

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

riconobbe, in quel connubio, i segni evidenti della «maninconia». [Paola Cosentino]

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a c. di MARCO DORIGATTI, con la collaborazione di GERARDA STIMATO, Firenze, Olschki, 2006.

Tra la fine del 1515 e la primavera del 1516 Ludovico Ariosto dava alle stampe a Ferrara presso lo stampatore Giovanni Mazocco un poema cavalleresco, l'*Orlando furioso*. Si trattava di un'opera imponente, in quaranta canti, cui l'autore affidava la sua fama e la sua gloria. Procedeva, perciò, a proprie spese, a un'edizione elegante, in quarto raccolto in ottavo, che sarebbe rimasta insuperata nella storia editoriale del poema. A tal fine veniva richiesto il privilegio di stampa al papa Leone X, che lo rilasciò tramite il cardinal Pietro Bembo il 20 giugno 1515; il testo del privilegio non piacque, evidentemente, all'Ariosto, tanto che ne richiese un altro, che fu stilato dal successore del Bembo, Jacopo Sadoleto, il 27 marzo 1516. Appena pubblicata (il 22 aprile 1516) l'opera ebbe un enorme successo, come attesta, ad esempio, una lettera di Nicolò Machiavelli a Ludovico Alamanni del 1517 («il poema è bello tutto, et in di molti luoghi è mirabile»). Solo cinque anni dopo, però, l'Ariosto dava alle stampe una seconda edizione del poema, completamente riscritto sul piano linguistico, che era destinata a soppiantare la prima. Con l'edizione del 1532, infine, l'*Orlando furioso* assumeva l'aspetto con cui sarebbe passato alla storia.

Quali sono, allora, le ragioni per ripubblicare un testo che già l'autore e i contemporanei consideravano sorpassato dai fatti? La prima sta nel carattere, autonomo, di *opera*, che la princeps riveste: opera che non può essere letta solo alla luce di un'edizione successiva, visto che il testo che Ariosto diede alle stampe per la prima volta fu quello del 1516, appunto, anziché quello del '21 o del '32. L'edizione del 1516 consente anche di entrare in maniera più diretta nel laboratorio ariostesco per verificare, secondo la fortunatissima formula continiana, «come lavorava l'Ariosto»: la genesi dei materiali e della scrittura, che si radicano in un immaginario e in un linguaggio ancora fondamentalmente quattrocenteschi. Se dal '16 in avanti il primo *Furioso* sarà

il canovaccio su cui Ariosto edifica prima il secondo e poi il terzo *Furioso*, fino al '16 l'obiettivo era proprio il primo *Furioso*, che è il luogo originario dell'invenzione e della prassi di Ariosto scrittore. Giunge opportuna, quindi, l'edizione dell'*Orlando furioso secondo la princeps del 1516* curata da Marco Dorigatti con la collaborazione di Gerarda Stimato: opportuna non solo perché mette a disposizione degli studiosi uno strumento fondamentale per entrare nell'officina della scrittura ariostesca, come si è detto, ma anche perché consente di rileggere la storia del poema alla luce di un itinerario di cui si conoscono meglio, ora, tanto i punti d'arrivo quanto i punti di partenza. Era da anni, infatti, come Dorigatti opportunamente mette in luce nell'*Introduzione (Storia e ragioni di un'edizione)*, pp. XXI-XXXVIII, che s'insisteva per un recupero del primo *Furioso* ai fini di una migliore comprensione del percorso ariostesco: se nel 1954 Lanfranco Caretti aveva sottolineato che gli anni dell'impegno narrativo di Ariosto sono quelli che conducono al primo *Furioso* e nel 1960 Dionisotti aveva proclamato che «il *Furioso* del 1516 è un capolavoro assoluto», nel 1968 Cesare Segre invitava finalmente a un'edizione del poema, per «analizzarlo nella sua autonomia». Negli anni successivi ancora Caretti, contestando «il presupposto che la poesia proceda secondo una linea evolutiva costante», arrivava a riconoscere nel primo *Furioso* «una sua autentica forza espressiva, un'energia e una inventiva dipoi non più ritrovate in così alto grado, per cui ci appare uno straordinario capolavoro già compiuto in se stesso e non un'opera difettiva che attende di essere corretta e perfezionata». Da ultimo Riccardo Brusca gli ha considerato condizione di partenza anziché d'arrivo di una critica ariostesca modernamente intesa l'opposizione all'«immagine della carriera ariostesca come unica campata ascendente, tesa in un cammino di irrevocabile perfettibilità verso il fastigio dell'*Orlando furioso* ultimo, quello pienamente e politicamente toscano del 1532».

