

Lo scopo dell'operazione editoriale sembra essere stato squisitamente commerciale, a causa di quella che i due editori definivano nell'epistola al lettore «*La carestia y falta que ay destos libros en estos Reynos*». Sembra infatti che nel cosmopolita ambiente culturale lionese vi fosse un'attiva cerchia di spagnoli, che non solo li avesse spinti ad intraprendere la diffusione di un testo che avrebbe esercitato una grande influenza sulla loro letteratura, tanto nell'epopea, quanto nel «*romancero*» e persino nella «*comedia*», ma avesse attivamente partecipato alla correzione delle bozze, agl'indici e alla redazione – o meglio, traduzione – dei commentari moraleggianti aggiunti ad ogni canto, ancora una volta derivazione di quella giolitina e plagio della penna del Dolce<sup>50</sup>. L'edizione lionese del *Furioso* rappresenta dun-

---

*qui de leur pouvoir aydent et favorisent au publiq*». Guillaume Rouillé, libraire à Lyon», in *Passeur de textes: imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, atti del convegno (Paris, 2009), in corso di stampa. Grazie alla sua rete commerciale e alla creazione di sedi di rappresentanza e distribuzione nei centri nevralgici del mercato editoriale iberico, cui prepose alcuni membri della sua famiglia, il Rouillé fu uno dei personaggi più attivi del mondo della libreria e dell'edizione del Cinquecento in Spagna e in Portogallo. La sua impresa pubblicò più di un decimo delle edizioni di autori ispanici prodotte al di fuori della penisola iberica, dimostrando un grande intuito per le possibilità offerte dal ritardo, e spesso dal vero e proprio vuoto, della produzione locale. Contrariamente ad altri editori lionesi (e veneziani) che si erano lanciati nella pubblicazione dei classici spagnoli in volgare, Rouillé proponeva delle traduzioni di vere e proprie novità, spesso di autori italiani e ricche di illustrazioni, come appunto il *Furioso*, gli *Emblemata* dell'Alciati, il *Dialogo delle Imprese militari e amorose* del Giovio o il suo proprio *Prontuaire des medalles*. Cfr. N. Salomon, *Les éditions en langue espagnole*, cit. Per il ruolo di Lione nell'editoria in lingua spagnola, cfr. C. Péligray, «Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol aux XVIe et XVIIe siècles», in *Livre et culture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Paris: 1981, pp. 85-93; M.-A. Etayo-Piñol, «Lyon, plaque tournante de la culture espagnole en France à l'époque moderne», in *La transmission du savoir dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, atti del convegno (Nancy, 1997), Paris: 2000, pp. 451-468 e I. Andreoli, «*Lyon, nom & marque civile*», cit., pp. 134-138.

50 Nella *Carta de los Impressores al lector*, si legge: «*A se allegado a esto las rogarias de nuestros amigos y señores Españoles y otras naciones, las quales emos querido obedecer por parecernos justas, como par la aiuda que nos an dado en la correccion de libro, añadiendo a cada canto Morales argumentos y una tabla muy copiosa, como podres ver en lo leiendo*». Nell'epistola a Jeronimo de Urrea inserita nella seconda edizione del *Furioso* in castigliano, del 1556,

que una delle molte testimonianze di come l'attività editoriale in castigliano degli stampatori lionesi e del Rouillé in particolare, presentasse spesso un sostrato italiano: si può dunque supporre che tale produzione, in linea con quella italiana che analizzeremo qui di seguito, intendesse rivolgersi oltre che alla comunità castigliana a Lione, anche al numeroso e dinamico pubblico spagnolo residente allora in tutta Italia<sup>51</sup>. In entrambe i casi, il fatto di riprodurre copie delle

---

Bonhomme confermava che la scelta degli editori era stata orientata proprio da questa cerchia di amici di tutte le nazioni alla quale faceva allusione nella dedica del 1550: «*Si que ia persuadé de quelques uns, le fey mettre sur noz presses, y faisant adiouter a chacun canto un sommaire pour plus prompte intelligence de la matière; ce que à mon avis n'aurez trouvé mauvais si d'aventure (comme je pense) ils sont parvenus iusques à vous [...]*».

- 51 La nuova edizione spagnola dell'*Orlando furioso* de M. Ludovico Ariosto traduzido en Romance Castellano por el S. Don Hieronymo de Urrea: con nuevos argumentos y alegorias en cada una de los cantos muy utiles che i due associati produssero nel 1556, si arricchiva rispetto alla precedente di una sorta di manuale di grammatica e fonetica castigliana, oltre che di un vocabolario intitolato *Breve introduccion para saber e pronunciar la lengua castellana con una exposicion en la Thoscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro hecho todo por el S. Alfonso Ulloa*. Cfr. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, cit., IX, pp. 324-25. Il nome dell'Ulloa è decisamente sintomatico della continuità dei rapporti fra Lione e Venezia e in particolare tra Rouillé e il Giolito: autore di numerose traduzioni in italiano di scrittori spagnoli e portoghesi, il Giolito gli aveva affidato la redazione dei commenti e dei paratesti oltre che di un'introduzione al vocabolario spagnolo di cui aveva a sua volta dotato la sua edizione del 1553 della traduzione in castigliano ad opera dell'Urrea: *Orlando furioso de m. Ludovico Ariosto [...]* Traduzido en romance castellano por el S. Don Hieronimo de Urrea [...]. Assì mismo se ha anadido una breue introducion para saber e pronunciar la lengua Castellana, con una exposicion en la Thoscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro [...]. Hecho todo por el s. Alonso de Ulloa. Come gli stampatori lionesi, anche i veneziani, e il Giolito in particolare, avevano investito nella produzione di testi spagnoli «in belle edizioni che incontravano assai favore non solo nelle nostre corti, ma pure sui mercati librari di Barcellona e di Madrid» (Bongi). Nello stesso 1553 il Giolito aveva infatti pubblicato il *Libro aureo de Marco Aurelio*, sempre per cura dell'Ulloa, il *Proceso de cartas de amores*, la *Ulyxea de Homero*, le *Sentencias y dichos de diversos sabios*, la *Question de Amor*, le *Obras de Bosca*, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* e il *Carcel de Amor*. Per le edizioni spagnole editate a Venezia, cfr. A. Pallotta, «Venetians printers and Spanish literature in sixteenth century Italy», *Comparative Literature* 43 (1991), pp. 20-42. Per l'edizione in castigliano del Giolito, si

illustrazioni che dovevano già aver riscosso grande successo nella penisola permetteva di «confezionare» un prodotto che, si può dire, ammiccasse alla qualità del «*made in Italy*».

Fu Sébastien Honorat a pubblicare a Lione, nel 1556, la prima edizione del *Furioso* in lingua originale, in due edizioni, una *in-4* e una *in-8*, entrambe dotate, ancora una volta, di un corredo di fedelissime copie delle 46 vignette giolitine, lo stesso già utilizzato da Bernardo Giunti a Firenze nel 1544<sup>52</sup>. Queste edizioni, che sebbene

---

veda S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito De'Ferrari*, cit. I, p. 414; G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit., p. 333 e A. Nuovo-C. Coppens, *I Giolito e la stampa*, cit., pp. 222-225. Per l'Ulloa, cfr. A. M. Gallina, «Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel secolo XVI: Alfonso de Ulloa», *Quaderni ibero-americaeni*, 17 (1955), pp. 4-9 e C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere*, cit.

- 52 Anche il legno impiegato per la cornice del frontespizio, in cui però è stata inserita nel medaglione centrale la marca dell'Honorat, è la copia straordinariamente fedele di quello giolitino, già impiegata nell'edizione Giunta. Copie così conformi agli originali potevano forse essere ottenute tramite l'incollatura del verso (in caso contrario si sarebbero ottenute delle nuove immagini in controparte) delle vignette dell'edizione da riprodurre sui nuovi blocchi, e la successiva incisione, seguendone contorni ed ombreggiature, dopo aver reso trasparente la carta tramite umidificazione. Pur al prezzo della distruzione definitiva dei modelli, questo metodo assicurava un *transfert* pressoché perfetto dell'originale grafico, ma nel caso di pagine stampate sui due lati rimane il problema dell'interferenza del testo stampato sul verso. I legni potrebbero essere giunti a Lione tramite il reseau dei Giunta, attivi, oltre che a Firenze, anche a Venezia e Lione. L'edizione *in-4*, più prestigiosa, dovette godere di una tiratura più alta, cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, cit., pp. 102-104; H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, cit., IV, pp. 168-171; N. Bingen, *Le Maître italien 1510-1660. Bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de la langue française, suivie d'un répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles: 1987, pp. 270-273; *Edit 16*, CNCE 2700 (che registra solo l'edizione *in-4*); R. Brun, *Le livre illustré français de la Renaissance*, Paris: 1969, p. 114; l'esemplare di dedica con le iniziali di Caterina de' Medici è conservato alla Houghton Library di Harvard, cfr. R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, I, cit., n. 37, pp. 49-50; l'esemplare annotato da Jacopo Corbinelli compariva nel *Catalogo della libreria Floncel o sia de' libri italiani del fù Signor Alberto-Francesco Floncel*, Paris, Cressonnier: 1774, al numero 3016. Sulla biblioteca del Corbinelli e su alcuni degli esemplari da lui posseduti ed annotati, si aspettano i contributi in *Un fuoriuscito fiorentino alla corte di Francia: Jacopo Corbinelli*, atti del convegno (Firenze, 2008), in corso di pubblicazione.

dotate di una certa eleganza, proponevano un testo alterato e corrotto e una qualità filologica molto mediocre, furono dunque rapidamente soppiantate da quelle del «*lyonnais italianisant*» Guillaume Rouillé, nel quadro di una politica editoriale fondata in buona parte sulla diffusione di testi letterari in italiano<sup>53</sup>.

La presenza nella città rhonalpina, accanto ad un patriziato urbano indipendente e fiero della sua storia civica, di una comunità italiana, in gran parte fiorentina, ricca, colta e posta sotto l'autorità di un cardinale italiano come l'Este, stimolava infatti, oltre ad una rigogliosa attività artistica e letteraria, la diffusione editoriale tanto dei testi-chiave dell'umanesimo europeo, che, in contemporanea al movimento di celebrazione e d'«*illustration*» della lingua francese che si stava sviluppando a corte, delle opere fondamentali del volgare italiano nella loro versione originale<sup>54</sup>. Le edizioni italiane di Rouillé,

53 Genero di Domenico e successore di Vincenzo Portonariis, membri di una famiglia di stampatori originari di Trino vercellese, come i Giolito, presso la cui bottega veneziana Rouillé aveva svolto il suo apprendistato, egli aveva preferito, nel quadro di una strategia volta all'acquisizione del massimo prestigio sociale possibile, il profilo del libraio-editore – la cui bottega aveva significativamente come insegna «all'escu de Venise» – e non quello dello stampatore, per quanto erudito. Il suo catalogo editoriale conta 834 edizioni, di cui 226 in volgare, tra cui circa 70 titoli, tra edizioni ed emissioni, in italiano. La sua prima edizione italiana fu quella del Nuovo Testamento del 1547, nella versione poco ortodossa del Brucioli, prudentemente messa sotto la protezione di Ippolito d'Este; seguirono gli *Emblemi* dell'Alciati e la versione italiana della descrizione dell'entrata trionfale di Enrico II e Caterina de Medici a Lione nel 1549, il *Cortegiano* del Castiglione e i classici toscani in nuove edizioni in piccolo formato e «caratteri begli», arricchite dalla curatela e dai paratesti eruditi di Lucantonio Ridolfi, gentiluomo fiorentino «fuoriuscito», di una famiglia vicina agli Strozzi e a Caterina De' Medici, vera eminenza grigia della produzione italiana della marca dell'aquila con il serpente. Cfr. E. Giudici, «Lucantonio Ridolfi et la Renaissance franco-italienne», *Quaderni di filologia e lingue romanze*, n. s., I, (1985), pp. 111-150, R. Cooper, «Le cercle de Lucantonio Ridolfi», in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, a cura di M. Clément e J. Incardona, Sant-Etienne : 2008, pp. 29-50. Per le relazioni commerciali dei Giolito con Lione, cfr. A. Nuovo-C. Coppens, *I Giolito e la stampa*, cit., pp. 41-45 e per l'apprendistato veneziano del Rouillé, cfr. Picot, *Les Français italianisant*, cit. I. p. 184 e Dondi, *Una famiglia di editori*, cit., p. 657.

54 Nel corso del Cinquecento, Lione fu centro di diffusione di una cultura italiana pressoché autonoma, d'impronta fondamentalmente toscana – e basata dunque

si rivolgevano però non solo al pubblico italiano e «*italianisant*» di Lione ma, più generalmente, a quello della stessa penisola e, grazie all'organizzazione capillare della sua rete commerciale, del resto d'Europa: nonostante le dichiarazioni in senso contrario dell'editore, infatti, esse si ponevano in aperta concorrenza con quelle veneziane del Giolito (presso la cui bottega Rouillé aveva svolto il suo apprendistato e imparato perfettamente l'italiano) e, anzi, rivendicavano la possibilità di rivaleggiare con esse, in nome della loro qualità filologica e della novità dei paratesti, assicurate da collaboratori editoriali madrelingua aggiornati e competenti e vantate nelle dediche e nelle epistole al lettore come indubbiamente capaci di garantire il «contentamento dei lettori»<sup>55</sup>.

---

sul culto delle «tre corone» toscane, Dante, Petrarca e Boccaccio – emanazione del ruolo dominante della Nazione fiorentina, che manteneva in questo modo vivo il legame tra la madre-patria e i «fuoriusciti» antimedicei. A Lione furono pubblicati, considerando nel medesimo calcolo edizioni ed emissioni, ben 144 titoli in italiano, contro i meno di cinquanta di Parigi. Il decennio più prolifico fu tra 1550 e 1560, in cui si stamparono essenzialmente opere letterarie d'importazione, sia elaborate in Italia e destinate al mercato nazionale che prodotti dei circoli fiorentini di Lione. Cfr. F. Simone, «La presenza di Dante, Petrarca e Boccaccio nel primo umanesimo lionese», in *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano: 1968, pp. 59-74 e J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais*, cit. Più in generale, si veda M. Santoro – M.C. Marino – M. Pacioni, *Dante, Petrarca e Boccaccio e il paratesto: le edizioni rinascimentali delle «tre corone»*, Roma: 2006.

55 Ai suoi esordi, Rouillé pubblicò alcune edizioni in associazione con i Giolito (tra cui, nel 1546, il *De gli huomini valorosi* di Aurelio Victor, tradotto da Paolo de Rosso) e, come rivela la lettera del Domenichi ad apertura dell'edizione delle *Imprese* del Giovo del 1559, teneva particolarmente a mantenere dei rapporti privilegiati con il suo amico e socio veneziano, sfruttando i titoli comuni senza per questo dare l'impressione di voler «far torto al buon Giolito, cui io per li suoi meriti di verso me honoro et osservo con quello affetto che si dee osservare un prestantissimo e pietoso padre». A differenza della produzione italiana degli editori parigini, rivolta principalmente all'italianismo della corte, le edizioni Rouillé, spesso prodotte contemporaneamente alle versioni francese, latina o, come abbiamo visto, castigliana, dello stesso testo, rientravano infatti in un circuito di diffusione commerciale reale, che si appoggiava su una rete ampia ed efficace che copriva l'intera penisola, come provano i documenti che attestano il credito di Rouillé presso dei librai napoletani, ma soprattutto la maggiore presenza delle edizioni italiane lionesi nelle biblioteche italiane che in quelle francesi. Per

Il primo *Furioso* in italiano pubblicato dal Rouillé apparve nel 1556, annata eccezionale per la storia editoriale del poema, che annovera ben otto diverse edizioni, tra cui la *princeps* valgrisina<sup>56</sup>. L'editore e libraio lionese immetteva sul mercato un prodotto nuovo, ovvero un libro di formato compatto ed elegantemente illustrato, veste

---

l'edizione del Victor, cfr H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, t. IX, p. 91; E. Picot, *Les Français italianisants, cit.*, I, n. 1, pp. 189; N. Bingen, *Philausone, 1500-1660: répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève: 1994, n. 63, pp. 63-64; e A. Nuovo – C. Coppens, *I Giolito e la stampa, cit.*, p. 68 e nota 5. La lettera del Domenichi è pubblicata interamente in Picot, *Les Français italianisants, cit.*, n. 25, pp. 210-211, ma si veda anche H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, t. IX, pp. 255-256. Per i diversi canali di diffusione delle edizioni lionesi e parigine in lingua italiana, cfr. L. Dorez, «Le Zibaldone de Baccio Tinghi», in *Mélanges Emile Picot*, Paris, 1913, t. II, pp. 261-268; J. Rolland, «A propos d'un exemplaire de la *Fisica* de Paolo del Rosso conservé à la Bibliothèque nationale centrale de Florence», *Revue Française d'histoire du livre*, 26 (1980), pp. 119-124 e J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais, cit.*, p. 219.

- 56 *Orlando furioso* di M. Ludovico Ariosto, diviso in due parti. La prima contiene XXX Canti. Et la seconda XVI. Insieme con l'aggiunta de i Cinque Canti nuovi. In Lione, Appresso Guglielmo Rouillio: 1556, in-16. Le pp. 809-810, contengono un frontespizio che permette di dividere il libro in due tomi. L'edizione del testo seguiva la versione del Ruscelli, pubblicata lo stesso anno dal Valgrisi. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 106-107; E. Picot, *Les Français italianisants, cit.*, I, n. 18, pp. 203-204; H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, t. IX, pp. 233-34; N. Bingen, *Le Maître italien 1510-1660, cit.*, pp. 273-274; *Edit 16 CNCE 2725*. Nel 1556, a Venezia furono pubblicate un'edizione giolittina in-4, due, come vedremo fra poco, da Giovanni Andrea Valvassore (in-4 e in-8) e altre due, sempre nei due formati, dal Valgrisi; a Lione, come abbiamo visto, l'Honorat stampò due edizioni (in-4 e in-8). Il Rouillé ripubblicò il *Furioso* in-16 nel 1557 e nel 1561, apparentemente arricchito «con gli argomenti e correzioni di M. Gerolamo Ruscelli», ma in realtà nella stessa edizione precedente, e poi nel 1569 «insieme gli Argomenti, Allegorie, et esposizione de i vocaboli difficili» e nel 1579, con due altre emissioni, rispettivamente nel 1570 e 1580. Queste ultime 4 edizioni sono in formato in-12, ma presentano lo stesso corredo illustrativo delle edizioni in-16. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.* pp. 106-107; 116; 138; 149 e 153; E. Picot, *Les Français italianisants, cit.*, n. 19, p. 204, n. 28, p. 212, n. 39, p. 216, n. 43, p. 218, nn. 51-52, p. 220; H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, t. IX, pp. 242, 284, 328, 372 e 377 (non registra l'edizione 1569); N. Bingen, *Le Maître italien, cit.*, pp. 275-278; *Edit 16 CNCE 52226; 2725; 2765; 2771; 2794 e 2798*.

grazie alla quale seppe rinnovare completamente e rendere ancora più appetibile anche l'edizione degli altri classici italiani – e del «petrarchino» in particolare, facendo così corrispondere pienamente il vezzeggiativo ad un'idea globale di raffinatezza e preziosità e non solo di dimensione ridotta – tanto da essere prontamente imitata, in Francia come in Italia<sup>57</sup>. Questo piccolo libro-gioiello, un *in-16* in due parti, si apriva sulla dedica alla «di sangue illustre, dotta e molto studiosa» Madame de Thermes, Marguerite de Saluces-Cardé, in cui

57 Il Rouillé pubblicò la *Commedia* dantesca a partire dal 1551 (e di nuovo nel 1552, 1571 e 1575) «in picciola forma» (*in-16*) e di una qualità tipografica e filologica ben maggiore della mediocre edizione De Tournes a cura di Maurice Scève; l'opera italiana del Petrarca (sei edizioni -16, in nove emissioni dal 1550 al 1564) e, soprattutto, due edizioni del *Decamerone*, anch'esse *in-16* «con nuovi e bei caratteri in picciolissima forma» (1555 e 1559), sui cui corredi illustrativi (di nuovo d'ascendenza giolitina) si avrà occasione di ritornare. Si veda: E. Picot, *Les Français italianisants*, cit., I ad annum; H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, cit., ad annum da correggere tramite N. Bingen, *Le maître italien*, cit., pp. 267-269, 279-280 e 282-287 ed *Edit 16*: CNCE 1167, 1168 e 1175 per Dante; CNCE 30140, 30141, 30152, 30185, 71100 e 30197 per il Petrarca; CNCE 6337 per il Boccaccio, di cui si registra solo l'edizione del 1555. Si veda inoltre: R. Mortimer, *Harvard College Library*, I, cit. n. 429, pp. 537-538; N. Bingen, «Les éditions lyonnaises de Pétrarque dues à Jean de Tournes et à Guillaume Rouillé», in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, a cura di J. Balsamo, Genève: 2004, pp. 139-155; J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais*, cit., p. 218 e N. Harris, «Il Petrarca tascabile di Rouillé e di Giolito», in *La variante tipografica*, a cura dello stesso, in corso di pubblicazione. Le dame e le cortigiane del Rinascimento adoravano passeggiare, non senza ostentazione, con un «petrarchino» fra le mani, come testimoniano spesso i ritratti contemporanei, e in particolare quelli del Bronzino o di Andrea del Sarto, cui si deve la cosiddetta *Dama con il petrarchino* degli Uffizi. Cfr. N. Macola, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia: 2007. Giolito prefà le sue *Rime in-12* del 1550 magnificandole quali «emendatissime, ma in così picciola forma stampate, che ciascuno le potrà haver seco in tutti i tempi et luochi senza incommodo, o fatica alcuna», tanto che Bonghi (*Annali di Gabriel Giolito*, cit. p. 138) suggerisce che potevano facilmente e furtivamente essere lette in chiesa, facendole passare per libri d'ore... Dobbiamo pensare che i *Furiosi* «gioiello» o i *Decameroni* in miniatura del Rouillé riscuotessero il medesimo successo presso il pubblico femminile e non solo francese. L'oblungo formato *in-16*, tipico lionese, fu imitato dagli *in-12* e, come vedremo per il *Furioso* Valgrisi, persino dagli *in-24* veneziani. Per il successo del *Furioso* presso il pubblico femminile, cfr. G. Ferroni, *Lecteur ou lectrice*, cit.

l'editore ricordava il suo impegno a fornire alle «persone studioshe che si diletmano di volgere i libri» edizioni di piccolo formato, corrette e stampate con cura. Su consiglio di un altro dei poligrafi a suo servizio, il prolifico e poliedrico Gabriele Symeoni, che aveva forse avuto un ruolo attivo nel lavoro d'edizione, Rouillé legava questa epopea d'armi e d'amori all'influente dama e a suo marito, il futuro *maréchal* de Termes, fornendo una delle chiavi del successo mondano ed aristocratico del *Furioso* in Francia:

Conciosa che, essendo il soggetto del libro Bradamante et Ruggiero (questo fedele et celebratissimo nell'arme, et quella gentilissima et costante donna nell'amore et travagli del marito, io non saprei hoggi nominarvi due consorti più simili a Ruggiero et a Bradamante, che monsignore e madama di Termes.<sup>58</sup>

La medesima strategia di nobilitazione si ritrova attuata nelle più importanti edizioni italiane del Rouillé, che sono dedicate non tanto ad italiani, quanto alle dame più in vista del patriziato lionese – e prima fra tutte Marguerite de Bourg, *dame de Gage* –, vero e proprio «coro di Muse» che dell'italiano «non solo se ne diletmano, ma ne hanno perfetta cognizione»<sup>59</sup>. La padronanza e l'eccellenza nell'esercizio della lingua d'oltralpe erano infatti diventate un elemento di distinzione mondana, e l'italiano considerato come strumento d'iniziazione e di riconoscimento, un codice sociale e amoroso proprio al ristretto circolo dell'alta società lionese, che in ciò seguiva l'esempio dato dalla nobiltà della corte, in cui si era a sua volta distinta una Marguerite,

58 Gabriel Symeoni, uomo d'armi e cortigiano, avventuriero e letterato, fu uno dei più attivi collaboratori della scuderia del Rouillé. Si veda: T. Renucci, *Un aventurier des lettres au XVI<sup>e</sup> siècle: Gabriel Symeoni Florentin*, Paris: 1943 e R. Cooper, «L'antiquaire Guillaume Du Choul et son cercle lyonnais», in *Lyon et l'illustration de la langue française*, cit., pp. 261-286: 276-278.

59 Lo affermava Jean-Baptiste Du Four nella lettera a Rigaud de Saint Marsal pubblicata nell'edizione del *Decamerone* pubblicata da Rouillé nel 1555 e dedicata a Marguerite de Bourg, come quella del Petrarca del 1558. Per Marguerite de Bourg, si veda: E. Giudici, *Lucantonio Ridolfi*, cit.; M. M. Fontaine, «Un cœur mise en gage»: Pontus de Tyard, Marguerite de Bourg et le milieu lyonnais de la Renaissance des années 1550», *Nouvelle revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1984, 2, pp. 69-89; J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais*, cit., pp. 220-224; R. Cooper, *Le cercle de Lucantonio Ridolfi*, cit.

quella *de Berry*, sorella del re e appassionata di cultura italiana ben prima di diventare duchessa di Savoia<sup>60</sup>.

In questa campagna di conquista del pubblico femminile, l'elemento illustrativo dovette giocare un ruolo essenziale, come testimonia il corredo di questo delizioso «orlandino», composto da 51 vignette in miniatura che riprendendo, per ovvi motivi di spazio, solo alcune delle scene delle vignette «pluriepisodiche» di ascendenza giolittina già copiate nell'edizione in castigliano, fanno così emergere maggiormente il segno grafico tipicamente lionese, caratterizzato da una notevole dinamicità, dalla leggerezza e dalla *verve* del tratto e dall'assottigliarsi delle estremità delle figurette liquide e svelte. Esse si devono molto probabilmente alla mano di Pierre Eskrish, *tailleur d'images* di fiducia della bottega à *l'escu de Venise* – come Bernard Salomon lo era per quella di Jean De Tournes – e già autore di una grande quantità di corredi, tra cui quello degli *Emblemata* dell'Alciati e della Bibbia, reimpiegato, quest'ultimo, nelle innumerevoli «derivazioni» del genere, come le *Figures* e i *Quadrins* del Vecchio e Nuovo Testamento, prodotti editoriali tipicamente lionesi<sup>61</sup>.

60 E' importante però notare, come ben sottolinea Jean Balsamo, che l'italiano a Lione era la lingua d'uso della minoranza italiana e divenne solo lentamente una lingua di cultura, sul modello della corte, che ne rivendicava, in nome di una posta tutta politica, legata alle ambizioni francesi in Italia, l'appartenenza reale e dunque la perfezione e l'eccellenza nel suo esercizio; non si trattò dunque in nessun caso di un fenomeno di moda o di egemonia culturale esercitata dalla presenza italiana. Quest'uso, che ebbe il suo culmine intorno al 1550, era infatti votato a dissolversi rapidamente con lo scacco della politica reale in Italia, dopo il 1559. Significativamente, nel 1553 Rouillé dedicò la versione italiana del suo *Pron-tuario di medaglie* a Caterina de' Medici, quella francese a Marguerite e quella latina a Henri II. Cfr. J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais*, cit., p. 224-226. Per l'italianismo di Marguerite, duchessa di Berry e poi moglie di Emanuele-Filiberto di Savoia, cfr. E. Picot, *Les Italiens en France*, Paris, 1918, p. 180-181.

61 Cfr. R. Brun, *Le livre illustré français de la Renaissance*, Paris: 1969, p. 114; E' probabilmente sulla scia del successo degli in-16 del Rouillé che il Valgrisi, come vedremo, «miniaturizzerà» per primo il *Furioso* facendolo rientrare, con tanto d'illustrazioni, in un in-24. Pierre Eschrich ou Eskrisch, detto «Vase» ou «Cruche» fu pittore, disegnatore, incisore e forse persino ricamatore. Di confessione protestante, suddivise la sua attività fra Lione e Ginevra, dove incise la *Mappe-monde nouvelle papistique* del fuoriuscito lucchese Jean-Baptiste Trento,

Queste ennesime derivazioni degli originali veneziani, dovettero dunque fornire il supporto visivo all'immaginazione di lettori delle più svariate provenienze: italiani d'Italia e di Francia e francesi «*italianisants*», che potevano ormai scegliere tra prodotti editoriali diversi, ma tutti illustrati, capaci di soddisfare i gusti e tutte le tasche: lussuose edizioni italiane *in-4* o preziose edizioncine francesi *in-16* o *in-12*, da personalizzare magari con preziose legature, o più banali e correnti edizioni *in-8*; traduzioni in castigliano *in-4* per i lettori spagnoli in Italia e in Francia, e considerata l'estesissima rete commerciale del Rouillé e i suoi addentellati nella Penisola Iberica, nella stessa Spagna, in Portogallo e, si può pensare, persino nel Nuovo Mondo<sup>62</sup>.

---

pubblicata nel 1566 da François Perrin. Su di lui si veda ancora N. Rondot, «Pierre Eskrich, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI siècle», *Revue du lyonnais*, 21 (1901), pp. 241-246 e 321-354, e ora E. Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France: 1520-1565*, Genève: 2007, pp. 39-41 e *Mappe-monde nouvelle papistique*, a cura di F. Lestringant, Genève: 2009. Un corredo di legni da lui disegnati e destinati ad illustrare una Bibbia, tra cui una quindicina ancora da incidere, sono conservati al Musée de l'Imprimerie di Lione: cfr. M. Audin, *Les peintres en bois et les tailleurs d'histoires. A propos d'une collection de bois gravés conservée au Musée de l'Imprimerie et de la Banque*, Lyon: 1980 e <[http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/collections/vitrine\\_2](http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/collections/vitrine_2)>; per le *Figures de la Bible*, si vedano gli studi di Max Engammare, «Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVI-XVIII siècle)», *Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée*, 106 (1994), pp. 549-591 e «Figures de la Bible lyonnaises à la Renaissance. Un demi siècle de prépondérance européenne (1538-1588)», in *Majoliques européennes*, cit., pp. 24-39.

- 62 Non è la prima volta che delle reinterpretazioni lionesi di modelli illustrativi italiani «rientravano» nella penisola grazie all'efficiente rete commerciale degli editori d'oltralpe: molto interessante a questo proposito è il caso delle traduzioni in versi delle *Metamorfosi* di Ovidio il cui prototipo iconografico era stato stabilito a Venezia dall'edizione Giunta 1497 e venne mantenuto tale durante buona parte del secolo, in un intenso dialogo fra Lione e la Laguna i cui momenti salienti sono segnati dall'edizione Giolito del 1553 e da quelle lionesi di Rouillé-Bonhomme del 1556 (le cui xilografie sono probabile opera dello stesso Eskrich) e di Jean de Tournes del 1557 (le *Métamorphoses d'Ovide figurée* con xilografie tratte dai disegni di Bernard Salomon, pubblicate anche in versione italiana nel 1559). Ancor più di quelle dell'edizione giolitina, le vignette di mano del Salomon rappresentarono a loro volta una sfruttatissima fonte iconografica per i maiolicari faentini, e, almeno in un caso, persino per Tiziano. Sul Salomon e la sua collabo-

## Le edizioni Rampazetto e Valvassori

A Venezia, nel frattempo, altri editori si cimentavano con l'illustrazione del *Furioso*: Francesco Rampazetto, un tipografo ed editore principalmente musicale, ne diede alle stampe un'edizione nel 1549, ora rarissima, che presenta alcune composizioni originali, del tutto o quasi svincolate dal modello giolitino, spesso ripetute o talvolta alternate con vignette di dimensioni più piccole, di diversa fattura, alcune delle quali chiaramente relative ad episodi del *Morgante Maggiore* del Pulci<sup>63</sup>. Lo stile di queste xilografie è molto interessante: sono figurette

---

razione con lo stampatore Jean de Tournes, si veda A. Cartier, *Bibliographie des éditions des de Tournes, imprimeurs lyonnais*, Paris: 1937-38 e ora P. Sharrat, *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, Genève: 2005, con onnicomprensiva bibliografia precedente e numerose riproduzioni. Per le *Metamorfosi* e la loro interpretazione grafica fra Venezia e Lione, si veda A. R. Gentilini, «Circolazione libraria e committenza artistica nel Cinquecento: ricerche su tradizione libraria e tradizione ceramica di Livio e Ovidio e Edizioni della *Storia Romana* di Tito Livio e delle *Metamorfosi* di Ovidio» in, *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 1993), Faenza: 1993, pp. 11-29 e 52-85; M. T. Caracciolo Arizzoli, «Les *Métamorphoses* d'Ovide publiées à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle», in *Majoliques européennes reflets de l'estampe lyonnaise*, Dijon: 2003, pp. 40-67 e mi si permetta di rinviare a due miei contributi in corso di pubblicazione: «Ovid's Meta-metamorphosis: book illustration and circulation of erotic patterns», in *Interacting with Eros. Erotic mythology in early modern drama and Renaissance literature*, atti del convegno (Montpellier, 2008) a cura di A. Lafont e «Images d'échanges / échanges d'images. Circulation des modèles iconographiques dans le livre illustré lyonnais et vénitien de la Renaissance», in *De peau... assez. Actes de la journée d'étude* (Lyon, 2009), a cura di M.-J. Perrat. Il *Promptuaire des medalles*, l'opera redatta e pubblicata da Rouillé, ha invece fornito, nella sua versione in castigliano, la fonte iconografica per la decorazione architettonica della scala priorale della Basilica di San Isidro a León. Si veda M. D. Campos Sanchez Bordona – M. De la Cuesta Garcia, «Los grabados del *Prontuario de medallas* de 1553 fuente de inspiración de la escalera prioral de San Isidro de León», *Lecturas de historia del arte* 3-4 (1992), pp. 213-221 e I. Andreoli, «La storia in soldoni», *cit.*, p. 265.

63 Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, *cit.*, pp. 83-84; *Edit 16*, CNCE 2652; il solo esemplare conosciuto è quello conservato alla Biblioteca Ariostea di Ferrara, dove l'ho consultato. Le xilografie a soggetto propriamente ariostesco risultano essere 14, relative ai canti I, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XIII, XIV, XV, XXV, XXX

snodate, nervose come trucioli e spesso affette da un'accentuata lordosi e da estremità sfilacciate, schizzate rapidamente da un segno grafico veramente libero, più simile alla resa della grafite che del legno intagliato. L'impressione generale farebbe quasi pensare a piccole acquaforti, in cui un brulichio di figurette si muove tra violenti chiaroscuri, creati dal contrapporsi di grosse porzioni d'ombra, ottenute da un fitto tratteggio di linee parallele o incrociate, e grandi campiture del bianco della carta a risparmio. L'attribuzione al Beccafumi, recentemente formulata per il bel frontespizio, mi sembra possa essere verosimilmente estesa anche alle xilografie, soprattutto in base al confronto con quelle, ritoccate a penna, raffiguranti Vulcano e i suoi assistenti alle prese con la lavorazione dei metalli realizzate dal pittore senese probabilmente ad illustrare il *De la pirothecnia* di Vannoccio Biringucci<sup>64</sup>.

---

e XLI, mentre per i canti XVII, XXVII e XXVIII si sono reimpiegate le vignette dei canti, rispettivamente, IX, I e IV. Esse occupano più o meno un terzo dello specchio di stampa, ma sono più strette rispetto alla larghezza delle due colonne del testo sottostante.

- 64 Massimiliano Rossi, nell'*Introduzione* (p. XIX) de *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze, 2001), Firenze: 2004, attribuisce al Beccafumi il frontespizio (che ha visto, reimpiegato, nell'edizione de il *Lamento di Olimpia* di Stefano Rossetti pubblicato a Venezia dallo Scotto nel 1567); spetta invece a Vincenzo Mancini («Briciola sul <Michelangiolo> nella Venezia di metà Cinquecento», in *Lontananza capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, Padova: 2009, pp. 113-118) il merito di averlo contestualizzato, ribadendone l'attribuzione al senese, alla temperie toscomanierista e all'interesse per il Michelangiolo che caratterizzarono la vita artistica (e dunque xilografica) veneziana tra gli anni quaranta e sessanta del Cinquecento. In esso, su di una sorta di edicola architettonica con base sporgente sdoppiata sono distese due figure allegoriche femminili semidistese una di fronte all'altra, mentre in basso, in forte scorcio, s'incunea un nudo virile di spalle, ispirato con ogni evidenza al *Crepuscolo* di Michelangelo. Il Mancini lo collega alla tarda produzione del maestro, impegnato nella realizzazione dei disegni per l'ultima porzione del pavimento del duomo di Siena, ed in particolare, per la figura centrale, ad un disegno del Cleveland Museum of Art, preliminare ad una rara acquaforte identificata con il titolo generico di *Tre nudi virili distesi*, ad uno studio grafico di un *Gruppo di figure virili nude* della Pierpont Morgan Library di New York e, aggiungerei, i *Due nudi virili in un paesaggio* noti in tre diverse versioni (un disegno a Chatsworth e due acquaforti). Per la figura femminile a sinistra, mi sembrano fornire un utile confronto quattro ver-

Giovan Andrea Valvassori, invece, aveva dato alle stampe la sua prima edizione del *Furioso* nel 1548, inserendo all'inizio di ogni canto delle xilografie che, ancora una volta, prendevano a modello quelle

---

sioni (due a Vienna, Albertina, uno al Louvre e uno agli Uffizi) di un disegno raffigurante un nudo maschile con due putti. Si veda A. De Marchi, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena), Milano: 1990, nn. 144-146, 147-149, pp. 478-481 e nn. 156-158, pp. 487-490 e P. Torriti, *Beccafumi: l'opera completa*, Milano: 1998, n. D155 e D158-160, p. 328-331 e D 136-138, pp. 318-319. In dieci volumi, l'opera del Biringuccio fu pubblicata a Venezia nel 1540 ma è certo che questi fosse a Siena negli anni 1524 e 1530-35. Per la serie di xilografie – firmata dal Beccafumi alla tavola IV con un inequivocabile «Mecarinus De Senis inventor S.» – e datata al 1530-35, si veda: C. Karpinski, «The Alchemist's Illustrator», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 19/ I (1960), pp. 9-14; M. Gabriele, *Le incisioni alchemico-metallurgiche di Domenico Beccafumi*, Firenze: 1988; A. De Marchi in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, n. 174, pp. 502-504 e *Beccafumi: l'opera completa*, cit., n. D112, pp. 302-306. Altri confronti probanti possono essere instaurati fra le xilografie ariostesche e le figurette di soldati e cavalieri impegnati in un combattimento presso un ponte nello sfondo della *Continenza di Scipione* e con il cavaliere su cavallo rampante della *Morte di Catone*, rispettivamente riquadro centrale e parte del fregio della volta a fresco di Palazzo Venturi a Siena, databile al terzo decennio del Cinquecento, o con Clelia e le compagne che fuggono a cavallo in una tavola già a Belgrado o ancora con le figurette in secondo piano in molte delle scene, anch'esse ispirate alla storia antica, affrescate dal Beccafumi nella volta della sala del Concistoro del Palazzo pubblico di Siena, in particolare il cavaliere a destra del *Sacrificio di Codro*. Si veda: T. Torriti, *Beccafumi*, cit., n. P31, pp. 103 e 106-107; P36, p. 111; P71, p. 157-159. All'artista senese era già stata attribuita, oltre a quella d'acquafortista, un'attività xilografica, o per lo meno di fornitura di disegni per la stampa, dal Vasari: «E perché era quest'uomo capricciosissimo e gli riusciva ogni cosa, intagliò da sé stampe di legno per far carte di chiaroscuro [...]. Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acqua forte» (*Le vite*, cit., V, pp. 176-177, sbagliandosi nel definire acquaforti le «storiette molto capricciose d'archimia») e soprattutto da Giulio Mancini che nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1617-21, ed. moderna a cura di A. Marucchi e commenti di L. Salerno, Roma: 1956, p. 37 e 77), accenna ai «varij tali di legno» e alle «tante stampe che ha fatte per il Vergilio, Furioso et altre per il cognato Pietro Cataneo per il suo libro di architettura», quest'ultimo pubblicato a Venezia dagli eredi di Aldo nel 1567 con dovizia di piante, alzati e figure geometriche. Il Rampazetto produsse successivamente altre sei edizioni del *Furioso*: nel 1554 (*in-4*), nel 1562 (*in-8*, per Francesco Sansovino), nel 1564 (*in-4*), nel 1565 (*in-8*) e nel 1570 (*in-8*), per le quali, si veda rispettivamente Edt 16 CNCE 2682, 2734, 2743, 52219 e 2769) e G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*,

del corredo giolitino<sup>65</sup>. Nel 1553 lo stampatore emise però due nuove edizioni, *in-4* e *in-8*, con un corredo interamente rinnovato: le

---

*cit.* pp. 116-17, 121-22 e 140-41 (che però non registra le due edizioni *in-8* del 1554 e 1565). L'edizione del 1564 presenta un corredo figurativo diverso, ma sempre autonomo dalla serie giolitina e di uno stile ugualmente impressionista. Sulle xilografie di questa edizione, particolarmente intriganti, mi propongo di tornare a riflettere monograficamente in altra sede.