Già i lettori cinquecenteschi, del resto, ritenevano opportuno leggere l'ultima edizione del *Furioso* in confronto con la prima: Giovan Battista Giraldo Cinzio nei *Discorsi intorno al comporre* racconta di aver confrontato in maniera sistematica «l'ultimo [*Furioso*] col primo a stanza per stanza» (confronto che si può leggere negli appunti manoscritti delle sue lezioni conservati alla Biblioteca Ariostea di

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Ferrara: cfr. catalogo Antonelli, nn. 377.6 e 406.14), mentre Giovan Battista Pigna conclude il suo trattato *I romanzi* con una serie di cento «scontri» di luoghi mutati dall'Ariosto nel passaggio dalla prima alla terza edizione. La prospettiva di Pigna (come quella di Ruscelli nell'edizione Valgrisi del 1556) è già sostanzialmente evolutiva, ma Giraldi non esitava ad affermare che gran parte delle «mutazioni» ariostesche erano avvenute «con meno splendore del suo componimento». Che si trattasse di due poemi, anziché di due stadi diversi della stessa opera, era insomma presupposto imprescindibile della critica ariostesca nel corso del Cinquecento.

È nota, infine, la tendenza oggi prevalente nella critica a considerare le prime edizioni non un passaggio verso il capolavoro, ma opere autonome. È il caso del *Fermo e Lucia*, di cui è appena uscita un'ottima edizione critica a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, sotto la direzione di Dante Isella: non più primo abbozzo dei *Promessi Sposi*, ma romanzo autonomo, a volte persino più vivace sul piano linguistico e narrativo, da leggere comunque secondo criteri propri. Il paragone con Manzoni non deve sorprendere: tre sono le edizioni dell'*Orlando furioso* come tre sono le edizioni dei *Promessi Sposi*. La distanza del terzo *Furioso* dal primo non è però minimamente paragonabile a quella che intercorre tra i *Promessi Sposi* e il *Fermo e Lucia*: la simmetria dovrà fermarsi qui, per evitare di sovrapporre situazioni storiche ed esperienze poetiche che non hanno nulla in comune. Resta utile, però, il confronto: un modello di critica storicista, evolutiva, di stampo darwiniano, ha troppo spesso privilegiato la completezza sulla sperimentazione, l'armonia piuttosto che l'energia, il prodotto finito e l'ultima volontà rispetto al *work in progress*, al frammento e alla digressione. Si tratta, quindi, di mettere in gioco un'idea di letteratura, che si rispecchia nelle scelte non solo editoriali, ma anche critiche: è possibile che, come il *Fermo e Lucia* rispetto ai *Promessi Sposi*, il primo *Furioso*, di fronte al terzo, rappresenti un modello di maggiore vitalità espressiva e maggiore freschezza narrativa? L'andamento a sbalzi, più vicino alla tradizione orale dei canterini, il linguaggio più fortemente ibrido e contaminato, il montaggio a scatole, senza i meccanismi a orologeria dell'ultima edizione, sembrano suggerire di sì.

L'impresa di Dorigatti e Stimato è dunque

notevole prima di tutto sul piano critico, perché consente di radicare più fortemente nella tradizione quattrocentesca e in una prospettiva municipale l'orizzonte poetico ariostesco, in sintonia con operazioni che negli ultimi anni hanno restituito alla letteratura padana la sua originale veste linguistica, come l'edizione dell'*Innamoramento di Orlando* a cura di A. Tisconi Benvenuti e C. Montagnani. Se il pregio di Ariosto è sempre stato considerato il superamento dell'ottica municipale del suo predecessore, tuttavia, il recupero di un Ariosto in un certo senso 'boiardo' non metterà pericolosamente in crisi letture e paradigmi storico-critici già consolidati? Anche qui soccorre l'aiuto di Giovan Battista Giraldi Cinzio, che in una nota apposta su un esemplare a stampa dei suoi *Discorsi* non esitava a ritenere Boiardo superiore ad Ariosto «nelle invenzioni e nelle finzioni poetiche convenevoli ai romanzi», visto che quest'ultimo non ha saputo fare altro che muoversi nelle «pedate» del primo; quello che per noi è stato a lungo un sistema di valori scontato (superiorità di Ariosto su Boiardo; superiorità del terzo sul primo *Furioso*) per la cultura cinquecentesca era ancora un conflitto in atto: l'arte non aveva ancora vinto sulla natura. Un poema più vicino alla natura, cioè alla vitalità e all'emotività dei linguaggi naturali, alla loro energia e ai loro umori, alla loro libertà inventiva e narrativa, è quello che Dorigatti e Stimato ci restituiscono; per farlo hanno dovuto esplorare tutti i testimoni superstiti, che sono dodici, come spiega la precisa e ricca *Nota al testo* del curatore (pp. xli-clxxx): verificate le varianti di stato (cioè tipografiche) attraverso la sovrapposizione dei lucidi, secondo il metodo sperimentato per primo da Conor Fahy proprio per l'*Orlando furioso*, i curatori hanno poi temperato *textual bibliography* e analisi filologica, con l'obiettivo di «ascoltare l'opera, farla rivivere nella sua intima peculiarità», come dice Dorigatti nella *Prefazione* (pp. vii-xii: ix). A ciò contribuisce anche la ricostruzione della storia dei sette esemplari dispersi, che consentono di comprendere meglio diffusione e durata di un'edizione che presto fu considerata una rarità bibliografica.