- 65 Il titolo è circondato da fregi e le iniziali del Valvassori sono iscritte su di un globo al centro della pagina. Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 80-81; *Edit 16 CNCE* 2649. L'edizione é integralmente consultabile sul sito del progetto *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini, cit.*, con una dettagliata scheda bibliografica di C. A. Giroto, ripubblicata anche in appendice de «Tra mille carte vive ancora», *cit.* Cfr. anche S. Pezzini, *Navigare il Furioso, cit.*, pp. 291-292. Giovan Andrea Valvassori, detto Guadagnino fu un personaggio piuttosto eclettico: capostipite del ramo veneziano di una prolifica e longeva famiglia di origine lombarda, risulta attivo dapprima come *incisor figurarum* – come si definisce in una prima versione del suo testamento – poi come editore di carte geografiche, libraio, stampatore e tipografo, attività, quest'ultima, che esercitò dal 1530 circa (dal 1537 in associazione con i fratelli Florio e Luigi) fino al 1572. Sebbene non se ne conosca nessun dipinto, Zoan Andrea risulta anche iscritto alla fraglia dei pittori di Venezia, nella lista che si apre con il 1530: E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze: 1975, p. 143. Come xilografo, licenziò un lungo catalogo di incisioni – alcune firmate per intero, altre siglate «Z. A. V.» – destinate sia all'illustrazione editoriale, in particolare per le edizioni Zoppino, che alla stampa su grandi fogli sciolti (tra cui numerose carte geografiche, la *Battaglia di Marignano* e la quarta edizione del *Trionfo di Cristo* tizianesco), di qualità discontinua e con frequenti interventi di bottega. Per Valvassore incisore, e il problema dell'omonimia con altri due xilografi (l'incisore mantovano copista del Mantegna e uno xilografo veneziano attivo nella bottega dello Stagnino), si veda V. Masséna, Prince d'Essling – C. Ephrussi, «Zuan Andrea et ses omonymes», *Gazette des Beaux-Arts* 1891, 1, pp. 401-445 e II, pp. 225-244 e V. Masséna, prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe et du commencement du XVIe*, Florence-Paris: 1907-1914, parte III, pp. 112-116; L. Servolini, *ad vocem*, in *Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIV, pp. 143-144; L. Bagrow, *Giovanni Andrea di Vavasore, a Venetian cartographer of the 16th Century. A descriptive list of his maps*, Jenkintown: 1939; L. Donati, *Del mito di Zoan Andrea e di altri miti grandi e piccoli*, Firenze: 1959; G.V. Dillon, *ad vocem*, in *Dizionario dei pittori e degli incisori italiani*, Torino: 1983, XI, pp. 264-265; A. Markham Schulz, «Giovanni Andrea Valvassore and his family in four unpublished testaments», in *Artes atque Humaniora*, Warszawa: 1998, pp. 177-225. Per la sua attività di editore, che conta

xilografie, di dimensioni maggiori rispetto alle precedenti, sono di più spiccata originalità e particolarmente importanti dal nostro punto di vista, dal momento che rappresenteranno un modello importante per gl'illustratori al soldo del Valgrisi<sup>66</sup>. Sebbene infatti alcune vignette raffigurino gli stessi episodi di quelle delle edizioni Giolito (ma ciò in riferimento piuttosto al contenuto che alla composizione), molte altre ne sono totalmente indipendenti e caratterizzate invece da una maggiore attenzione ai particolari del testo e da un certo sovrappollamento, causato dal tentativo, al fine di rispettare il più possibile il *continuum* narrativo ariostesco, di rappresentare il maggior numero possibile di episodi. Anche in esse, come nelle scenette multi-narrative del Giolito, la grandezza delle figure diminuisce progressivamente all'aumentare della distanza dal primo piano, ma, a differenza della selezione e della conseguente organizzazione degli episodi in base alla struttura prospettica, qui la tecnica adottata è quella della narrazione continua, in cui le scene si susseguono dal primo piano verso lo sfondo seguendo il procedere zigzagante – in questo

---

almeno 85 edizioni in 42 anni: E. Pastorello, *Bibliografia storico-analitica dell'arte della stampa in Venezia*, Venezia: 1933, p. 220; F. Ascarelli – M. Menato, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze: 1989, p. 363.

66 Cfr. *Edit 16 CNCE 2675 e 2676* (non in G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*), E. Falaschi, «Valvassori's 1553 illustrations of *Orlando furioso*: the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography», *La Bibliofilia*, LXXVII (1975), pp. 227-251. Le vignette misurano in media 64×90mm. Nel 1548 le stesse matrici vengono reimpiagate inquadrate da elaborate cornici a volute e mascheroni, nel pieno dello stile ornamentale manierista allora imperante in Laguna ma in fondo assai distraenti dalla scena raffigurata. In edizioni più tarde, come ad esempio in quella del 1566, le cornici decorative si allargano ad impadronirsi di tutta la pagina, rispondendo forse al successo delle tavole a piena pagina delle edizioni Valgrisi. Durante la sua carriera come stampatore, il Valvassore pubblicò ben undici edizioni illustrate del *Furioso*: nel 1548 e 1549, rispettivamente *in-8* e *in-4* (*Edit 16 CNCE 2649 e 2653*, non in G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*), e poi con il nuovo corredo, successivamente alle due del 1553, nel 1554, 1556, 1558, 1561, 1563, 1566 e 1567, tutte *in-4* salvo quella del 1563, per cui G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 95-97; 110-111; 118-119; 126-128; 130-131 che non registra l'edizione del 1561. Le illustrazioni Valvassori furono copiate nelle edizioni veneziane prodotte da Sigismondo Bordogna nel 1587 (*Edit 16 CNCE 2819*) e Paolo Ugolino nel 1602 (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 174)

caso in senso proprio e figurato – della narrazione e spesso obbligando gli episodi finali di una sequenza, popolati da figurette quasi microscopiche, a defilarsi lungo assi fortemente angolati<sup>67</sup>.

## Il *Furioso* Valgrisi

Le prime edizioni valgrisine del *Furioso*, declinate nei due formati *in-4* e *in-8*, videro la luce nel 1556, un'annata, come abbiamo visto, eccezionale per il poema ariostesco<sup>68</sup>.

Vincenzo Valgrisi – forma italianizzata di Vincent Vaugris – libraio e stampatore «al segno di Erasmo», attivo a Venezia già da una quindicina d'anni, era in realtà originario di Charly, un comune a pochi chilometri da Lione<sup>69</sup>. Il suo catalogo editoriale, ben lungi dal-

67 Le illustrazioni il cui contenuto dipende più strettamente dal prototipo giolitino sono quelle relative ai canti I, II, VI, VIII, XV, XVII, XIX, XXIV e XXXIII. Nell'immagine relativa al Canto XI, invece, si cerca di stipare almeno una dozzina di momenti narrativi diversi distribuendoli secondo tre gruppi principali e indirizzando l'occhio del lettore da una scena all'altra, facendolo zigzagare attraverso il paesaggio come si farebbe seguendo le anse di un fiume su di una carta geografica.

68 Cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 96-107, *Edit 16*, CNCE 2697 e 2698 e *ad annum* per le successive. L'edizione sarà a breve integralmente consultabile sul sito del progetto *Routes du livre italien en Normandie* <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/rdl/3053>>.

69 Vincenzo Valgrisi è stato l'oggetto della mia tesi di dottorato *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500* (Université Lumière Lyon2-Università Ca' Foscari, 2006), nella quale ne ho ricostruito tra l'altro la biografia, la politica editoriale e gli annali tipografici, che saranno pubblicati prossimamente in una monografia sul Valgrisi editore e libraio. Nato verso il 1510, cadetto di quattro fratelli tutti, sebbene in diverso grado, implicati nella produzione e nel commercio librario e molto probabilmente indotti, nella scelta della loro professione, da legami familiari con alcuni librai e stampatori di origine tedesca ma attivi per un certo periodo a Parigi e Lione e in seguito a Basilea, Vincent fu attivo a Venezia dal 1539, data della prima edizione registrata a suo nome, fino alla morte, nel 1573, anno in cui ristampò per l'ultima volta il suo *Furioso* illustrato, e durante tre anni, dal 1549

la «mercanzia d'utile e d'onore» del «principe» dei librai Giolito e dal programma «militante» del Marcolini, si basava su una quasi equivalenza fra titoli latini e italiani, atti a sfruttare – in una netta prevalenza di formati *in-8*, meno cari e dunque più facilmente smerciabili – alcune nicchie di mercato ancora disponibili, come ad esempio quella della medicina e farmacoepica, e al contempo a proporre ad un pubblico di lettori sempre più esigenti, vesti editoriali originali e innovative, tra cui spiccano quelle delle sue edizioni del *Decamerone* e, appunto, del *Furioso*, fra le più belle cinquecentine illustrate veneziane, votate ad un sicuro successo e dunque fonte di sicuro rientro economico<sup>70</sup>.

La curatela del testo del poema, ad opera di Girolamo Ruscelli, segnava il tramonto del lungo monopolio di quella del Dolce per i *Furiosi* Giolito e, come vedremo, non solo dal punto di vista strettamente editoriale. Ma proseguiamo con ordine.

Il Ruscelli, anch'egli un prolifico poligrafo che con il collega, oltre che in ovvia competizione, si poneva anche in aperta polemica, era diventato in pochi anni il curatore editoriale *attitré* della bottega

---

al 1551 anche a Roma, pubblicando un totale di 353 edizioni (229 titoli originali e 124 ristampe, comprese le rinfrescature). Fino al 1559 la sua ragione sociale s'intitolava «Al segno di Erasmo, in merceria preso l'horologio di San Marco», ma in seguito alle pressioni operate dall'Inquisizione ogni allusione ad Erasmo scomparve dall'insegna e dall'indirizzo di stampa, che a partire dal 1560 divenne più semplicemente «Ex/In officina Valgrisiana». Fin dall'inizio della sua carriera la sua marca tipografica raffigura, in diverse versioni a seconda dei formati, un serpente attorcigliato ad un bastone a forma di Tau, allusione all'episodio biblico che vede protagonista Mosé davanti al serpente di bronzo.

70 I titoli di medicina, insieme a quelli di farmacoepica, rappresentano infatti, sommati a quelli di letteratura, più del 50% dell'intero catalogo del Valgrisi: egli sfruttò in particolar modo il mercato dei testi di medicina direttamente e rapidamente importati dal mercato francese, in particolare lionese e parigino, ma il suo vero e proprio best-seller furono i *Commentari al Dioscoride* di Pietro Andrea Mattioli, pubblicati in numerosissime edizioni puntualmente aggiornate e splendidamente illustrate con più di 1000 tavole in folio. Sempre per i tipi dell'«officina Erasmiana» uscirono anche, come vedremo, i *Simolachri, Historie e figure de la morte*, una raccolta di trattatelli d'ispirazione protestante illustrata dalla serie della danza macabra disegnata da Hans Holbein e più volte pubblicata in edizioni lionesi (cfr. *infra*, nota 106).

erasmiana, per cui aveva già curato il *Decamerone* «nuovamente alla sua intera perfezione, non meno nella scrittura, che nelle parole ridotto» del 1552, edizione di cui il *Furioso* porterà alcune delle caratteristiche all'estremo, come lo stesso Ruscelli annunciava ai suoi lettori:

[...] cominciai questi anni a dietro sopra il Decamerone del Boccaccio a venir facendo di luogo in luogo l'annotationi, et avvertimenti, et il giudicio delle cose. [...] Dalla qual certezza, che io ho per le lettere, et per relationi d'infiniti per tutta Italia et fuori, io che non ho maggior pensiero, che d'impiegar ogni mia fatica a beneficio de gli studiosi, mi misi a voler far il medesimo sopra il Furioso. Ma tanto più copiosamente, quanto che questo per esser poema vero, et nel maggior genere, si vede havere in se tutte le bellezze, che in un vero et nobilissimo poema possono desiderarsi da tutto il mondo. Per voler adunque far tutto questo, é convenuto primieramente procurare, che l'Autor s'habbia corretto nell'esser suo, così nell'ortografia, come nelle parole [...] Ho poi atteso principalmente a venir per tutto di luogo in luogo esaminando tutte quelle cose, che principalmente importano al giudicio della perfezione in uno scrittore, et con queste considerationi, et annotationi si viene ad haver pienamente difeso l'Autore da tutte quelle cose nelle quali è, o potrebbe essere in qualche parte ripreso, o da i maligni, o da gl'ignoranti, o ancora da i curiosi, et speculativi lettori.<sup>71</sup>

Innanzitutto, egli si dichiarava ancora più ansioso di guidare il lettore verso la giusta comprensione del testo: non aveva omesso nulla – assicurava – che «da persona senza lettere, da principiante, da mezzanamente, e ancor da sopra il mediocre et il molto intendente e dotta si possa desiderare», avendo fornito di sua mano riassunti della trama in prosa, note interpretative alla fine di ciascun canto e dell'intera opera, «annotationi, oltre alle essaminationi, et considerationi de' passi importanti alle leggi dell'arte, et del giudicio» e un «compendioso

71 *Ai lettori, Girolamo Ruscelli*, cc.\*\*3v-\*\*4r. Come quello del *Decamerone Valgrisi*, anche il titolo dell'edizione del Petrarca per i tipi del Pietrasanta (*Il Petrarca, nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi, et un pieno vocabolario del medesimo, sopra tutte le voci, che nel libro si contengono, bisognose di dichiarazione, d'avvertimento, et di regola*) ben dimostrano l'attitudine e le pratiche editoriali del Ruscelli, spesso liquidato come un «superficiale poligrafo» ma la cui preparazione grammaticale era tutt'altro che trascurabile. Cfr. C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere*, cit.; P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, cit., pp. 282-290. Per un altro aspetto comune delle due edizioni Valgrisi, ovvero lo stile delle illustrazioni, cfr. *infra*, note 104 e 107.

vocabolario di tutte le voci bisognose di dichiarazione, d'avvertimento, et di regola per coloro che non sanno lettere latine o toscane»<sup>72</sup>. Non solo. Come già aveva fatto nelle edizioni del Boccaccio e del Petrarca, Ruscelli prese a prestito le fatiche altrui: dai *Romanzi* di Giovan Battista Pigna trasse una *Vita dell'Autore* e gli *Scontri*, uno studio su un centinaio di «luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione»; gli argomenti in ottava rima che preludono l'inizio di ogni canto sono di mano di Scipione Ammirato, una lista di allusioni ai miti classici, la *Dichiaratione di riferimenti storici antichi e moderni*, è il frutto della compilazione di Nicolò Eugenio, alcune ulteriori note provengono dalla *Spositione* del Fornari, la lista di citazioni da Omero e Virgilio, seppur arricchita, è quella stilata da Domenico Tullio Fausto da Longiano per l'edizione Bindoni & Pasini del 1542, mentre la *Dimostrazione* delle imitazioni di Virgilio e di altri poeti antichi – riprodotta praticamente senza variazioni ma reintonata *Raccolto di molti luoghi, tolti, et felicemente imitati in più autori dall'Ariosto nel Furioso*, e di cui peraltro si riconosce l'utilità, è opera dell'odiatissimo Dolce<sup>73</sup>.

72 *Ibidem*.

73 I paratesti dell'edizione sono dunque i seguenti: dedica del Ruscelli al Duca Alfonso d'Este, datata 12 aprile 1556; la *Vita di M. Lodovico Ariosto, tratta in compendio da i romanzi di Giovan Battista Pigna*; A i lettori, *Girolamo Ruscelli*; *De i cinque canti nuovamente aggiunti negli altri Furiosi stampati*; *Della ortografia, cioè del dritto, et regolato modo di scrivere osservato in questo libro*; *Tavola di tutti i nomi proprii et di tutte le materie principali contenute nel Furioso*; a seguire la fine del testo del poema: *Annotazioni*; *Stanze del S. Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, a M. Lodovico Ariosto*; *Scontri de' luoghi, i quali M. Lodovico Ariosto mutò doppo la prima impressione del suo Furioso. Et la cagione perché lo facesse di luogo in luogo, raccolti et esaminati dal S. Gio Battista Pigna*; con proprio frontespizio e nuova numerazione: *Annotazioni et avvertimenti di Girolamo Ruscelli sopra i luoghi difficili et importanti del Furioso. Con l'espositione di tutte le favole, et di tutti i nomi proprii de i Luoghi, Et con tutti i passi dall'Autore imitati, o tradotti o tolti da altri famosi scrittori. Con un pieno Vocabolario per quei che non sanno lettere Latine, o Toscane*; *Mutationi, et miglioramenti, che M. Lodovico Ariosto havea fatti per metter nell'ultima impressione del Furioso*; *Raccolto di molti luoghi, tolti, et felicemente imitati in più autori, dall'Ariosto nel Furiso*; *Dechiaratione, di tutte le istorie, antiche, et moderne, toccate nel Furioso, con una brieve expositione di tutte le favole raccolte da M. Nicolò Eugenio* (aggiunta a partire

In realtà, ben al di là della corretta comprensione del poema, il vero e fondamentale scopo che il Ruscelli, maniacalmente attento ai problemi di ortografia e grammatica, si era prefissato era quello di revisionare il più possibile il testo ariostesco secondo il «dritto e regolato modo di scrivere». Le prime vittime della sua furia normativa furono i *Cinque Canti* che, a differenza di altri editori, non aveva ritenuto meritevoli di essere inclusi nell'edizione originale del poema, in quanto «riprobati» e dunque «risecati, et come gittati via» dalla versione finale, come d'altronde dimostrava il loro essere:

tutti tronchi, rotti, confusi, et quello che più importa, tanto pieni di errori di lingua, et d'ogn'altra cosa, che ben si potrebbe credere, che l'Autore se tornasse vivo, si sdegnaria grandemente, che dopo la morte sua, si sien dati fuori per sui, contra ogni voglia et intenzione.<sup>74</sup>

---

dalla seconda edizione del 1558); *Tavola di tutte le istorie, et favole del presente libro; Alcune altre cose da avvertirsi nel Furioso, riconosciute da M. Simon Fornari; Vocabolario di tutte le parole che sono nel Furioso, le quali potessero essere oscure a quei che non sanno lettere latine o toscane*. La presenza della biografia dell'autore a mo' di prefazione era un ulteriore elemento utile a rafforzare la presentazione – e celebrazione – dell'Ariosto quale autore classico, a rieccheggiare quella attribuita a Donato nelle edizioni virgiliane quattro-cinquecentesche o quelle presenti nelle opere di Petrarca o Boccaccio. Questa premura per l'agevole fruizione da parte del lettore è la stessa che giustifica la presenza, a fianco delle ottave, di alcune note marginali, in corpo minore, che creano i rinvii interni, e, avvisando in quale punto del poema si ritrovi questo o quel personaggio, aiutano a districarsi nella selva della narrazione, di modo che «ove nel margine si veggono i nomi scritti con le lettere grandi, conosceranno i lettori che quella è la prima volta, che quella persona o cosa, con tai lettere scritta, sia nominata in questo libro. Che poi quando sono con lettere minori, mostra che per adietro sieno state nominate altre volte.» Né meno rilevante è l'attenzione esegetica per i «molti luoghii, tolti, et felicemente imitati in più autori, dall'Ariosto nel Furioso», quelle che Pio Rajna, secoli dopo, avrebbe chiamato le *Fonti dell'Orlando furioso* (Firenze: 1876).

74 *Ai lettori, Girolamo Ruscelli*, cc.\*\*3v.\*\*4r. I *Cinque Canti* furono inseriti per la prima volta dagli eredi di Aldo nell'unica edizione stampata dai loro tipi nel 1545 (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 71-72, *Edit 16 CNCE 2638*); Giolito li inserì nei formati *in-4*, a partire dall'edizione del 1548 e negli *in-8*, da quella 1550 (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 79-80 e 85-86, *Edit 16 CNCE 2650 e 2661*), mentre il Valgrisi li aggiunse con argomenti in versi e allegorie in prosa di mano di Luigi Groto a partire dalle due edizioni, *in-4* e *in-8*,

Nella sua volontà di operare «a beneficio, et splendor [...] sì come conviene a libro tale, che habbia da essere essemplio, et guida a tutti gli studiosi, et amatori di questa bellissima lingua nostra», Ruscelli però non si limitò a ridurre il *Furioso* «alla vera, et perfettissima ortografia» e ad operare delle correzioni fonetiche: egli infatti non seppe resistere alla tentazione, se non di correggere, almeno di attirare l'attenzione sugli «errori» grammaticali dell'Ariosto, sentendosi al contempo in dovere di dare la sua opinione su questioni di correttezza morale del vocabolario impiegato<sup>75</sup>. Ma come giustificare de-

---

del 1565 (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, pp. 122-23 e 124, *Edit 16 CNCE 2746 e 2745*). Per i *Cinque Canti* si veda: C. Dionisotti, «Per la data dei *Cinque canti*», *Giornale storico della Letteratura italiana*, CXXXVII (1960), 417, pp. 1-40; Idem, *Appunti sui Cinque canti e sugli studi ariosteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 369-382 e C. Segre, «Storia interna dell'*Orlando furioso*» e «*Studi sui Cinque canti*», in *Esperienze ariostesche*, Pisa: 1966, pp. 29-41 e 121-177.

- 75 Il Ruscelli s'impegnava in questa campagna di «regolarizzazione» certamente per inclinazione personale, ma anche – e forse soprattutto – per un altro motivo. Nella dedica ad Alfonso d'Este dichiarava infatti che a spingerlo a tale impresa, oltre alle «doti» di quello che egli «obbligatamente» definisce «divino scrittore», era anche l'appassionato interesse per la poesia, «la più importante per dimostrar la perfettion d'una lingua», e che per tali ragioni egli aveva letto e riletto il *Furioso* per quindici o sedici anni, riflettendo su ogni minimo aspetto dell'opera e confrontandosi a questo riguardo con «quanti begli ingegni, et persone dotte ha avuto l'Italia ne'tempi miei». È poi anche vero che nei suoi *Tre discorsi* del 1553, egli aveva accusato il Dolce di aver commesso diversi svarioni linguistici nella sua curatela del *Decamerone*, nella traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio (le *Trasformazioni* pubblicate dal Giolito a partire dal 1553) e soprattutto nelle *Osservazioni della lingua volgare*; ora che lui stesso stava preparando i suoi *Commentarii della lingua italiana*, (poi pubblicati postumi nel 1581) si era però reso conto che alcune delle forme usate dal Dolce e da lui condannate, ricorrevano nel poema ariostesco: Ruscelli voleva insomma trovare il modo d'impedire al Dolce di appellarsi, come grammatico e poeta, all'autorità dell'Ariosto. La posta in gioco era alta, dal momento che nei *Tre discorsi*, non era riuscito a conseguire il suo obiettivo in maniera convincente: se da un lato aveva infatti tentato di dimostrare la sua tesi partendo dal presupposto teorico che tutti gli autori, Ariosto compreso, vogliono scrivere come Petrarca, e che dunque le inesattezze presenti nel *Furioso* dovevano per forza essere imputate ai copisti o dei tipografi, presupposto che gli permetteva di procedere, nelle annotazioni al *Furioso* che stava redigendo, alla correzione degli errori che si poteva-

gli emendamenti editoriali che andavano contro l'evidenza del testo tradito dall'edizione definitiva del 1532, personalmente revisionata e corretta dall'autore? Il Ruscelli se ne uscì con un *escamotage* – o reale colpo di fortuna, non è ancora dato sapere – che non solo avrebbe legittimato i suoi interventi, ma avrebbe anche pienamente dimostrato come alla fine della sua vita, il ferrarese avesse raggiunto una posizione linguistica ben più vicina alla norma petrarchesca. Secondo la sua versione, dunque

L'anno MDXLIII, quando l'imperatore andò ad abboccarsi a Busseto con la felice memoria di Papa Paolo III, io, passando per Reggio, albergai con m. Galasso Ariosto, fratello di m. Lodovico, autor del *Furioso*, il qual m. Galasso mi mostrò molti quaderni di carta scritti parte di mano di detto m. Lodovico, come egli me lo dichiarò, et parte di altre diverse mani [...] Et vi erano delle stanze e de' versi molto cassati et postillati per sopra e ne i margini [...] Oltre a detti fogli o quaderni così scritti a penna, m. Galasso mi mostrò un *Furioso* degli ultimi stampati in Ferrara, il quale era solamente legato in un cartone rozo, et non era tagliato in torcolo o ugguagliate le carte altramente per non restringere il margine, da poterli scrivere sopra. Et questo libro era per tutto notato et postillato di mano dell'autore stesso; dicendomi M. Galasso (come da me stesso io potei ancor riconoscere) che M. Ludovico era in animo di farlo ristampare ultimamente così tutto ricorretto et migliorato da lui medesimo.<sup>76</sup>

Sulla base di queste «varianti d'autore» Ruscelli avrebbe dunque «mutato e migliorato» i passaggi chiaramente evidenziati, mentre ne avrebbe lasciati invariati altri, sebbene «da uomo pedante e di non fine

---

no emendare «senza guastar verso né sentenza»; dall'altro si trovava costretto ad ammettere, pur nella convinzione che l'Ariosto fosse da proporre come modello, che alcune ricorrenze «scomode» del poema permanevano «contra le ragioni, contra le regole, et contra tutti i buoni autori»: la sua disapprovazione era ad esempio vibrante per «rinculò», il termine che sopra tutti avrebbe amato eliminare dal *Furioso*. Cfr. B. Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy*, cit., pp. 118-121.

76 C. bb5r: *Mutazioni et miglioramenti che m. Lodovico Ariosto havea fatti per mettere nell'ultima impressione del Furioso*. Questo presunto postillato ariostesco contraddice alcune tendenze correttorie dell'Ariosto maturo e assomiglia in maniera sbalorditiva, nei criteri generali, a tutte le altre opere in versi riviste dal Ruscelli, incluso appunto il *Furioso*. La storia potrebbe tuttavia avere un fondamento di verità, sebbene sembri curioso che egli non ne abbia mai accennato prima, e in particolare nei *Tre discorsi*.

gusto come egli era, non è da credersi che [da così preziose postille] abbia potuto trarre grande e giusto profitto»<sup>77</sup>.

Non diversamente dal Dolce, il Ruscelli confidava nell'ingenuità e soprattutto nel ricambio dei lettori, magnificando sempre e comunque la superiorità testuale dell'ultima edizione da lui curata rispetto alle precedenti: ne risultava così un prodotto a prima vista molto allettante, arditamente innovativo sotto il profilo testuale, ma in realtà, piuttosto arbitrario ed inservibile. Tuttavia, grazie anche al suo ingente corredo di paratesti, l'edizione Valgrisi si affermò talmente sul mercato da rimpiazzare quella giolitina curata da Dolce, confermando così il salto di qualità compiuto dall'*Orlando furioso* negli stessi anni, in corrispondenza delle attese di un pubblico sempre più variegato oltre che numeroso, non necessariamente erudito ma propenso a leggere il poema con atteggiamenti tutt'altro che consumistici e, anzi, a fondarvi ampie e articolate acquisizioni culturali<sup>78</sup>.

77 G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 98. Non più tenero era stato il Gamba, che a proposito di questa edizione commenta: «[il Ruscelli] introdusse tali cambiamenti di vocaboli, d'inflexione de' medesimi, dei modi e di sintassi che mostrarono la sua insensata pedanteria. Omise anche alquante stanze come disoneste. [...] Tutte le altre ristampe portano seco la infezione del fonte impuro da cui scaturiscono» (B. Gamba, *Serie di testi di lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia: 1828, p. 13). In realtà le «correzioni» ortografiche del Ruscelli – se spesso mere trovate pubblicitarie – vanno, nel complesso, nella direzione poi rilanciata dalla Crusca e hanno contribuito, in molti casi, a fissare usi invalsi ancor oggi.

78 Il risultato della cura editoriale del Ruscelli parve invece eccellente a tutti i contemporanei, e al dedicatario Alfonso d'Este per primo, che lo ricompensò con l'astronomica cifra di 500 scudi. Il Giolito non produsse un'altra edizione del *Furioso* fino al 1559 e ne pubblicò la sua ultima nel 1560 (nel cui avviso ai lettori, peraltro, si proponeva di pubblicarlo *in-folio*, cosa che non fece mai nè lui nè altro editore del Cinquecento), mentre il Valgrisi, come si è detto, ristampò l'edizione Ruscelli fino alla sua morte nel 1573 e i suoi eredi fino all'inizio del secolo successivo, con un'ultima edizione nel 1603. La curatela del Ruscelli rimpiazzò quella del Dolce nelle edizioni lionesi del Rouillé. Almeno per l'edizione del testo ariostesco, Venezia continuava ad esportare idee in Francia piuttosto che importarne, come invece avveniva nel caso del Dante e del Petrarca. In realtà, come vedremo, lo stesso Valgrisi, sempre attento al mercato d'Oltralpe, ne «importò» l'idea della presentazione del *Furioso* in piccoli (*in-12*) e piccolissimi formati (*in-24*). Quanto al Dolce, egli seppe trattenere la sua indignazione fino al 1568 quan-

## Il corredo illustrativo

Dopo aver tessuto le lodi del suo «principale», è lo stesso Ruscelli ad alludere alla novità degl'intagli, ovvero il monumentale frontespizio, vero e proprio monumento celebrativo tanto dell'Ariosto quanto del suo nuovo editore, e le 46 tavole xilografiche – per la prima volta nella storia editoriale del *Furioso*, a piena pagina – che accompagnavano ogni canto:

[...] M. Vincenzo Valgrisio, il quale, come è cosa già notissima, non perdona ad alcuna spesa di figure ove bisognino, nè di bontà di carta, nè d'altra cosa per adornamento di libri, et per utilità, et contentezza degli studiosi [...] Nelle figure, avvertano ancor quei che non sanno le regole della pittura ch'elle son fatte tutte con molta ragione di prospettiva, e che da piedi di tutto il quadro le figure de gli huomini, de' cavalli, e dell'altre cose sono fatte più grandi, e poi quanto più vanno verso l'alto, più si vengono diminuendo. Et questo perché quelle figure che nel foglio stanno così colcate, si imaginano nella prospettiva che stiano in piedi, e chi tiene il libro in mano viene ad averle più basse più vicine a lui, e così a dilungarseli di mano in mano.<sup>79</sup>

---

do, morto finalmente il Ruscelli, curò una nuova edizione del *Furioso* per Giovanni Varisco (G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali, cit.*, p. 113, *Edit 16 CNCE 2761*), dichiarando: «Che s'abbia poi trovato il medesimo esemplare ricorretto di mano dell'Ariosto, come scrive m. Girolamo Ruscelli, arrecando per testimonio m. Galasso, non ha del verisimile: perciocché l'Ariosto si morì pochi mesi da poi che questo tale esemplare o libro suo ultimo uscì fuori, e non ebbe il tempo di rivederlo». Ciò pare confermato dallo stesso Galasso in una lettera al Bembo del luglio 1533 che dovette avere qualche circolazione a Venezia, se il Sansovino l'avrebbe poi inclusa nella sua raccolta di lettere al Bembo del 1560. In essa il fratello del «divin poeta» affermava che Lodovico «non ha potuto ristampare il libro di novo, come havea in animo di fare» «havendo a pena fornito di stampare s'ammalò, et dopo l'essere stato otto mesi infermo finalmente s'è morto». Cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto, cit.*, nota 71, p. 295.

79 *Ai lettori, Girolamo Ruscelli*, cc.\*\*3v-\*\*4r. Il frontespizio è organizzato secondo la struttura architettonica di un frontone ricurvo, segnato da una spessa cornice aggettante, sui cui due lati esterni si distendono due geni alati (glorie?) che reggono in entrambe le mani delle corone di alloro, due delle quali avvicinano al ritratto di profilo dell'Ariosto, derivazione del disegno tizianesco, posto al centro del timpano, in un clipeo ovale incorniciato da mascheroni e da un'iscrizione che lo celebra come «divino», fra elementi di trofei all'antica. Al di sotto di un'architrave

Ed è in effetti l'uso disciplinato della prospettiva, vantata novità di questo figurato, ad offrire la migliore interpretazione grafica dei modi del procedere compositivo dell'Ariosto che, dalla sua ideale specola sorveglianza, raggruma e districa la propria materia poetica operando stacchi e dissolvenze o *rentrées* e *flashback*, tanto spaziali quanto temporali, con una consumata tecnica e un così intenso ma sapiente utilizzo degli «scambi» dei suoi binari narrativi da richiamare criteri tipicamente cinematografici. Ciò che caratterizza i legni valgrisini, come già maggior parte di quelli Valvassori, è infatti il loro ambizioso impianto di «cattura totale» del narrato, risolto sfruttando la prospettiva come elemento attivo di organizzazione spazio-temporale: essa traduce la trama in una coerente e precisa sequenza d'immagini che si susseguono secondo un moto elicoidale – come se il lettore le osservasse veramente volteggiando in sella all'ippogrifo – e sfumano gradata-

---

ornata, cui sono appesi i due lembi del tendaggio, che funge da supporto al titolo tipografico con la dettagliata descrizione dei paratesti, al di sotto dei due avamposti aggettanti, due erme femmili di cui si scorge il triplo profilo, posano su due altrettanto aggettanti zoccoli decorati; in corrispondenza del ritratto dell'Ariosto, nella porzione inferiore del frontespizio si staglia la marca tipografica del Valgrisi, anch'essa in un ovale, circondata dal suo motto, il tutto inserito in un cornice a volute e mascheroni, sorretta da due possenti putti alati, abbigliati «all'antica». Ancora più in basso, in corrispondenza dei due zoccoli delle erme, si appoggia una terza cornice ovale, questa volta orizzontale, anch'essa decorata da volute a fingere il metallo o il cuoio, dove s'iscrive l'indirizzo editoriale e la data. Lo stile è quello tipico veneziano del tempo, lo stesso dei vari frontespizi giolitini, tanto celebrati quanto copiati. Le quarantasei xilografie misurano all'incirca mm 165 × 105. Nelle edizioni *in-4* sono inserite in cornici di circa cm 21,5 × 14, dai due motivi differenti: in uno la sottile struttura architettonica è popolata da putti musicanti alternati a trofei e ghirlande; nell'altro a mascheroni, figure alate e ad altri personaggi alloggiati nelle volute della cornice. Sempre alle edizioni *in-4*, gli «argomenti» all'inizio di ogni canto sono inseriti in cornici di circa cm 10,5 × 5,6 decorate a *strap-work* (ovvero imitanti il lavoro del ferro battuto o del cuoio) di due diversi decori, entrambe popolate da festoni e putti. Le edizioni *in-8*, oltre ad un frontespizio più semplice, al cui centro campeggia la sola marca del Valgrisi, presentano le xilografie e gli «argomenti» entrambe privi delle cornici. Il privilegio di stampa di quindici anni «per le nove figure disegnate, et intagliate» i nuovi paratesti composti «per messer Hieronimo Ruscelli sopra l'Ariosto» fu concesso al Valgrisi il 2 maggio 1556. Cfr. *Appendice*.

mente verso l'orizzonte<sup>80</sup>. La successione temporale viene così risolta tramite un concatenarsi ininterrotto di piani prospettici che creano un'illusione di profondità spaziale mediante un impercettibile, progressivo e dinamico passaggio dal primo piano, punto di avvio narrativo, fino allo sfondo, nel campo lungo, brulicante dei personaggi protagonisti dell'episodio conclusivo<sup>81</sup>. A salvaguardare un necessario filo discorsivo sotto il profilo iconico, quale motivo conduttore e dipanatore attraverso la selva dell'*horror vacui* figurativo, alter ego visivo della generosità narrativa ariostesca, interviene allora una singolare gestione dello spazio compositivo, animato e innervato secondo un andamento sinusoidale, come quello delle anse di un fiume su una carta geografica. E' un modello di struttura – e dunque di lettura – iconica che si

80 L'edizione Valvassori servì senza dubbio come fonte all'illustratore della Valgrisi: molte delle xilografie di quest'ultimo (si vedano ad esempio quelle relative ai canti I, II, VI, VIII, XV, XVII, XIX, XXIV e XXXIII) presentano la stessa scelta di episodi, chiaramente ampliata, visto il maggiore spazio a disposizione. E' però interessante notare come, quando la vignetta valgrisina presenta una diversa scena in primo piano rispetto a quella Valvassori, essa si situi, all'interno nel canto, in precedenza: in questi casi la composizione che era stata presentata come principale nell'edizione Valvassori si ritrova, nella Valgrisi, ridotta in scala, alla metà o nel fondo della vignetta. Cfr. E. Falaschi, *Valvassori's 1553 illustrations, cit.*, p. 238. L'illustratore rispetta inoltre la tacita convenzione per cui si tenta di evitare che il personaggio replicato in momenti diversi possa incontrare con lo sguardo il suo «doppio»: l'intento è raggiunto disponendo ad incrocio – ovvero al centro, poi a sinistra e a destra – le sequenze dell'azione. Cfr. S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo, cit.*, p. 105.

81 Cfr. P. Baldan, «Un *Furioso* illustrato <in famiglia>: il figurato dossiano (pre-sunto) del 1556», in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 1985) a cura di A. Franceschetti, Firenze: 1988, vol. II, pp. 571-595: 580 e 582-3. Lo spazio delle illustrazioni Valgrisi è organizzata quasi sempre in ordine cronologico: le poche eccezioni confermano l'utilizzo dell'edizione Valvassori come prototipo iconografico. Nell'illustrazione relativa al canto I, ad esempio, la scena in primo piano, raffigurante Ferrau e il fantasma di Argalia che emerge dal lago con l'elmo in mano, è tratta dall'edizione Valvassori, ma non è cronologicamente la prima narrata del canto: le scene precedenti sono allora inserite nella valgrisina a partire dalla metà sinistra, ad allargarsi verso il primo piano per poi tornare a dislocarsi nello sfondo, con l'ultimo episodio del canto che vede protagonisti Angelica, Sacripante e Bradamante. Cfr. E. Falaschi, *Valvassori's 1553 illustrations, cit.* pp. 239-241.

sforza, con un certo successo, di riprodurre il modulo creativo a «voluta ascendente» dell'Ariosto, quello, come si diceva, proprio del volo dell'animale fantastico che permette a Ruggero di compiere i suoi fantastici viaggi e di abbracciare «a volo d'uccello» il teatro degli avvenimenti, vasto e smisurato quanto la fantasia del suo inventore.

Con il nuovo, maggior spazio a disposizione, quello della pagina intera, l'illustrazione prolunga così, ben al di là dei limiti imposti dalla cornice, l'inesausto, centrifugo ed inarrestabile mondo di avventure di «donne, cavallier, arme, amori, cortesie, e audaci imprese» che sa bene essere solo, e parzialmente, afferrabile per fughe di sequenze, più allusive che descrittive, chiamate a ricreare quella circolarità discorsiva che è una delle cifre distintive del poema. Per evitare il rischio della dispersione della congerie dei dati figurativi ammassati e stipati nella tavola xilografica, essa condensa inoltre in alcuni nuclei tematici e in particolari immagini fortemente connotate e ritornanti, un surplus di significazione, così da ribadire una struttura elementare di fondo tramata di risponderne analogiche e tale, a volte, da sopperire magistralmente, con mere risorse iconiche, alle difficoltà «di giuntura» degli episodi che nel testo risultano spesso invece invalicabili. Mirando a compendiare nel loro spazio, in sincronia con l'episodio principale, le vicende di minore rilievo e qualche addentellato con la materia dei canti adiacenti, queste illustrazioni partecipano insomma, nel loro piccolo, a quella rivoluzionaria modernità consistente nella formula elaborata da Arnheim della «trasformazione dello spazio in un procedere nel tempo», e che ben si confà alla natura complessiva e alla struttura ultima del *Furioso*<sup>82</sup>.

82 Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano: 1971, p. 231, *Telling time: The relationship between time and the still image*, catalogo della mostra (Londra) a cura di A. Sturgis, London: 2000 e ora S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa: 2007. Per la concezione del tempo e dello spazio del poema ariostesco, si vedano i saggi di G. Barlusconi, «L'*Orlando Furioso* poema dello spazio», in *Studi sull'Ariosto*, Milano: 1973, pp. 39-130, C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative*, cit., M. Beer, «Dentro lo spazio del *Furioso*», in *Eadem, L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma: 1996, pp. 17-73 e G. Rizzarelli, *Tempo delle immagini e tempo del racconto*, cit. Un altro accorgimento per permettere una più agile identificazione dei personaggi, che, chiaramente compa-

Grazie alla pluralità dei soggetti raffigurati in ciascuna di esse, le illustrazioni valgrisine appaiono dunque rivestire, al di là di ogni funzione decorativa, un evidente ruolo ricapitolativo, di «sommario» liminare o di cifra mnemonica paratestuale, apportando così un complemento sostanziale all'«argomento» di ciascun canto, proposto al lettore nell'ottava *ad hoc* – che, precedendo la prima strofa, si configura come spunto autonomo di poesia inquadrata in un'apposita cornice – e, soprattutto, al riassunto in prosa. Si crea in questo modo una vera e propria tessitura icono-testuale che, instaurando un movimento dinamico tra parola e immagine e utilizzando il testo come «pre-testo» per la creatività autonoma dell'esegeta e dell'ideatore delle illustrazioni, che non esita a ricorrere a vere e proprie vedute aeree o a introdurre brani di carte geografiche per indicare contemporaneamente – imponendo allo schema multinarrativo un estremo *tour de force* – i molti, diversi e lontani luoghi in cui la narrazione si svolge.

---

iono più volte all'interno della stessa illustrazione è l'indicazione del loro nome, per intero o tramite le iniziali. La reiterazione dell'immagine di uno stesso personaggio costituiva tuttavia, agli occhi di Vincenzo Borghini – peraltro grande estimatore delle edizioni «istoriate», come confessava in una lettera a Iacopo Giunti dell'11 marzo 1569 – un paradosso insormontabile: nella sua *Selva di notizie* del 1564, mettendo in guardia dal «dipingere in una istoria, et in una tavola fatta per una istoria che sia unita e non divisa, più d'un'azione per volta» portava ad esempio le «sciocchissime figure poste ultimamente nel *Furioso*, dove lasciamo stare quella che, quando Astolfo sale al cielo, e' te l'ha dipinto a ogni quattro passi una volta». Ruscelli si riferisce qui all'illustrazione relativa al canto XXXIV, in cui Astolfo, identificato dalla didascalia «ast.», vi compare almeno undici volte... Si veda il testo in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli: 1971, vol. 1, pp. 479-474 e 611-673: 653 e commento in S. Tomasi Velli, «Simultaneità della < vista > e fissità della posa: sull'unità d'azione in pittura (1548-1564)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di lettere e filosofia*, s. IV, Quaderni 1-2, 1996, pp. 207-17: 211-212 e M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini*, cit., nota 21, p. 105.

## Gl'inserti di carte geografiche e di vedute «a volo d'Ippogrifo»

Un altro aspetto innovativo delle illustrazioni dell'edizione Valgrisi, solo in parte anticipato in alcune vignette della Valvassori, è infatti la presenza in esse di porzioni di carte geografiche: ancora una volta, l'impianto di questo corredo si mostra fedele alla struttura compositiva dell'Ariosto che, come è noto, dovette stabilire i numerosi e complessi itinerari dei suoi personaggi, appassionati viaggiatori attraverso i continenti ed esploratori di terre lontane e spesso ignote, proprio con l'ausilio di carte geografiche, terre d'elezione della sua immagine creatrice. Davanti a questi veri e propri «brani cartografici», il lettore dell'edizione valgrisina doveva allora provare un riflesso anche se solo pallido dell'esaltazione euforica provata dall'Ariosto nel contemplare il *globus mundi* grazie alla sua proiezione distesa su di un rettangolo di pergamena o di carta<sup>83</sup>. Parallelamente alla lettura del testo, il lettore era così in grado di seguire con gl'occhi il percorso dell'eroe di turno – le cavalcate di Rodomonte o Rinaldo in terra di Francia o d'Italia, o il lungo e frammentato periplo di Astolfo attraverso l'Oceano Indiano, l'Arabia, l'Egitto, la Palestina, la Siria, Cipro, l'Asia minore e l'Europa continentale fino in Inghilterra e, da là, in Francia – divenuto verificabile, tappa dopo tappa, passo dopo passo, attraverso i tre pezzi di un vero e proprio «*puzzle* cartografico», a

83 Nella *Satira* III (vv. 49-51 e 55-66) è chiaramente espressa la predilezione del poeta, d'inclinazione assai sedentaria, per il viaggio mentale... «con Tolomeo» (senza far distinzione fra il testo e le carte) e, esplicitamente, «in su le carte», unanimemente interpretate nei commenti come «geografiche». Il *Furioso*, inoltre, evoca l'utilizzo congiunto della bussola e del portolano dei navigatori del tempo (c. XIX, vv. 44-45): «Chi sta col capo chino in una cassa / su la carta appuntando il suo sentiero [...] Indi ciascun con la sua carta fuori, / a mezza nave il suo parer risolve». Il vivo interesse dimostrato dalla corte estense per la geografia e la cartografia e in seguito per le scoperte geografiche, è attestato in particolare per il regno di Borso e quello di Ercole I. Cfr. C. Greppi, «Una carta per la corte: il viaggiatore immobile», in *The Renaissance in Ferrara and its European horizons / Il Rinascimento a Ferrara e i suoi orizzonti europei*, a cura di J. Salmons e W. Moretti, Cardiff-Ravenna: 1984, pp. 199-222.

riflesso della narrazione, ripartita principalmente su tre canti. Per la stesura del *Furioso* infatti, l'ispirazione cartografica era servita da supporto enciclopedico, reso familiare dalla frequente consultazione di carte e mappamondi, ed aveva permesso non solo la grande diversità dei tragitti immaginati ma, al contempo, la loro notevole precisione, definizione e conformità, tutte divenute realmente verificabili. Possiamo allora immaginarci l'Ariosto chino sul suo planisfero, ad abbracciare con lo sguardo l'intero mondo in scala ridotta, a percorrere con gli occhi, alla velocità del pensiero, enormi distanze ormai misurabili in pochi centimetri, traduzione delle miglia o delle leghe della geografia a grandezza reale. Quello della carta, come d'altronde quello dell'universo poetico del *Furioso*, è un microcosmo spaziotemporale in cui la seconda componente rischia di subire l'influenza della miniaturizzazione della prima: il tempo, cioè, non è più misura dello spazio, e le avventure dei protagonisti possono procedere parallelamente e per grandi balzi in avanti, senza assoggettarsi ad una progressione continua. Sotto l'apparenza di «erranze» spesso e volentieri qualificate dalla critica come «fantasiste», questi percorsi costituiscono senza dubbio una «rete», ben coerente e reale, che copre il mondo conosciuto all'alba del Cinquecento<sup>84</sup>.

Su di un totale di 46 tavole, otto – relative ai canti XV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXVIII, XLIII e XLIV – comportano delle porzioni di carte geografiche, in cui i toponimi sono indicati interamente o, invece, abbreviati<sup>85</sup>. Poste sempre in secondo piano e collocate nella

84 Secondo l'espressione di Roger Baillet (*Le monde poétique de l'Arioste*, Lyon: 1977, p. 140) «*L'Arioste veut rêver la réalité; il doit donc pour cela la connaître et s'en abstraire*»: la fantasia poetica del poeta si lascia dunque animare dalla reale concretezza geografica. Per le conoscenze cartografiche dell'Ariosto, si veda A. Doroszlaï, «Les sources cartographiques et le *Roland Furieux*: quelques hypothèses autour de l'«espace réel» chez l'Arioste», in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland Furieux*, Paris: 1991, pp. 11-46.

85 L'illustrazione del canto XV offre una composizione su tre livelli in cui si narra l'odissea di Astolfo che possiamo seguire sulla carta che occupa tutta la larghezza della tavola, estendendo la sua descrizione dal Chersoneso al Mediterraneo orientale, da Est a Ovest e dall'Asia minore, a Nord, all'Africa australe a Sud. La xilografia che apre il canto XVI, come la narrazione dell'Ariosto, prosegue nella descrizione delle avventure di Grifone in vicino Oriente, che terminavano il canto

parte superiore dell'incisione, esse ne occupano, approssimativamente, dal quarto alla metà della superficie e nella maggior parte dei casi si riferiscono all'episodio o agli episodi principali del canto che illustrano, derogando dalla caratteristica struttura cronologico-prospettica. L'articolazione delle carte con il resto della composizione avviene sotto forma di una semplice giustapposizione (come nei canti XVI e XXII e nella rappresentazione doppia nel canto XVIII, in cui si passa da una componente all'altra), tanto di una continuità organica, che deriva dal trapasso delle azioni tra la carta geografica e l'elemento non cartografico che la precede (nei canti XV, XX e XXVIII), che provoca talvolta qualche rischio di confusione nell'interpretazione del disegno. E' infine interessante osservare come non solo esista una corrispondenza sufficiente, se non rigorosa, tra il testo del poema e il dettaglio delle immagini cartografiche – segno che il disegnatore, o il concettore, di queste immagini aveva una conoscenza approfondita del poema – ma, come ha ben dimostrato Alexandre Doroszlozai, si possa anche ricostruire una filiazione di queste ultime da documenti cartografici – dalla pianta della città al mappamondo, passando attraverso le carte regionali – disponibili ad un illustratore attivo alla piena metà del Cinquecento<sup>86</sup>. In generale, la geografia dell'illustratore valgrisino

---

XV e mostra il sito dell'assedio di Parigi, raffigurata secondo una veduta «cavaliera» della città e dei suoi dintorni. Ritroviamo la città nel secondo piano e poi di nuovo nello sfondo dell'illustrazione relativa al canto XVIII; il terzo piano è invece dedicato alla raffigurazione cartografica del litorale del Mediterraneo orientale e dell'isola di Cipro. Nella tavola del canto XX si dispiega una carta del Mediterraneo, mentre nel canto XXII sono rappresentate le ultime tappe dell'interminabile viaggio di Astolfo. Nel canto XXVIII la pianta mostra il cammino di Rodomonte verso l'Africa, mentre sulla xilografia dedicata al canto XLIII compare una carta dell'Italia che permette, grazie ai numerosi riferimenti forniti dall'Ariosto e ripresi nella quasi totalità dall'illustrazione, di seguire il viaggio di Rinaldo verso Lampedusa. Nel canto XLIV, infine, è raffigurato il teatro di un altro assedio, quello di Belgrado: l'illustrazione anticipa qui la narrazione del canto seguente, particolare che testimonia, una volta di più, l'indubbia familiarità che il suo ideatore doveva intrattenere con il testo. Cfr. A. Doroszlaï, «Une composante inédite de l'illustration d'un texte littéraire: la carte géographique», in *Le livre illustré italien italien au XVI<sup>e</sup> siècle, cit.*, pp. 177-205.

86 Per il viaggio di Astolfo nel canto XV, il disegnatore ha utilizzato diverse fonti tramite cui la cartografia erudita proponeva differenti soluzioni ai problemi cau-

---

sati dall'obsolescenza dell'autorità tolemaica; nel canto XVI, la veduta «cavaliera» di Parigi, sebbene necessariamente molto schematica, si mostra fedele alle descrizioni del poema, pur presentando qualche elemento topografico le cui forme, proporzioni e localizzazione concordano con la configurazione delle più antiche planimetrie conosciute della capitale, ma in nessun luogo menzionate dall'Ariosto, prova che l'illustratore doveva poter disporre di un documento cartografico assai preciso da poter riprodurre, probabilmente un prototipo italiano a noi sconosciuto. La pianta nel canto XXII definita dal Mar Nero ad Est, dall'Inghilterra ad Ovest, le due bocche del Reno a Nord e i Balcani a Sud, presenta numerosi errori e lacune: per raffigurare il tragitto di Astolfo da Alessandretta a Londra, l'ideatore della tavola sembra essersi servito in maniera decisamente troppo libera di una carta dell'Europa centrale derivata da un erroneo prototipo tolemaico, come quelle realizzate da cartografi veneziani ed italiani a lui contemporanei, tra cui lo stesso Giovanni Andrea Valvassore, o Antonio Salamanca. Il canto XXVIII vede Rodomonte in qualità di unico protagonista: il percorso del suo cammino verso l'Africa, lungo il corso della Saona e nella valle del Rodano, è definito chiaramente dai versi ariosteschi. La raffigurazione dei due affluenti del Rodano (l'Isère e la Durance) e quella delle tre isole nel delta del fiume, sembrano invece essere d'origine esclusivamente cartografica, derivate in particolare da una carta di strettissima origine «locale», ovvero la *Nova totius Galliae descriptio* del *dauphinois* Oronce Finé (1525), con cui questo brano cartografico presenta sorprendenti affinità anche a livello del tracciato dei contorni. Per quanto riguarda l'orientamento della carta, con il Sud in alto, esso sembra invece essere il frutto dell'applicazione del principio – come abbiamo visto generalmente rispettato nell'insieme delle raffigurazioni «corografiche» delle tavole valgrisine – secondo cui l'ordine cronologico dei momenti della narrazione è suggerito da un percorso ascendente, dal basso della carta verso l'alto, e spesso a zig-zag, sebbene, in linea di principio, le scene incluse negli spazi cartografici deroghino da questa convenzione, come accade nella raffigurazione dell'assedio di Parigi del canto XVI. Similmente al *Midi* della Francia, anche la carta d'Italia che figura sulla xilografia del canto XLIII è invertita: essa comincia (a Nord, in basso) con il corso del Po, all'incirca a perpendicolo rispetto a Mantova, per terminare (a Sud, in alto) alla frontiera fra il Lazio e la Campania: malgrado qualche deformazione, la realtà geografica è rispettata, ma nessuna carta a stampa del periodo sembra pertinente. La tavola del canto XLIV contiene un vasto insieme di siti che dovrebbero presumibilmente esser tratti da documenti cartografici contemporanei: essa presenta in realtà un vero e proprio «caso limite» dell'utilizzo di questi materiali, in cui le reminiscenze delle fonti si riducono alla loro più semplice espressione. Si tratta infatti di una veduta composita, «a volo d'uccello», parzialmente trattata come fosse una carta geografica, ben diversamente dall'uso dei cartografi contemporanei che si limitavano a sovrapporre degli elementi di figurazione prospettica (catene di montagne, corsi d'acqua, vignette di città) alla proiezione geometrica. Confrontando con quest'ultimo esempio i luoghi geografici rappresentati nei

non tiene conto degli aggiornamenti numerosi e successivi nella rappresentazione della Terra, allora in rapidissimo e continuo mutamento, ma in realtà essi si sarebbero rivelati contraddittori alla descrizione ariostesca.

In quest'epoca che viveva l'apogeo delle grandi scoperte ed esplorazioni, l'uso di brani di carte geografiche per illustrare un'epopea le cui avventure si svolgono ai quattro angoli del mondo conosciuto rispondeva senza dubbio al gusto di un pubblico curioso di documentarsi, di tenersi aggiornato e di seguire, almeno con gli occhi, il continuo e rapido estendersi dei confini conosciuti del proprio mondo<sup>87</sup>.

---

canti IX e X e relativi, rispettivamente, all'episodio di Olimpia e al viaggio di Ruggiero dal favoloso estremo Oriente fino in Europa, appare evidente come essi non offrano più che delle configurazioni arbitrarie di luoghi geografici estratti dal loro contesto: in questo caso, tanto nell'evocazione come nella disposizione dello spazio propriamente geografico evocato, il disegnatore ha lasciato libero sfogo alla sua immaginazione. Si veda A. Doroszlaï, *Les sources cartographiques, cit. e Une composante inédite, cit.*; per le piante di Parigi, cfr. J.-P. Babelon, *Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: 1986, pp. 37-42, per le città italiane, C. De Seta, «La fortuna del «ritratto di prospettiva» e l'immagine delle città italiane nel Rinascimento», in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia) a cura di S. Biadene e C. Tonini, Verona: 1999, pp. 28-37, per la cultura cartografica veneziana, si veda Cosgrove, *Mapping New Worlds: Culture and Cartography in Sixteenth-Century Venice*, «Imago Mundi», vol. 44 (1992), pp. 65-89 e *A volo d'uccello, cit.* 1999.

87 Per citare un solo esempio parallelo, a Venezia, la pubblicazione delle *Navigazioni e viaggi*, l'imponente raccolta di racconti di viaggio di Giovanni Battista Ramusio, era iniziata nel 1550. A partire dalla sua seconda edizione (1554), il primo volume fu arricchito di tre tavole opera di Jacopo Gastaldi, «acciocché – spiega il compilatore – i lettori si servino di quelle per una breve informazione di quanto in esso leggeranno, veggendo situati i fiumi, monti, città, provincie e capi principali de l'Africa, Arabia, India e isole Moluche». Si veda G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, Torino: 1978, I, p. 911. L'apparato del volume III (1556) avrebbe comportato sei carte e anche tre piante di città. Nell'epoca delle grandi scoperte, la carta geografica riveste in effetti un ruolo che va ben al di là della sua funzione primitiva di localizzazione: essa fa partecipare, sulle tracce degli esploratori, all'inventario del Mondo. Grazie alla sua sempre più ampia diffusione, l'incisione ne mette l'immagine alla portata di un numero sempre maggiore di letterati e nuovi appassionati di «cosmografia», contribuendo a creare uno spazio mentale universale. Sarà un'evoluzione rapida ed irreversibile: proprio e solo grazie alla cartografia il *globus mundi* diventerà *intellectualis*.

Lo stesso Ruscelli testimoniava della stretta relazione fra cultura letteraria e rappresentazione geografica, lasciando forse ipotizzare (sebbene sia strano che non se ne vantasse espressamente) un ruolo attivo, se non nella concezione delle illustrazioni, almeno nell'idea dell'inserzione dei brani cartografici. Nella dedica del *Furioso* giolittino ad Alfonso d'Este, infatti, egli, già da quindici anni «in pensiero e in opera di voler pienamente descrivere a i presenti, et a i posteri l'eccellenza della nostra Italia», presentava il piano di una sua futura opera, che per altro, almeno secondo questo progetto, non vide mai la luce. Nel primo libro

[...] si descriva con parole, et con figure pienamente tutto il sito dell'Italia in universale, et poi nelle parti, o provincie principali tutte, et poi nelle città, et luoghi particolari di ciascuna parte. Il qual volume con la gratia di Dio sarà in punto fra non molto, con un gran numero di figure con tai descrittioni di paesi, et luoghi [...] Lequai figure io con l'aiuto di molti amici et signori miei fo qui intagliare in rame, con tutte quelle bellezze, et perfettioni, che possa desiderarvisi, non che porsi in opra.<sup>88</sup>

Nel 1561, poi, sempre per i tipi Valgrisi, il Ruscelli pubblicherà – ancora una crociata nel nome della correttezza filologica! – una nuova traduzione dal greco della *Geografia* di Tolomeo «con nuoue et bellissime figure in istampa di rame, oue, oltre alle XXVI antiche di Tolomeo, se ne son'aggiunte XXXVI altre delle moderne». Le tavole, che sebbene fossero «state fatte in Roma mentre io non mi son mai partito di Venezia [...] così di misure, et di copia di luoghi, come di disegno, et d'intaglio, sono le migliori, et più belle, di quan'altre se ne sien fatte, o vedute fin qui [...]»<sup>89</sup>.

88 *All'illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor Donn'Alfonso da Este principe di Ferrara*, cc. \*2r-\*4v.

89 *La Geografia di Claudio Tolomeo alessandrino, nuouamente tradotta di greco in italiano*, Venezia, Valgrisi: 1561, Edit 16 CNCE 38126, per cui mi permetto di rinviare al mio «Tolomeo sotto torchio. Due edizioni veneziane della *Geographia*», *Charta Geographica*, 1 (2007), pp. 24-31.

## Il *Furioso* in miniatura: l'edizione *in-24*

Attento alle novità oltramontane, e in particolare a quelle prodotte a Lione, dove conservava un magazzino, al Valgrisi venne «in proposito di dar al mondo l'istesso *Furioso* nella più piccola forma che sia possibile» e, nel 1557 – subito dopo l'«*Orlandino*» *in-16* del Rouillé e spingendo ancora oltre i limiti della miniaturizzazione di caratteri e figure, immise sul mercato, in associazione con Baldassarre Costantini, un'edizione *in-24* lungo<sup>90</sup>. Questo vero e proprio gioiello tipografico – che, constatata la ristrettissima numero di esemplari giunti fino a noi, si deve considerare rarissimo – richiedeva chiaramente un nuovo corredo illustrativo e il Valgrisi commissionò 46 piccole vignette xilografiche *ad hoc*, da collocarsi – come in tutte le edizioni precedenti alla sua del 1556 – una all'inizio di ogni canto. Non potendo assicu-

90 Così spiega lo stesso Valgrisi nella dedica a Don Luigi d'Este, datata 10 Agosto 1557 (cc. A2r-v). Le 1031 pagine totali sono divise, per ovvie ragioni di praticità, in due volumi: nonostante la «commodità» vantata dall'editore sarebbe stato altrimenti impossibile arrivare a sfogliare una tale quantità di paginette trattene in una sola legatura. Alcune edizioni portano nella sottoscrizione il solo nome del Valgrisi e la data in numeri romani anziché arabi. Cfr. G. Agnelli – G. Ravagnani, *Annali, cit.*, pp. 107-108 e *Edit 16 CNCE 2704*. Per avere un'idea della possibile diffusione delle sue edizioni, oltre al magazzino lionese, negli atti di un processo intentato dal Sant'Uffizio veneziano nel 1559 contro un gruppo di librai che contraddicevano l'Indice, il Valgrisi dichiarava di avere «botega in Bologna, a Macerata, a Fuligno, a Recanati, a Lanzano et a Padova et una a Franchiore in Alemagna»: molte di queste città erano sedi di importanti fiere librarie. Cfr. G. Sforza, «Riflessi della Controriforma nella Repubblica di Venezia. L'introduzione dell'indice di Paolo IV», *Archivio storico italiano*, XCIII (1935) II/2, pp. 173-178, e C. De Frede, «Tipografi, editori, librai italiani del Cinquecento coinvolti in processi di eresia», *Rivista di storia della chiesa in Italia*, XXIII/1 (1969), pp. 21-53 e A. Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano: 1998, p. 192. Baldassarre Costantini, originario del Cadore, fu attivo a Venezia dal 1543 al 1558, specialmente nel campo delle edizioni mediche. Tra il 1557 e l'anno seguente produsse una ventina di titoli in associazione con il Valgrisi ma dovette morire nel 1558, dal momento che in questo stesso anno è sostituito nell'associazione dai suoi eredi. Si veda *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Menato-E. Sandal-G. Zappella, Milano: 1997, pp. 344-346.

rare, per mancanza di spazio, l'impianto plurinarrativo delle tavole a piena pagina destinate ai formati *in-4* e *in-8*, esse ne «ritagliano», seguendone la stessa impostazione iconografica, l'episodio centrale, o quello in primo piano<sup>91</sup>.

Il Valgrisi – e dopo di lui i suoi eredi – riutilizzò le tavole a piena pagina per tutte le sue successive edizioni *in-4* e *in-8*. Prima della stampa dell'edizione 1558 i legni vennero però ritoccati nell'intento di rendere più agevole e chiara la lettura delle tavole: furono dunque fatte «saltare» alcune zone, spesso minuscole, di fine tratteggio in corrispondenza della resa dell'erba dei prati, dei rialzi rocciosi, delle onde di mari e fiumi, delle foschie del cielo e di alcune ombreggiature chiamate a sottolineare i corpi umani ed equini e i volumi delle architetture<sup>92</sup>.

Nell'edizione *in-4* del 1562, infine, il legno relativo al canto II è stato sostituito da una copia pressoché identica e forse ottenuta grazie all'incisione del verso di una tavola originale, da un'edizione precedente, incollata sulla nuova matrice e resa trasparente tramite umidificazione o oliatura: si era probabilmente però trattato di una perdita temporanea dal momento che il legno originale riappare di nuovo a partire dall'edizione del 1566.

91 Il «corredino» è reimpiegato nelle altre due edizioni *in-24* pubblicate dal Valgrisi nel 1563 e nel 1570: cfr. G. Agnelli – G. Ravegnani, *Annali*, pp. 119 e 141-142, *Edit 16 CNCE 2739 e 2770*. L'edizione 1563 contiene un carta ripiegata di cm. 8,5x10 con il profilo dell'Ariosto, tratto dal solito prototipo tizianesco e inserito in una cornice ovale. Nell'edizione 1570 sono stati aggiunte cinque nuove vignette per illustrare gli altrettanti *Cinque Canti*.

92 Il confronto, condotto attraverso ingrandimenti delle riproduzioni digitali delle tavole, ha permesso di cogliere i ritocchi effettuati un po' ovunque sui legni, ed in particolar modo e in maniera sistematica a partire da quello relativo al canto XXVIII fino all'ultimo, per il canto XLVI. Nei paesaggi degli sfondi sono state ritoccate soprattutto alcune porzioni delle superfici popolate dai piccoli personaggi: colline erbose, terreni intorno agli accampamenti e ai duelli. L'intervento è più chiaro anche ad occhio nudo nel caso nelle ombre che definiscono il volume del collo dei cavalli in primo piano nelle tavole dei canti XXXVI e XLVI, e nei tratteggi che occupavano lo spazio fra le cariatidi della fontana e lungo la penisola italiana nel canto XXXIX.

## La necessità di un nome: da «un figurato» in famiglia a Donato Bertelli

Le tavole valgrisine hanno goduto di una certa attenzione – fatto raro per un corredo editoriale – fin dalla storiografia settecentesca. Fu infatti Girolamo Baruffaldi, il «Vasari ferrarese», ad assegnare loro un nome al loro autore ed a costruire la loro «legenda» dossedca, spiegando che

[...] nuovo alimento diede all'ira di Battista il vedere che Ludovico Ariosto, il quale desiderava una ristampa del suo Furioso, in forma solenne impegnò il Valgrisio ad appoggiare al Dosso i disegni di tutta la serie dei fatti che in quel poema si cantano, per far intagliare in legno su d'essi tante tavole da anteporre a ciascun canto, il che poi succedette dopo la morte dell'Ariosto [...] Ed infatti sono le dette tavolette così finemente intagliate sul disegno del Dosso che danno conoscimento in una occhiata di quanto si contiene in ciaschedun di que' canti.<sup>93</sup>

Nel 1807, un altro Baruffaldi, omonimo pronipote del primo, e autore di una biografia dell'Ariosto ribadiva la medesima attribuzione: «[...] Lodovico dell'opera del Pittore medesimo Dosso Dossi si servì per disegnare, in altrettante tavole figurate da stamparsi, tutte le storie contenute in ciaschedun Canto del Furioso»<sup>94</sup>. Il nome del Dossi non era chiamato in causa senza motivo: Dosso conosceva piuttosto bene il suo illustre concittadino, come testimonia anche il Vasari nella vita del pittore ferrarese:

[...] insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino messer Lodovico Ariosto tra' poeti, fece pure molte cose nella arte che da molti sono

93 G. Baruffaldi sen., *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara: 1844, p. 253. Al momento della loro pubblicazione ottocentesca, le *Vite* giacevano però inedite da circa un secolo. Il Baruffaldi, erudito ed inesausto produttore di varia letteratura, poteva contare, per le sue ricerche, su tutta una serie di canali difficilmente accessibili ad altri, a partire dalla sua eccezionale biblioteca personale. Nonostante ciò le sue diffuse narrazioni non sono esenti da inesattezze e situazioni inverosimili, come ad esempio questa della latente ostilità fra i due fratelli Dossi, causata da una presunta gelosia di Battista che, all'epoca era ben meno conosciuto del fratello. Per l'attribuzione ai Dossi, si veda: P. Baldan, *Un Furioso illustrato «in famiglia»*, cit.

94 G. Baruffaldi jr., *La vita di M. Ludovico Ariosto*, Ferrara: 1807, p. 252.

celebrate, et in Ferrara massimamente; laonde meritò che il poeta, amico e domestico suo, facesse di lui memoria onorata ne' chiarissimi scritti suoi, di maniera che al nome del Dosso diede più nome la penna di messer Lodovico universalmente, che non avevano fatto i pennelli et i colori che Dosso consumò in tutta sua vita.<sup>95</sup>

L'Ariosto lo aveva infatti celebrato nel canto XXXIII del *Furioso*, insieme ai più insigni pittori del secolo:

E quei che furo a' nostri di', o sono ora, / Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino, / duo Dossi, e quel ch' a par sculpe e colora, / Michel, più che mortale, Angel divino; / Bastiano, Rafael, Tizian, ch' onora / non men Cador, che quei Venezia e Urbino; / e gli altri di cui tal l'opra si vede / qual de la prisca età si legge e crede.

Ottave che sono state interpretate come il risultato della volontà, da parte dell'Ariosto, di nominare, dopo aver riconosciuto la grandezza universalmente acclamata di Leonardo, Raffaello e Michelangelo, quegli artisti veneti ed emiliani nei quali poteva più intimamente riconoscersi per cultura e gusto artistico<sup>96</sup>. Una stessa matrice, infatti,

95 G. Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 419.

96 Questa legittimazione dei due Dossi attuata ad un così alto livello, dovette sembrare realmente scandalosa e porre l'Ariosto al centro del divampare di una vera e propria polemica postuma, se proprio il Dolce, come abbiamo visto tra i più precoci partigiani e commentatori del *Furioso*, poneva in bocca all'Aretino una risentita considerazione al riguardo: «L'Ariosto in tutte le parti del suo poema ha dimostrato sempre un ingegno acutissimo, fuor che in questa: non dico di lodar Michelangelo, che è degno di ogni gran lode, ma di porre fra il numero di questi pittori illustri, che egli nomina, i due Dossi ferraresi: dei quali uno stette qui in Venezia alcun tempo per imparare a dipingere con Tiziano, e l'altro in Roma con Raffaello, e presero una maniera in contrario tanto gofa, che sono indegni della penna di un tanto poeta». Nell'accusare un poeta da lui tanto apprezzato di tale poca abilità come intenditore d'arte, il poligrafo veneziano, gli forniva al contempo una linea di difesa che si faceva forte, per spiegare la condiscendenza usata verso i Dossi, delle ragioni benevolmente concesse all'amicizia e, in certo qual modo, al campanilismo. Ma c'era di più – e di peggio –: se un simile «errore» poteva essere «ancora tollerabile» ipotizzando appunto che l'Ariosto «dall'amore della patria fosse stato ingannato» non c'erano proprio scuse che giustificassero un abbaglio senza dubbio più grave, quale quello in cui il poeta era incorso introducendo nella famosa ristretta lista il controverso Sebastiano del Piombo. Cfr. L. Dolce, *L'Aretino ovvero dialogo della pittura*, Venezia, Giolito: 1557, c. 9v-10r, ed. moderna, Milano: 1863, p. 7.

sembrerebbe accomunare i personaggi ariosteschi, che si muovono, inafferrabili e fascinosi, sullo sfondo di boschetti incantati e di palazzi dove il sortilegio ha preso il posto della realtà, con quelli, altrettanto misteriosi e «bizzarri», dei pittori ferraresi, anche loro immersi in una natura descritta con accenti favolistici ed irreali<sup>97</sup>.

La paternità del Dosso per le xilografie valgrisine non venne mai seriamente discussa o smentita, ma anzi accettata senza riserve dalla tradizione erudita dell'Ottocento, dai compilatori degli annali delle edizioni del *Furioso* e poi ripetuta nei cataloghi delle celebrazioni ariostesche del cinquecentenario della nascita<sup>98</sup>. Questa attribuzione

97 E' stato soprattutto il Gibbons, autore della prima monografia su Dosso, cui attribuiva almeno quattro delle xilografie valgrisine, ad intravedere in alcune sue opere un preciso riferimento a personaggi ariostei, in particolare Melissa nella *Circe* della Galleria Borghese, e Fiordiligi (o Melissa o Bradamante) nella *Dido* della Doria Pamphili. Cfr. F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi court painters at Ferrara*, Princeton: 1968, n. 59, pp. 198-200 e n. 65, pp. 205-206. Né l'inventario di casa d'Este né altri collezioni ferraresi parlano di alcun quadro dossesco con soggetti desunti dal *Furioso*, ad eccezione della *Lotta di Orlando e Rodomonte*, oggi conservato ad Hartford (Wadsworth Atheneum), probabilmente una copia più tarda del famoso dipinto che lo Scannelli vide a Ferrara e a Roma. Sempre il Baruffaldi parla anche di alcuni quadri che rappresentavano Alcina e Ruggero dipinti dai due fratelli Dossi per il conte Bonifacio Belvilacqua, ma non se ne ha più alcuna traccia. Cfr. G. Baruffaldi sen., *Vita de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara: 1844, p. 267-68. Per il Dosso, si veda: A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Ferrara: 1994; *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, 1998) a cura di A. Bayer, Ferrara: 1998; Ph. Morel, «Mélissa et la magie noire, de l'Arioste à Dosso Dossi», in *L'art de la Renaissance entre science et magie*, atti del convegno (Paris, 2002), a cura di Ph. Morel, Roma-Parigi: 2006, p. 483-494 e V. Farinella, «La Mélisse de Dosso Dossi: un tableau <politique> pour Lucrezia Borgia ?», in *L'Arioste et les arts*, atti del convegno, cit.

98 G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia: 1753, I, p. 1071; B. Gamba, *Serie di testi di lingua*, Venezia: 1839, pp. 18-19; J. G. T. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux*, Dresda: 1859, I, p. 198; J. C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livre*, 1860-78, I, pp. 433-34; G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano: 1838, pp. 151-52; U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando Furioso*, Bologna: 1861, pp. 59-61; G. J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano: 1881, pp. 70-71; Agnelli-Ravegnani 1933, pp. 98-100; *Celebrazioni ariostesche. Catalogo della mostra bibliografica*, a cura di B. Fava e D. Prandi, Reggio Emilia: 1951, n. 3; *Antologia*

tralasciava però di considerare un dato certo come...la morte: quella del Dosso era infatti avvenuta nel 1542, ed era dunque piuttosto inverisimile che i suoi presunti disegni per le illustrazioni del *Furioso* fossero rimasti inutilizzati fino al 1556, data della *princeps* valgrisina<sup>99</sup>.

All'inizio del secolo scorso, si propose dunque di correggere il tiro, propendendo piuttosto per un'attribuzione all'altro dei «duo Dossi», Battista, morto nel 1548, dunque «solamente» otto anni prima dell'edizione, e ugualmente ricordato dall'Ariosto nella sua enumerazione in base ad una scelta ben più significativa e personale che quella che aveva riguardato il ben più famoso fratello maggiore. Al di là della provata attività di Battista quale disegnatore e fornitore

---

*ariostesca*, a cura di L. Capra, Cento: 1974, n. 43; *Mostra bibliografica ariostesca*, Biblioteca Angelica, Roma: 1974, n. 50; *Mostra di edizioni ariostesche*, a cura di G. Cagnolati, Reggio Emilia: 1974, n. 59. Ancora ne *Le edizioni illustrate dell'Orlando Furioso*, *cit.*, si presenta la riproduzione delle tavole come «suite delle xilografie dell'edizione valgrisiana attribuite a Dosso Dossi».

- 99 L'attribuzione al Dosso sembra fondarsi sostanzialmente sull'equivoco della sua supposta collaborazione alle illustrazioni del *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti, stampato a Venezia nel 1527 da Agostino da Portese per Giacomo Giunta. Era stato Von Hadeln ad avanzare l'ipotesi della paternità dosseca per il disegno del frontespizio, ormai invece concordemente assegnato a Baldassarre Peruzzi. Cfr. D. Von Hadeln, «A Ferrarese drawing for a Venetian woodcuts», *Burlington Magazine*, 48 (1926), p. 301 e «The frontispiece to Sigismondo Fanti's *Triumpho di Fortuna*», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, X (1947), pp. 155-159; C. L. Frommel, «Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner», *Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11 (1967-68), pp. 137-138, n. 100; R. Eisler, «The frontispiece to Sigismondo Fanti's *Triumpho di Fortuna*», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, X (1974), pp. 155-159; R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, II: *Italian 16th Century Books*, Cambridge Mass. 1974, I, n. 180, p. 257; J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church*, Oxford, 1976, p. 117, n. 358; A. Gentili, «Il problema delle immagini nell'attività di Francesco Marcolini», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVII (1980), pp. 117-120 e D. Mc Tavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salvati*, London: 1981, pp. 70-71. Le numerose illustrazioni nel testo sono di qualità decisamente inferiori rispetto al frontespizio e quasi certamente di altra mano, ma l'ideazione di alcune di esse è stata comunque attribuita a Dosso dai Tietze, cfr. H. Tietze-E. Tietze-Conrat, «Contributi critici allo studio organico dei disegni veneziani del Cinquecento», *Critica d'arte*, II (1937), pp. 86-87.

di modelli grafici per opere di oreficeria, carri ed apparati effimeri per feste, medaglie e cartoni per arazzi destinati alla corte estense, questa attribuzione si basava su argomentazioni esclusivamente stilistiche – tra cui il suo presunto classicismo romanista, che bene si sarebbe adattato alla materia del romanzo, la minuzia nella resa dei particolari e lo spiccato senso del paesaggio, sua riconosciuta specialità – francamente troppo deboli per essere ancora di qualche attualità<sup>100</sup>. Nell'inesauribile tensione a «fare nomi e cognomi», l'ipotesi

- 100 Il primo a proporre la correzione è stato il Kristeller, seguito dalla Chiminelli, Petrucci, Samek Ludovici: P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderte*, Berlin: 1905, pp. 281-82; C. Chiminelli, «L'incisione in legno a Venezia», *Ateneo Veneto*, XXXIX, 1916, p. 248; A. Petrucci, *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Roma: 1964, p. 99, nota 92, Samek Ludovici, *Arte del libro*, Milano: 1974, p. 164. La distinzione fra le mani dei due Dossi è stata più volte argomento di dubbio: grazie alla collaborazione con il più apprezzato fratello, Battista ebbe modo di assorbirne l'influenza, pur riflettendone debolmente le idee nella sua cultura più classicheggiante, acquisita nel periodo romano durante il quale fu vicino a Raffaello. Menzionato nei documenti estensi nel 1517 e nel 1520, poi in maniera più continuativa dal 1524, i suoi interventi accanto a Dosso, dapprima solo per ruoli secondari, s'intensificarono talmente da rendere talvolta indistinguibile l'intervento dell'uno o dell'altro, confusione avvalorata peraltro dalle contraddittorie attestazioni dei documenti stessi: dipinti commissionati a Battista risultano poi eseguiti da entrambi, così come altri pagati al Dosso paiono piuttosto di mano del fratello. Verosimilmente ciò si spiega tenendo conto dei rapporti tra i due di cui parla il Vasari – apparentemente non propriamente fraterni («furono nemici l'uno dell'altro, ancorché per voler del Duca lavorassero insieme») – per cui Dosso avrebbe sempre mantenuto la responsabilità dell'opera con il compito dell'invenzione, dell'elaborazione degli schizzi, della direzione dei lavori, nonché della correzione e revisione. Il talento di Battista quale pittore di paesaggi è sottolineato dal Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano: Paolo Gottardo Pontio: 1584, cap. LXII, p. 474, ed. moderna in G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze: 1973-74, II, p. 409 e nota 7), che ricorda entrambi i fratelli per «lo sfuggimento dei boschi con raggi del sole che per entro lampeggiano». Battista dovette specializzarsi nel disegno di cartoni per arazzi, dal momento che a Ferrara venne istituita una fabbrica per tessitura che lavorava anche con maestranze fiamminghe, sotto la direzione dei Karcher. Cfr. A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Milano: 1965, n. 121, p. 55 e V. Romani, «I disegni dei due Dossi», in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, Padova: 2002, vol. 6, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*, a cura di Alessandra Pattanaro: 2007, pp. 23-35.

del «Dosso minore» ritorna tuttavia ciclotimicamente in auge, associata a tentativi di rafforzarla con argomenti squisitamente letterari o puramente stilistici, magari tentando in maniera un po' pirotecnica, d'intravedere nelle iniziali «D.B.» della tavola relativa al Canto I proprio quelle del cognome e nome dell'artista invece che una delle centinaia di sigle alfabetiche con cui l'illustratore ha contraddistinto i personaggi – in questo caso il «Duca di Baviera» – per facilitarne l'identificazione da parte del lettore<sup>101</sup>. E' proprio sulla base di questo stesso monogramma, insieme alle presunte analogie stilistiche con le vedute a volo d'uccello e i brani di carte geografiche che compaiono, come abbiamo visto, in molte delle tavole valgrisine, che Paola Coccia ha proposto di attribuire queste ultime a Donato Bertelli, stampatore, editore, calcografo, cartografo e mercante di stampe attivo a Venezia tra il 1558 e il 1592 circa<sup>102</sup>. Sebbene quest'ipotesi si presenti decisamente più verisimile rispetto a quella che vede protagonisti i due Dossi e nonostante qualche elemento di vaga assonanza tra le «vedute»

101 Cfr. F. Sarigu, «Le silografie dell'edizione valgrisiana dell'*Orlando Furioso*. Ipotesi per un'attribuzione», *Grafica d'arte*, anno XII, n. 45, 2001, pp. 12-15. Il presunto monogramma, o meglio, le iniziali puntate «D.B.» (che si distinguono appena, per la loro grafia, dalle altre lettere indicanti i personaggi) appaiono sul lato sinistro della composizione, al di sotto della tenda del duca Namò – il duca di Baviera, appunto – che però, a dire il vero, sarebbe già indicato da una semplice «D» sopra la sua testa.

102 Cfr. P. Coccia, «Le illustrazioni dell'*Orlando Furioso* (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi», *La Bibliofilia*, XCIII/3 (1991), pp. 279-309. L'attività calcografica del Bertelli è attestata da alcune edizioni di tavole raffiguranti vedute di città, pubblicate tra il 1569 e la metà dell'ottavo decennio. In particolare, l'autrice scorge notevoli affinità stilistiche tra le xilografie valgrisine e alcuni particolari di vedute de *Le vere immagini et descrizioni delle più nobili città del mondo*, incise dal Bertelli nel 1569 e in cui compare il medesimo monogramma puntato «D.B.»: nella maniera di raffigurare i cavalieri, gli eserciti, le case dal tetto appuntito di provenienza nordica (che però sono identificati nelle vedute di Lione e Ginevra, che in fondo, nordiche sono...) e le onde dei fiumi. Mi riservo di discutere in altra sede l'attribuzione (dei disegni?) del corredo Valgrisi all'architetto veneziano Giovanni Antonio Rusconi proposta da Daniela Caracciolo, «Per un'esegesi figurata dell'*Orlando furioso*», in «Tra mille carte vive ancora», *cit.*, quando mi sarà possibile leggere la versione definitiva del suo contributo.

del Bertelli e le tante raffigurazioni di città delle xilografie valgrisine, essa mi sembra difficilmente sostenibile sul solo piano stilistico. Più degna di nota, invece, l'osservazione in merito ai manierismi grafici di provenienza nordica, ai tipi allungati e calligrafici derivanti dal Rosso o da Primaticcio che rimanderebbero alle incisioni bellifontane e che la studiosa pone in relazione alla mediazione della produzione grafica di un artista come Battista Del Moro, permeata di cultura romano-veneta e di riferimenti al manierismo internazionale.

## Maniere veneziane

Al di là di ogni tentativo attribuzionistico volto a identificare a tutti i costi – per questo corredo come per quasi tutti quelli, nella maggior parte anonimi e non documentati, della storia dell'illustrazione libraria cinquecentesca – una paternità anche solo lontanamente ipotizzabile, e ancor più difficilmente dimostrabile, vista la produzione essenzialmente seriale e di bottega di questo genere di manufatti, mi sembra invece decisamente più importante analizzare le xilografie del *Furioso* Valgrisi nel contesto del catalogo del suo editore e in quello, più ampio, della produzione figurata veneziana contemporanea e dei suoi rapporti con quella francese coeva<sup>103</sup>.

103 Nella maggioranza degli studi dedicati all'illustrazione libraria è purtroppo sentita ancora come necessaria la formulazione o almeno la ricerca di un'attribuzione e dell'individuazione di un'autorità, sintomo dell'incapacità ad arrendersi davanti all'evidenza di un sistema di produzione artistica seriale e dunque implicante la collaborazione di diverse responsabilità, corrispondenti alle diverse fasi di realizzazione e estremamente di rado riunite in una sola persona (elaborazione del disegno, trasposizione di esso sulla matrice lignea ed incisione di quest'ultima, spesso operata da diverse mani a seconda del livello di precisione necessario) e di conseguenza della sostanziale incomprensione del medium xilografico, arte anonima e collaborativa per eccellenza. Come è noto, infatti, nemmeno la presenza di monogrammi o iniziali sui legni corrisponde ad un indizio utile per l'identificazione del nome dell'autore – l'«inventore» – del disegno, rappresentando piuttosto un segno distintivo dell'incisore.

All'interno degli annali dell'«officina erasmiana», le 51 xilografie aristesche hanno infatti un importante precedente, ugualmente pubblicizzato fin dal titolo: le dieci «figure nuove et bellissime, che interamente dimostrano i luoghi, ne' quali si riduceano ogni giornata a nouellare» i componenti della «brigata» del *Decamerone* boccacciano, stampato dal Valgrisi nel 1552<sup>104</sup>. In esse, le svelte e brulicanti

- 104 Anche in questo caso, come si é già detto (cfr. *supra*, nota 71), la curatela del testo era di mano del Ruscelli che aveva fornito, come farà per il *Furioso*, anche una serie di paratesti comprendenti «dichiarazioni, annotationi, et avvertimenti [...] sopra tutti i luoghi difficili, regole, modi, et ornamenti della lingua volgare» e un «vocabolario generale». A questa edizione *in-4* suddivisa in 2 volumi e stampata dal Griffio ad istanza del Valgrisi, seguirono altre tre edizioni dello stesso formato e ugualmente suddivise in due tomi, rispettivamente nel 1554, 1555 e 1557, quest'ultima in associazione con il Costantini: si veda *Edit 16 CNCE* 6329, 6333, 6338 e 6340. Significativamente inserito anch'esso in un dialogo iconografico italo-francese, il corredo boccacciano Valgrisi seguiva, nella scelta di raffigurare la «cornice» e non gli episodi delle novelle, il prototipo giolittino del 1546 (*in -4*, poi reimpiegato nelle edizioni 1548, 1550 e 1552, rispettivamente *Edit 16 CNCE* 6312, 6316, 6319 e 6328), poi micronizzato nell'edizione 1550 *in-12* e reimpiegato nell'edizione 1552 (*Edit 16 CNCE* 6320 e 6327). Le animate raffigurazioni dei diporti della brigata saranno ulteriormente miniaturizzate e inserite in una cornice ovale, a trasformarli in sorta di «camei» nell'edizione in italiano del Rouillé *in-16* del 1559, che seguiva quella, sempre *in-16*, del 1555, con le annotazioni tratte dalle prose del Bembo e un diverso corredo, composto da vignette rettangolari: entrambe sono comunque dipendenti dal prototipo veneziano. Il Rouillé aveva già cominciato a pubblicare il *Décameron de M. Iean Boccace florentin* nella traduzione di Antonine Le Maçon a partire dal 1551. Cfr. E. Picot, *Les Français italianisants, cit.*, p. 201-203 e 207; Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, IX, pp. 222-223 e 261; R. Brun, *Le livre illustré en France, cit.*, pp. 136-137). Per l'illustrazione del Boccaccio, in particolare fra Italia e Francia, si veda *Le Décameron en France. Editions-Illustrations*, catalogo della mostra, a cura dell'Istituto Italiano di cultura di Parigi e di S. Signorini, Paris: 1976; M. Ferrari, «Dal Boccaccio illustrato al Boccaccio censurato», in *Boccaccio in Europe*, atti del convegno (Leuven, 1975) a cura di G. Tournoy, Leuven: 1977, p. 111-133; F. Borroni Salvadori, «L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, VII/2 (1977), pp. 595-734: 636-678; A. Griseri, «Di fronte al *Decameron*. L'età moderna» in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino: 1999, pp. I, pp. 155-211: 161-168 e A. Gentili, *Boccaccio e la cultura figurativa veneziana fra Quattrocento e*

figurette, i rigogliosi paesaggi densi di foglie attraversati dal serpeggiare di sentieri e corsi d'acqua o occupati da ariose architetture classicheggianti e i cieli popolati di gonfie nuvole ovattate, sono esattamente gli stessi che si osservano nelle tavole popolate dalle avventure degli eroi ariosteschi. Preludio alle imminenti finezze della calcografia, in entrambe le serie è presente un pittoricismo animato da una linea ininterrotta che sembra generare e al tempo stesso invadere completamente la superficie dell'illustrazione – e dunque della pagina – traducendosi in una trama decorativa che la rende tessuto, arazzo inserito in cornici che ne sembrano imitare le bordure. Si tratti poi delle attività della brigata fra concerti e danze nel giardino, passeggiate e banchetti fra dolci colline, stagni trasparenti ed umide foreste popolate da animali o invece delle battaglie e duelli dei paladini interrotte dagli incontri (o dalle fughe) di incantevoli dame, il lettore-spettatore è posto davanti ad una «finestra» visiva che si apre in posizione lievemente sopraelevata rispetto alla linea di fondo, ad offrirgli come una veduta «cavaliera» – la stessa, come abbiamo visto, di molti degli inserti di carte geografiche nelle tavole del *Furioso* – che lascia spazio, nel fondo, ad ampi brani di paesaggio e gli permette, come se ne fosse egli stesso l'autore, una cattura totale della narrazione e dunque un'intima partecipazione al suo svolgimento<sup>105</sup>.

---

*Cinquecento, Ibidem*, II, pp. 307-319: 313-316 (già pubblicato con il titolo «Boccaccio a Venezia», *Venezia Cinquecento*, XIV (1997), pp. 5-45. Per la presenza e la diffusione dell'opera del Boccaccio in Francia, si veda: L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, Genève: 1999.

- 105 Questo punto di vista ricorda quello di molte delle xilografie, di diverse dimensioni, che illustrano l'edizione della *Divina Commedia* stampata a Venezia dal Marcolini nel 1544, vicina alle due edizioni Valgrisi anche stilisticamente (come nelle tavole ariostesche, tra l'altro, i personaggi principali sono contrassegnati dalle loro iniziali). In molte delle tavole relative all'*Inferno*, questo corredo presenta addirittura una visione totalmente sopraelevata, «a volo d'uccello», per rappresentarne, in un'astrazione di grande precisione matematica nella resa delle ipotetiche dimensioni e proporzioni, i successivi gironi. Quest'edizione, presente nella base *Routes du livre ancien italien en Normandie*, ha ricevuto una notevole e costante attenzione tanto per il suo commento ad opera del Vellutello quanto per il suo straordinario corredo illustrativo, di cui tre vignette, quelle a piena pagina introduttive all'inizio di ogni cantica, sono state fatte copiare, una

---

volta di più, dal Rouillé per la sua edizione in italiano del *Dante, con nuove et utili isposizioni*, dedicato al Ridolfi e pubblicato a partire dal 1551, per cui si veda E. Picot, *Les Français italianisants, cit.*, pp. 195-197 e H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise, cit.*, IX, pp. 186-7. Per l'edizione Marcolini, cfr. *Edit 16, cit.* CNCE 1163; L. Volkmann, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Firenze-Venezia: 1898, pp. 72-73; M. C. Castelli, «Immagini della *Commedia* nelle edizioni del Rinascimento», in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra di Foligno-Ravenna e Firenze a cura di R. Rusconi, Milano-Perugia: 1989, pp. 105-114 e la scheda a p. 147; S. Fabrizio-Costa – F. La Brasca, «Texte/Image: quelques considérations sur l'édition de 1544 de la *Divine Comédie*», in *Le Livre illustré italien, cit.*, pp. 77-98, la cui versione italiana è stata pubblicata con il titolo «Tra immagine e testo: un commento alla *Divina Commedia* (1544)», in *Lettere e arti nel Rinascimento*, atti del convegno (Chianciano-Pienza, 1998) a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze: 2000, pp. 681-695; M.-C. van Hasselt, «Mise en scène du voyage initiatique de Dante (Venise, 1544)», in *Als Ich Can. Liber Amicorum in memory of Prof. Dr. Maurits Smeyers*, Leuven: 2002, vol. II, pp. 1457-1482; D. Pirovano, «L'apparato iconografico dell'edizione Marcolini 1544», in A. Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nuova esposizione*, a cura di D. Pirovano, Roma: 2006, pp. 69-80; P. Procaccioli, «La *Nova esposizione* di Alessandro Vellutello. Un Dante per il Cinquecento», *L'Alighieri*, n. S., a. XLVII, n. 27 (2006), pp. 41-70; M. Rossi, «Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che <per sé fuoro>. Sul corredo grafico della *Nova esposizione*», *Studi rinascimentali*, V (2007), pp. 127-144, ripubblicato in *Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì. La vita, l'opera, il catalogo*, a cura di P. Procaccioli e V. Tesei, Bologna: 2009, pp. 365-382 e da ultimo, in questo stesso volume, P. Guerin, *Pour une exégèse des «sentiments»: la tâche du bon interprète selon Alessandro Vellutello, commentateur du Dante*. Seguendo l'ipotesi già formulata da Silvia Fabrizio Costa e Frank La Brasca, Massimiliano Rossi attribuisce queste incisioni al tedesco Johannes Brit (o Breit), attivo a Venezia già forse dal terzo decennio e almeno fino al 1550, legato a Tiziano e all'Aretino. In mancanza di prove documentarie non mi sento di confermare questa attribuzione, pur circostanziata e assolutamente pertinente: come ho già cercato di dimostrare in altra sede, il Britto, o chiunque altro singolo artista, dovrebbe infatti essere ritenuto responsabile del disegno e dell'incisione di un *corpus* di corredi xilografici, spesso composti da parecchie decine, se non centinaia, di dettagliatissimi legni, impiegati da diversi stampatori fra la metà del quarto e almeno il settimo decennio del Cinquecento, ipotesi che mi sembra contraddire il più banale calcolo «anno-uomo». Ho discusso questo problema nella mia tesi di dottorato, cui, per brevità, mi si permetta di rinviare: I. Andreoli, *Ex officina erasmiana, cit.*, consultabile in rete all'url <[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli\\_i#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli_i#p=0&a=top)>, in particolare il cap. IV.5, *Una bottega attiva e attenta alle novità? Proposta per un fil rouge attraverso l'illu-*

La proposta attributiva che per questi due corredi – tanto per l’aspetto formale, che per l’«eccezionale» dimensione a piena pagina, chiaramente riconducibili ad una medesima provenienza – si vuole presentare in questa sede, ovvero l’appartenenza, ed anzi, il risultato più alto, di un particolare stile xilografico veneziano rintracciabile in edizioni illustrate datate intorno alla metà del Cinquecento, individua infatti una delle sue componenti principali nella cultura raffinata e composita del manierismo transalpino, ricca di erudizione classica ma al tempo stesso attenta e sensibile ai valori del paesaggio e della Natura che – aspetto particolarmente simpatetico alla sensibilità veneziana – ritraeva gioiosa, ridondante, sontuosa ed opulenta<sup>106</sup>. Le

---

*strazione editoriale veneziana del secondo terzo del Cinquecento*, pp. 263-282. Oltre a quelle fin qui citate, le illustrazioni che rientrano in questo «percorso figurativo» sono spesso celeberrime – come quelle del *Petrarca Spirituale* marcoliniano del 1536, delle *Trasformazioni* giolittine, pubblicate a partire dal 1553 ma progressivamente arricchite di vignette fino all’edizione del 1561 (anch’esse, si noti *en passant*, caratterizzate da un punto di vista parzialmente sopraelevato rispetto alla linea di fondo e stilisticamente molto vicine ai corredi Valgrisi), quelle del corredo biblico in buona parte basato su quello holbeiniano dell’edizione degli eredi Giolito del 1588 ma certamente realizzato prima del 1552, data della richiesta del privilegio, e del *Della architettura* del Rusconi del 1590, anch’esso pubblicato ben più tardi dagli eredi Giolito rispetto alla loro realizzazione, databile anch’essa agli inizi del sesto decennio –, altre sono invece semplici cornici, frontespizi o marche editoriali utilizzati da diversi stampatori ed editori veneziani.

106 Ci si riferisce in particolare alle edizioni illustrate prodotte dalla ben documentata e già citata collaborazione fra lo stampatore lionese Jean De Tournes e il disegnatore Bernard Salomon che, iniziata intorno al 1545 e durata fino alla morte dell’artista, intorno ai primi anni del settimo decennio, produsse alcuni dei capolavori del figurato lionese, caratterizzati tutti da una particolare attenzione al dato naturale (cfr. *supra*, nota 62 e I. Andreoli, *Ex officina erasmiana*, cit., cap. IV.4, pp. 249-263). Datano al 1547 le *Fables d’Esopo Phrygien, myses en Ryne Françoise* di Gilles Corrozet, l’edizione latina degli *Emblemi* di Alciati, destinata ad essere seguita da numerose altre in diverse lingue, arricchite da nuovi legni, le *Marguerites de la Marguerite des princesses*, ovvero Marguerite di Navarra, in cui la poesia intitolata *La Coche* è corredata di undici piccole scenette immerse nel paesaggio campestre del lionese, rieccheggianti la celeberrima vista sulla collina di Fourvière dalle rive della Saona nella *Saulsaye* di Maurice Scève; seguono poi i ricchi corredi per le *Devises heroïques* di Claude Paradin (1551), i *Quatre premiers livres de l’Eneïde* (1552), le *Métamorphoses*,

due *suites* valgrisine sarebbero allora da considerare gli esempi forse più belli dell'incontro tra due diverse ma permeabili interpretazioni degli stessi fermenti della Maniera: quella veneziana, stilisticamente connotata da una grande attenzione ai valori chiaroscurali e volumetrici di derivazione nordica e tizianesca e in equilibrio tra i poli estremi della potenza michelangiotesca e della grazia di Parmigianino, e quella francese – e lionese in particolare – specchio della composita scuola bellifontana improntata allo stile del Rosso e del Primaticcio e responsabile, nell'illustrazione del libro, della sua diffusione a scala ridotta e cesellata<sup>107</sup>. Entrambe condividevano poi

---

*autrement, l'asne d'or de L. Apulee* (1553), la serie biblica (1553), poi impiegata nelle numerose diverse edizioni dei *Quadrins historiques* e delle *Figures* della Bibbia, la cui citata *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557), dedicata a Diane de Poitiers e riconosciuta all'unanimità quale *akmé* non solo della fantasia grafica del Salomon ma dell'illustrazione editoriale lionese nel suo insieme, ed infine per gli *Hymnes du temps et des ses parties* (1560): in tutti, la narrazione, sia essa emblematica, epica, mitologica o biblica è immersa in una natura lussureggiante ed accogliente in cui si muovono figurette larvali, guizzanti come fiammelle.

- 107 Nell'illustrazione del libro veneziano di questo momento particolarmente vivace e complesso, alla componente transalpina si affiancano infatti, da un lato, le linee sinuose e le forme serpentine della Maniera toscano-romana, approdate a Venezia non solo tramite gli artisti «romanisti» – Jacopo Sansovino, Giorgio Vasari, Francesco Salviati e Giuseppe Porta, giunti in Laguna grazie alla sapiente regia diplomatica dell'Aretino – ma testimoniate anche dalla presenza «*in situ*» di alcune «invenzioni» grafiche michelangiotesche (prima fra tutte il disegno preparatorio per la *Conversione di San Paolo*, uno degli arazzi sistini, che entra in casa Grimani nel 1521); dall'altro, la sicurezza d'impianto e, forse ancor più fondamentale, la resa minuziosa dei particolari, tipiche delle famose serie dei grandi maestri nordici della xilografia come Albrecht Dürer e Hans Holbein, alcuni famosi corredi illustrativi del quale, già apparsi in edizioni lionesi, furono copiati e riproposti in figurati prodotti da torchi veneziani, tra cui proprio quelli del Valgrisi che nel 1545 (e poi nuovamente l'anno seguente e nel 1551) aveva pubblicato una serie di saggi d'ispirazione «*mal sentant*» accompagnati dalla celeberrima serie della *Danza macabra* nei *Simolachri, historie et figure della morte*, ora rarissimi (nelle biblioteche italiane se ne conserva un solo esemplare delle tre edizioni, due in italiano del 1545 e 1551, e una latina del 1546, cfr. *Edit 16, cit.*, CNCE 36103, 67154 e 73844) ma che gli valsero, nel 1570, un ben documentato processo del Sant'Uffizio veneziano. Mi si perdoni nuovamente di rinviare, soprattutto per evitare di riportare i troppo numerosi riferimenti

lo stesso valore essenzialmente decorativo del ductus incisorio, leggero ed evanescente, quasi diafano nella declinazione francese, sensuale e rigoglioso, preziosissimo, al limite del niello o dello sbalzo delle contemporanee placchette padovane, quello veneziano.

In un primo tempo, dunque, quella che si vuole immaginare come un'attiva bottega pronta a ricevere commesse dai più importanti stampatori veneziani – tra le cui mura e tavoli fantasiosi disegnatori lavorano al fianco di espertissimi e scrupolosi intagliatori, «eccellentissimi maestri», come li definisce lo stesso Valgrisi nella sua supplica al Senato – guarda alle migliori creazioni tedesche, le assimila e reinterpretata tramite un uso del tratteggio più fitto e complesso che, donando un maggiore risalto alle immagini, riesce soprattutto a rispondere, tramite la costruzione di ampie zone tonali, all'innata tensione veneziana verso la resa del dato cromatico – paradossalmente, Venezia si dimostra civiltà del colore persino nella dicromia xilografica – rivaleggiando con i più alti risultati dei bulini contemporanei. Nell'arco di un ventennio, questa produzione si dimostra capace di aggiornare la sua cifra stilistica sulla base dei nuovi modelli di riferimento, quelli dettati da istanze manieriste di diversa provenienza ma con caratteri comuni, che impongono, in particolare a cavallo tra il quinto e il sesto decennio, figure eleganti, «svelte» e graziose, ma di una duttilità elastica e sfuggente, al contempo intrisa di un violento dinamismo e di una sottile capacità espressiva, che percorrono in punta di piedi, quasi a passo di danza, un universo miniaturizzato, dove preponderante è il ruolo del paesaggio e dell'elemento naturale<sup>108</sup>.

---

bibliografici, alla mia tesi di dottorato – e rispettivamente –: vol. I, cap. IV, *L'illustrazione editoriale tra Venezia e Lione alla metà del Cinquecento*, pp. 185-282, scheda II, pp. 425-470, in cui ho provveduto alla ricostruzione dell'intera vicenda editoriale della serie della *Danza macabra*, da Basilea a Venezia, via Lione, e cap. II.4, pp. 135-138 e vol. II, appendice documentaria I.6 e I.7, pp. 23-33 – e al mio «Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento», *Venezia Cinquecento* a. XIX, n. 37 (2009), pp. 5-135 per la diffusione dei modelli düreriani nel libro illustrato veneziano.

108 In queste illustrazioni le linee di contorno sono delicate ma sottolineate da ombreggiature ottenute da intagli paralleli che seguono non solo le forme umane, animali e naturali, tutte turgide e tondeggianti, ma anche i volumi dei dettagli

Libera d'intessere e far spaziare le sue creazioni sull'intera superficie della pagina, questa «maniera» tutta veneziana arriva allora a creare,

---

architettonici, che acquistano così nitore e consistenza. Grazie a questo effetto, e contrariamente alla prima impressione causata dal generale *horror vacui*, il senso della tridimensionalità è particolarmente accentuato e, nonostante l'estrema attenzione al dettaglio, l'artista non perde di vista la solidità delle singole forme e dell'intera struttura grafica. I corpi, allungati e flessuosi danno l'impressione di essere completamente snodabili, ma tuttavia sodi, nervosi, agili e scattanti: le anatomiche e le musculature sono rese con grande precisione, e la loro possanza s'intravede attraverso corazze aderenti o tessuti leggeri, ai cui panneggi ed orli si trasmette la stessa vivacità e dinamismo dei corpi, quando non nei nudi, soprattutto quelli femminili, floridi, dalle cosce tornite e dai glutei rotondi. Lo stesso dicasi per gli animali, e per i cavalli in particolare, che, sollevati dall'energia accumulata sulle zampe posteriori, scattano spesso in avanti, librandosi in aria con quelle anteriori. Le teste umane, anch'esse allungate ed imperniate su colli altrettanto flessuosi mostrano – almeno quando la grandezza lo permetta e nonostante una certa convenzionalità – grandi occhi a mandorla, sopracciglia sottili e nasi piccoli e tondi, mentre i profili sono dritti fin sopra al mento, leggermente sporgente, spesso sottolineato, in quelli maschili, dalle barbe rimontanti verso l'alto. I dettagli sono resi con una meticolosità lenticolare: le ciocche di barbe e i capelli, i particolari delle pettinature hanno la medesima precisione che definisce le criniere, le code, i pennacchi degl'elmi; le dita delle mani disegnate ad una ad una da una linea precisa e conchiusa afferrano saldamente gli oggetti, o contribuiscono a veicolare, con il loro gesticolare, l'espressività delle figure, mentre i decori degli abiti, dei mobili e delle suppellettili sembrano confarsi a modelli orafi. Il senso di movimento continuo e brulicante dei corpi animati pervade lo spazio circostante, permea il dato naturale e come in un diffondersi centrifugo non si perde neanche negli sfondi: al diminuire delle dimensioni, i personaggi si risolvono infatti in sapide figurine schizzate sommariamente ma piene di vitalità. Gli edifici hanno l'aspetto di *maquettes* di monumenti classicheggianti: templi o palazzi di foggia antichizzante, decorati da colonne addossate e traspersi da ariose loggette e porticati a tutto sesto; spesso, davanti ad essi, sorgono eleganti fontane sormontate da statue, nelle quali l'acqua s'impenna in fantasiosi zampilli. Co-protagonista tanto dei diporti della brigata che delle avventure mozzafiato di paladini e fanciulle innamorate è, come si diceva, l'elemento naturale: uomini ed animali si ritrovano così aggrovigliati in veri e propri labirinti di alberi dai tronchi ombreggiati e dalle chiome composte da piccole foglioline minutamente descritte, presso la riva di laghetti dalle alte sponde erbose e dalle acque che si propagano a cerchi concentrici, o su vascelli che solcano mari dalle onde dense e filamentose che striano la stessa materia ovattata di cui paiono fatte le nuvole, immersi totalmente in una natura *naturans* in continua metamorfosi che tutto accoglie e tutto comprende.

nell'arco degli anni sessanta del Cinquecento, i suoi più raffinati capolavori per le pagine dell'«officina erasmiana».

## Ricezione del modello iconografico

Le xilografie valgrisine segnano dunque un momento importante della storia illustrativa europea del poema ariostesco, poco prima che nelle tavole calcografiche delle edizioni settecentesche s'imponga l'uso di rappresentare una sola scena del racconto, quella giudicata più importante e significativa<sup>109</sup>. Nonostante la rarefazione degli episodi illustrati ed una certa libertà nella scelta rispetto al modello, ad esempio, i rami dell'edizione veneziana De Franceschi (1584), di mano del padovano Girolamo Porro, ne sono ancora estremamente dipendenti nell'impianto plurinarrativo<sup>110</sup>. La ventina di incisioni, di mano del peraltro illustre burinista Leonard Gaultier, nell'edizione parigina di Robert Fouet del 1615 (e delle successive riedizioni del 1619 e

109 Per l'illustrazione dell'*Orlando Furioso* nel Settecento si veda: M. T. Caracciolo, «Lectures de l'Arioste au XVIII<sup>e</sup> siècle: du livre illustré au cycle peint», *Gazette de Beaux-Arts* 1502 (1994), pp. 123-146.

110 Per l'edizione De Franceschi si veda P. Hofer, *Illustrated Editions of Orlando Furioso*, *cit.*, p. 33-34 e E. T. Falaschi, *Notes on some illustrations of Ariosto's Orlando Furioso*, *cit.* I disegni preparatori per i rami del Porro sono conservati alla Biblioteca della Fondation Bodmer di Cogny e sono pubblicati, ma non commentati da M. Jeanneret ad illustrazione del suo saggio «L'alta fantasia. Héros lunatique et histoires volatiles», in *Imaginaire de l'Arioste*, *cit.*, pp. 11-29. Per questa edizione si rimanda agli atti della giornata di studio dedicata interamente ad essa e alla sua influenza sulle edizioni del *Furioso* e della *Gerusalemme liberata* tra XVII e XIX secolo in Francia, Italia ed Inghilterra, che si è tenuta alla MSRH dell'Université di Caen-Basse Normandie il 21 gennaio 2011, nel quadro del progetto diretto da Silvia Fabrizio Costa, *Routes du livre italien en Normandie*: <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/rdl/3053>>, nella cui banca-dati è presente l'esemplare della Bibliothèque universitaire de Caen (BU 21436). Cfr. A. R. Girard, *Livres imprimés en Italie de 1470 à 1600*, Caen: 1982, n. 36.

1643-44), infine, ne sono copie servili, sia nell'impianto che nello stile<sup>111</sup>.

Agl'occhi di un pittore magari dotato di scarsa fantasia, in panne d'immaginazione o poco propenso alla lettura del lungo ed intricato poema, le tavole valgrisine, affollatissime di personaggi e dettagli, dovettero certamente rappresentare un repertorio di inesauribile ricchezza: oltre alle già citate lunette del palazzo marchionale di Chiussa, in cui, se i riscontri con le tavole giolittine emergono schiacciati, i rimandi a quelle Valgrisi non sono comunque eludibili, lo dimostrano ancor meglio tre pannelli di cassone attribuiti al belliniano bre-sciano Girolamo da Santa Croce. In esse le scene tratte dalle xilografie veneziane sono riprese quasi letteralmente, ma «sciolte» dalla zigzagante disposizione spazio-temporale prospettica verticale e adattate a quella orizzontale: il primo, conservato alla Gallery of Fine Arts di Columbus (Ohio) rappresenta le avventure di Angelica, traendo la sua materia dalla tavola relativa al canto I; gli altri due, già in collezione privata inglese e recentemente apparsi sul mercato, si riferiscono rispettivamente ai canti – e alle xilografie corrispondenti – XIV (Agramante assedia Parigi, Carlomagno conduce Angelica lontano da Orlando e quest'ultimo assale le schiere moresche) e XXXIII (Bradamante, raggiunta da Ullania, ammira gli affreschi sui muri di un palazzo mentre il proprietario gliene spiega il significato; in seguito sconfigge in duello i pretendenti della regina di Svezia; combattimenti tra Rinaldo e Gradasso; Astolfo, a cavallo dell'Ippogrifo libera il senapo dalle arpie)<sup>112</sup>. Un corno da polvere conservato nella

111 *Le divin Arioste ou Roland le furieux traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble la suite de cette histoire continuee iusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur. Le tout enrichi de figures et dedié à la Grande Marie de Medicis Reine de France et de Navarre.* Le tavole calcografiche, fuori testo, presentano un proprio frontespizio.

112 Per quella che è ora nota come l'Osteria della Ferrata, cfr. *supra*, nota 39. I rimandi alle xilografie Valgrisi interessano in varia misura tutte le lunette, ispirate ai primi due canti del *Furioso*. In particolare nella seconda, che fa convivere entro la medesima campitura *Rinaldo e Ferrau* e *Ferrau e lo spettro di Argalia*, l'immagine xilografica è scomposta in riquadri di minore complessità, disposti successivamente su piani un po' diversi. Si veda: R. W. Lee, *Adventures of Angelica*, *cit.*; M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso*, *cit.*, p. 46-47. Girolamo da

Collection of Arms and Armor del Metropolitan Museum of Art, infine, è decorato con scene in cui centinaia di figurine si muovono tra paesaggi, castelli, marine, cacce, battaglie e scene pastorali: alcune di esse sono tratte da tre dei legni valgrisini – reattivi al canto IX, XXXI e ILIV – e, proprio come in questi, i personaggi recano accanto accanto le iniziali dei loro nomi<sup>113</sup>.

---

Santa Croce, a capo di una famiglia di pittori originaria del bergamasco, fu probabilmente un allievo e un aiuto di Gentile Bellini per poi passare nella bottega di Giovanni e dopo la morte di quest'ultimo nel 1517, svolgere un'attività autonoma, generalmente orientata verso la produzione devota. Poiché le xilografie valgrisine offrono come termine *post quem* il 1556 e il Santa Croce, definito come malato in un documento del 9 luglio dello stesso anno, morì poco dopo, la datazione dev'esser collocata nell'ultimissimo periodo di attività dell'artista, lasciando presupporre l'intervento della bottega. I tre dipinti, ad olio su tavola, sono stati trasferiti su tela. Per il pannello di Columbus, cfr. Lee, *Addenda to Angelica*, cit., pp. 359-363, per gli altri due, già appartenuti al reverendo inglese Waler Davenport Bromley (1787-1863), fine collezionista di arte italiana del Rinascimento la cui galleria poteva vantare capolavori quali la *Dormitio della Vergine* di Giotto ora a Berlino e l'*Agonia nell'orto* del Bellini ora alla National Gallery di Londra, si veda *Works of Art from Private Collections in the North West and North Wales*, catalogo della mostra (Manchester), Manchester: 1960, n. 10 e il catalogo di vendita di Christie's London, *Old Masters & 19th Century Art, Evening Sale*, Tuesday July 2009, n. 13, pp. 36-37, in cui il soggetto del secondo pannello non è però correttamente identificato. Il lotto è stato venduto per £ 457,250.

- 113 L. Tarassuk, «Scenes from *Orlando Furioso* on a powder horn», *Armi antiche* 1982, pp. 1-12. Le scene tratte dalle tavole sono: Orlando, cui Olimpia, in barca, chiede di combattere contro i pirati dell'isola di Ebuda che catturano le donne per darle in pasto all'orca (che non compare nella tavola valgrisina relativa al canto IX, ma che il decoratore trae da una delle seguenti); Ricciardetto, Alardo e Guicciardo abbattuti durante una giostra da Guidon Selvaggio e altre scene di scontri (dalla tavola del canto XXXI) e l'abbraccio tra Ruggiero e Rinaldo (dal canto ILIV). I due bordi dell'oggetto, inoltre, sono decorati da motivi tratti dalle cornici delle edizioni Valgrisi *in-4*, solo leggermente variati. Altre scene di caccia, pastorali (tra cui un Europa seduta sul toro) e alcuni paesaggi sono stati probabilmente copiati da un'altra fonte grafica o inventate dall'artigiano. Oltre alla data, «7 Ap 1560», egli ci ha lasciato un indizio del suo nome nelle lettere incise su due libri aperti sorretti da due putti nel bordo più largo del corno: nel libro a sinistra si legge «FALC» e accanto, su quello a destra, «IO».

## Presenze illustri

Ad eccezione delle edizioni *in-24*, che abbiamo visto molto rare, le edizioni Valgrisi sono abbastanza comuni nelle biblioteche italiane e, relativamente, anche in quelle straniere<sup>114</sup>. Di alcune possiamo ricostruire le provenienze e conoscere i possessori di alcuni prestigiosi esemplari: alla Houghton Library di Harvard, una copia dell'edizione 1556 è racchiuso in una legatura veneziana coeva in marocchino rosso e dorature con un – purtroppo anonimo – medaglione nero sui piatti, mentre un esemplare dell'edizione 1562 faceva parte della straordinaria collezione di William Beckford e passò poi in quella, altrettanto ricca e famosa di suo genero, Alexander, X Duca di Hamilton. Come tutti quelli scelti da Beckford per la sua preziosissima ed esclusiva biblioteca, aveva una provenienza illustre: era stato proprietà di Annibale Altemps, nipote di papa Paolo IV e generale delle truppe papali, come si deduce dalla legatura, opera dello stesso atelier cui si rivolgevano i Farnese<sup>115</sup>. Alcuni esemplari di Furiosi Valgrisi sono ricordati anche in celebri biblioteche francesi: quello dell'edizione 1565 della *Bibliothèque Mazarine* appartenne al pittore francese

114 L'unica edizione nei formati « standard » che risulta rara è quella *in-8* del 1565 (*Edit 16 CNCE 2745*), con soli tre esemplari conservati in biblioteche italiane: le altre sono più numerose, fino a qualche decina di esemplari ciascuna. In base ad una rapida ricerca sul *Karlsruher Virtueller Katalog* (KVK) e negli opac nazionali e comprendendo anche le edizioni emesse dagli eredi, risultano: 25 esemplari in Germania ed altrettanti in Inghilterra (di cui ben otto alla British Library), sette in Austria, cinque in Svizzera, Spagna e in Danimarca (questi, tutti alla biblioteca reale di Copenhagen), quattro in Portogallo, uno nei Paesi Bassi. Una trentina quelli conservati nelle biblioteche americane, dieci in Russia. Nel *Catalogue Collectif de France* (CCFr), che comprende i cataloghi della Biblioteca nazionale, delle biblioteche universitarie e di 60 fondi antichi di biblioteche municipali, è infine recensito un totale di 22 esemplari.

115 \*IC5. Ar 4 34 516 1562b. *Beckford, Hamilton Palace*, catalogo della vendita all'asta, pt. I (1882), n. 383, cfr. R. Mortimer, *Harvard College Library Catalogue*, II, *cit.* n. 29, pp. 36-37. Per la biblioteca di Beckford, si veda: I. Andreoli, « William Beckford (1760-1844), o la quintessenza del bibliofilo », in *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*, atti del convegno (Udine, 2004), a cura di A. Nuovo, Milano: 2005, pp. 205-229.

Daniel Dumostier (1574-1646), ritrattista del re e della corte, prima sotto Henri VI e poi Louis XII, soprannominato alla sua epoca «*le plus excellent crayonneur de l'Europe*»<sup>116</sup>; sempre alla Mazarine, una copia dell'edizione 1580 con legatura seicentesca in pergamena, reca un ex-libris manoscritto in italiano di Jean Colbert, zio del futuro ministro di Louis XIV, che ricorda come il libro sia un dono offertogli da suo zio Oudart Colbert de Villacerf il 29 agosto 1606, che l'aveva pagato «*3 livres 15*» ma che stimava valerne più di 10<sup>117</sup>. Entrambe le edizioni presenti nel «tesoro» della biblioteca della Fondazione Cini di Venezia, provengono, come dimostra a prima vista la loro sgargiante legatura ottocentesca in marocchino colorato con armi dorate, dalla sontuosa e ricchissima collezione di Victor Masséna, principe di Essling, insieme al duc d'Aumale, uno dei più grandi bibliofili francesi fra Otto e Novecento. La biblioteca di quest'ultimo, ancora oggi nel castello di Chantilly, vanta invece due esemplari dell'edizione 1562: uno è descritto dal catalogo redatto dal suo proprietario come un «*Exemplaire curieux qui a été révisé et corrigé par l'Inquisition en 1612, ainsi que l'indique une note inscrite au verso du frontispice et de nombreuses ratures. Mains passages libres ont échappé à la censure; mais tout ce qui de près ou de loin touche aux moines a été rigoureusement sacrifié*»; l'altro, rarissimo, stampato su carta blu, fu acquistato da Aumale a Londra, alla vendita Paine del

116 4° 10953 E Rés. Rilegata in velino dorato con un decoro orientalizzante al centro e agli angoli con il monogramma «PIMD» che potrebbe forse svolgersi in «Pierre Du Monstier». L'ex-libris sul frontespizio recita invece «Ce livre est a Daniel Dumonstier». Quest'ultimo ha redatto sul verso della terza di copertina un «*Catalogue de tous mes Romans*», ripartito in tre liste – romanzi francesi, italiani e spagnoli – testimonianza di una ricchissima quanto precoce collezione «tematica». Nel contropiatto superiore è incollato un altro ex-libris, il blasone di «*Ricardi Bagot Bath-&Welles episcopi*». L'esemplare è stato acquistato nel 2008 presso Maggs Bros Ltd, (catalogo 1419, n° 38): cfr. I. de Conihout, *Un Amateur de romans de chevalerie, le peintre Daniel Dumonstier*, guida alla mostra, Bibliothèque Mazarine, 17 juin - 29 juillet 2009, n° 1.

117 4° 10953 A Rés. Al recto della pagina di guardia superiore è indicato il prezzo: «3 livres 15». Un altro ex-libris manoscritto sul frontespizio testimonia la proprietà del seminario parigino degli Oratoriani de Saint-Magloire. Cfr. J. Balsamo, *L'Arioste et le Tasse*, cit., p. 14.

1857<sup>118</sup>. Sempre alla Houghton Library di Harvard é conservato un esemplare dell'edizione del 1566, la cui legatura è decorata con le armi di Luigi XIV e se non abbiamo purtroppo alcuna informazione circa la provenienza dell'esemplare dell'edizione 1573 della Bibliothèque municipale di Caen, ancora all'inizio del XVII secolo, un illustre «*caennais*», François de Malherbe, annotava il *Furioso* sull'ultima Valgrisi del 1603, come d'altronde il suo amico Nicolas-Claude Fabri de Peiresc<sup>119</sup>.

118 I due esemplari Essling sono rispettivamente catalogati sotto la segnatura Cini 45 e 46. Il parigino Victor Masséna, duca di Rivoli e principe di Essling non solo riunì la più bella ed importante collezione di libri illustrati italiani del primo secolo della stampa, ma fu anche un erudito che dedicò alla storia dell'illustrazione editoriale del Rinascimento alcuni contributi che fanno ancora oggi autorità in materia, grazie al rigoroso e filologico ricorso a materiali d'archivio e alle dettagliatissime descrizioni bibliografiche eseguite per la maggior parte «*esemplare alla mano*». Dopo la morte del principe, il nucleo di edizioni veneziane, tra cui alcune rarissime, fu acquistato da Vittorio Cini e in seguito legato alla Fondazione veneziana creata in ricordo del figlio Giorgio. Mi si permetta di rinviare ancora una volta ai miei *Un tesoro di libri. Il fondo antico della Fondazione Giorgio Cini, Venezia*, in corso di stampa e *Victor Masséna, prince d'Essling, ad vocem in Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, sotto la direzione di P. Sénéchal e C. Barbillon all'url: <<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>>. Il primo esemplare di Chantilly (XXXVII-G.047) ha un *pedigree* di tutto rispetto: faceva infatti parte della biblioteca del collezionista e bibliofilo inglese Frank Hall Standish che nel 1840 legò libri ed oggetti d'arte al re francese Louis Philippe. I tesori Standish furono esposti nell'omonima galleria del Louvre fino alla rivoluzione del 1848 quando il re, reclamandone la proprietà, fu costretto a venderli tra il 1852 e l'anno seguente: i disegni e le stampe a Parigi, i quadri a Londra. Nel 1851 il duc d'Aumale comprò in blocco l'intera biblioteca, evitandone così la dispersione. Il secondo esemplare è catalogato sotto la segnatura III-6-045. Per la biblioteca di Chantilly, i cui fondi sono ancora attualmente tra i più preziosi di Francia, si veda E. Picot, *Le duc d'Aumale et la bibliothèque de Chantilly*, Paris: 1897 e B. Galimard Flavigny, «*La bibliothèque du duc d'Aumale*», *L'Objet d'art*, n. 284 (1994), pp. 60-67.

119 L'esemplare è catalogato sotto la segnatura \*IC5 Ar 434 516 1556c. Questa presenza nella biblioteca reale è piuttosto significativa vista la centralità del *Furioso* alla corte del «*Roi Soleil*»: dal 7 al 14 maggio del 1664, infatti, Louis XIV organizzò, per un pubblico selezionatissimo (600 invitati...) una sfarzosa festa nei giardini di Versailles sul tema dei *Plaisirs de l'île Enchantée* – ovvero quella di Alcina – in cui egli stesso impersonava Ruggero. Testimonianza di questo memorabile evento, che segnò l'inizio dell'auto-celebrazione della monarchia

## Appendice

### ASV, Senato Terra, filza 23 (marzo-agosto 1556)

Supplica di Vincenzo Valgrisi al Doge e al Senato<sup>120</sup> :

« Ser.<sup>mo</sup> Principe, Illustre et Ecc.<sup>mo</sup> Senato,

Havendo io Vincenzo Valgrisio libraro in Marceria alla insegna di Erasmo Servitor di V. Subl.<sup>tà</sup> con grandissima mia spesa, et industria fatto dissegнар', et intagliar' da Eccell.<sup>mi</sup> maestri nove figure per il Furioso composto per M. Lodovico Ariosto per beneficio universale di quelli, che di esso Poeta si diletano, mediante le quali facilmente si conosce la intentione di quello, con aggiontovi insieme nove Annotationi, Dechiarationi, Avertimenti, et Vocabulario composte per lo Ecc.<sup>te</sup> M. Hieronimo Ruscelli. Et perché stampandolo senza privilegio di V. Subl.<sup>tà</sup> immediate da altri saria ristampato; cosa che non solamente mi saria de gran danno, ma la total ruina de mi, et della mia fameglia per esser' aggravato da molti figlioli li quali sostento con questa mia arte, che altra merchantia non ho nè industria, pagando le mie Angarie, passo la vita mia sotto l'ombra di questo Ser.<sup>mo</sup> Dominio. Però genuflesso ricorro alli piedi di quella et humilmente supplico che con il suo Ecc.<sup>mo</sup> Senato si degnino per clementia concedermi gratia spetial che altri che mi, ovvero chi da mi haverà autorità non possi stampar nè far stampar, nè da altri in alcun modo stampati vendere questo mio esemplare con le nove figure, et aggiunte simile alle mie sotto il felicissimo Dominio di V. Sublimità per spatio de anni XX sotto pena a cui contrafarà di pagar ducati 400 li quali vadino senza remissione al' Arsenal et perder tutti li libri, et disegni fussero stati fatti, et di pagar ducati doi per ciascuna opera che stampanno. Et sel sarà alcun habitante,

---

francese, è la serie d'incisioni di Israel Sylvestre, un seguace di Jacques Callot, apparse in uno dei volumi del *Cabinet du Roy*, stampati per ordine del re dall'Imprimerie Royale. Il *Furioso* della Municipale di Caen è un'edizione *in-4* del 1573, l'ultima stampata vivente il Valgrisi, catalogata sotto la segnatura Rés B 587 (cfr. A. R. Girard, *Livres imprimés en Italie de 1470 à 1600*, cit., n. 35) e presente nella banca-dati *Routes du livre italien en Normandie*, cit. Per l'esemplare di Malherbe, cfr. A. Marcu, «Un Arioste annoté par Malherbe», in *Mélanges Charles Drouhet*, Bucarest: 1940, pp. 227-244 e C. Rizza, *Peiresc e l'Italia*, Torino: 1965, p. 298. Per entrambe gli esemplari della Houghton, cfr. R. Mortimer, *Harvard College Library*, II, cit. n. 29, pp. 36-37.

- 120 Il documento, inedito, non è datato ma l'*imprimatur* del Consiglio dei X, in data 2 Febbraio 1555 costituisce chiaramente un termine *post quem*. L'edizione dei commentari agli aforismi ippocratei curata da Benedetto Vittori «*nunc primum in lucem edita. Quibus additus est index copiosissimus*» fu stampata dal Valgrisi nello stesso 1556. Cfr *Edit 16*, CNCE 37862.

o sottoposto a questa inclita città, che lo facesse, o fosse causa di farlo stampare in terre aliene il che saria danno di V. Subl.<sup>tà</sup> et di me povero supplicante, che tali trasgressori se intendino incorrer nelle sopra ditte pene ; delle quali uno terzo sia dal' Hopital delli Incurabili, l'altro del' Acusador', et il resto di quel Magistrato farà la essecutione, al quale li sarà fatta la conscientia. »

Suppl.<sup>ca</sup> ancora V. Sub.<sup>tà</sup> per il sotto scritto libro nella istessa forma come di sopra alli quali humiliter mi raccomando :

« Gli Commentarii dello Ecc.<sup>te</sup> M. Benedetto faentino sopra gli Aphorismi de Hippocrate. »

Il Consiglio dei X autorizza la stampa e assegna il privilegio su avviso favorevole degl' Informatori dello studio di Padova, in data 2 febbraio 1555 :

« Gli infrascritti Ex.<sup>mi</sup> S.<sup>ri</sup> Capi dell' Ill.mo Consiglio di X havuta fede dalli El.<sup>mi</sup> S.<sup>ri</sup> riformatori allo Studio di Padova che nel libro degli commentarii dell ex.<sup>te</sup> medico M. Benedetto Vittorio et nell' annotationi fatte sopra l' Ariosto per M. Hieronimo Ruscelli et nel Dialogo del ballo di M. Renaldo Corso non vi è cosa alcuna contraria alle lezze conciedeno licentia et possano esser stampati in questa nostra città. Datatum die ii februarii 1555. »

Il Senato registra la concessione del privilegio in data 2 maggio 1556<sup>121</sup> :

« 1556 die 2 maii in Suprascriptis

Che al suprascritto fidel m. Gabriel Giolito di Ferrari sia concesso che per spazio de anni XV prossimi alcun altro che egli over che habbia causa da lui non possi stampar alcuna delle sopradette opere in questa città, nè in alcun altro luogo della S. N. Nèaltrove stampar nè quelle vender sotto le pene contenute nella soprascritta supplicatione : essendo però esso Gabriel Giolito tenuto di osservare tutto quello che é disposto in materia di stampe, et dimodo che le dette opere siano nuove e non più stampate in questa città.

Et il medesimo sia concesso a Vincenzo Valgrisio libraro all' insegna di Erasmo per le nuove figure dissegnate et intagliate, le nuove annotationi, declinationi, avvertimenti et vocabolario composto per M. Hieronimo Ruscelli sopra l' Ariosto et per gli commentarii dell' ecc.<sup>te</sup> medico Benedetto Vittorio faentino sopra gli Aphorismi de Hippocrate con tutti li muodi sop.ti. »

- 121 La data dev' essere naturalmente intesa *more veneto*, ovvero fissando il capodanno al primo marzo (e dunque soli tre mesi dopo l'*imprimatur* e non quindici). Il privilegio accordato al Valgrisi é registrato in coda ad una supplica di Gabriel Giolito de' Ferrari al Senato, che richiedeva la «solita gratia», ovvero che « niuno per anni quindici dopo stampate le sopra scritte opere ardisca stamparle ne luochi e città del suo dominio, nè altrove stampate venderle sotto pena di perder esse opere e ducati dusento, per ciascuna [non]ché fossero trovate, da esser divisi per terzo : cioè un terzo all' accusatore, e l'altro al magistrato, che farà la essecutione, e l'altro terzo alla camera dell' Arsenal e [...] ». Da notarsi allora che il privilegio é accordato per quindici anni e non per i venti richiesti da Valgrisi nella supplica.