Punto di partenza indispensabile ai fini di questa operazione è l'acquisizione che l'autore seguì personalmente la stampa, intervenendo sul testo in tipografia, come dimostrano le 111 varianti di stato reperite dai curatori: «si tratta di titubanze, pentimenti e ripensamen-

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

ti, come pure di improvvise illuminazioni, che vanno dall'ortografia e l'interpunzione alla lingua e la prosodia (notevoli in questo senso le compensazioni metriche), nonché le varianti d'autore (vale a dire antiche lezioni del manoscritto conservatesi nella prima tiratura e emendate solo *in extremis*), fino al rifacimento pressoché completo del verso». Ne risulta confermata quella tendenza ariostesca alla «precisione» che tanto piaceva a Italo Calvino: «*labor limae* — conclude Dorigatti — certo non sistematico, ma quantomai istruttivo di un ideale poetico perseguito instancabilmente e che qui si rivela nella sua piena evidenza» (p. CXXVII). I curatori puntano infine a riproporre «l'opera ariostesca nell'ambito del suo contesto bibliografico, quindi compresi il paratesto e gli elementi iconografici presenti nel libro così come esso fu pubblicato dall'autore (cioè facendo, si intende evitare di divorziare il testo dal libro, riconoscendo a quest'ultimo un proprio valore storico)» (p. CLXII). Quello che viene fuori, infine, è proprio un "libro", cioè un testo che prende forma in una sistemazione tipografica (anche nella grafia, che è una «grafia d'autore tramandata a mezzo stampa», «lucida e razionale», p. CLXX): ciò cui Ariosto ambiva quando dava alle stampe, curandolo meticolosamente, il suo *Furioso*.

Grazie a questa edizione sarà possibile, ora, non solo andare e venire dalla prima alla terza edizione del *Furioso* (ma non va dimenticato che la svolta è costituita dalla seconda, visto che si tratta di una svolta prima di tutto linguistica), con un movimento che dovrà necessariamente essere bidirezionale, ma anche entrare nel laboratorio di un poeta che risulta, fin dall'inizio, un grande artigiano della poesia, attento al dato materiale come alle strategie retoriche, sensibile alla scrittura nel suo concreto farsi anziché come ispirazione venuta dall'alto, capace di rimettersi sempre in discussione sulla pagina piuttosto che proporsi come voce oracolare. Se il terzo *Furioso*, rispetto ai primi due, porterà un'aggiunta di significato, come ha recentemente spiegato Albert Ascoli, risultando più ricco dal punto di vista ermeneutico, il primo *Furioso*, rispetto ai successivi, è ancora un cantiere aperto, in cui tutti i materiali sono in movimento perché non sono stati ancora collocati in una posizione definitiva, che li blocca per sempre nella loro funzione: meno ricco, allora, ma capace di rendere più da vicino il lavoro del poeta anziché puntare sulla facilità della lettura. A con-

ferma del fatto che Ariosto è prima di tutto un grande *facitore di poesia*, che gioca con le parole e le storie per guardare al mondo in un modo nuovo e sorprendente. [Stefano Jossa]

Trugbildnerisches Labyrinth – Kaleidoskopartige Effekte. Neurezeptionen des «Orlando furioso» von Ariosto, herausgegeben von CORNELIA KLETTKE und GEORG MAAG, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2006 (numero monografico della rivista «Horizonte», IX, 2005/2006), pp. 258.

La rivista «Horizonte» dedica un numero monografico all'interpretazione dell'*Orlando furioso*, rivendicando, fin dalla quarta di copertina, il fatto che esso appartiene all'universo dei classici non solo della letteratura italiana, ma della letteratura mondiale nel suo insieme. I motivi di questa appartenenza risiedono soprattutto nella straordinaria combinazione degli elementi compositivi, dal fantastico all'erotico, dall'avventura al gioco coi personaggi, dalla critica politica all'immissione dell'autore nel testo: come diceva Italo Calvino, citato in esergo, Ariosto «ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale». Si ritiene di solito che 'creatività' e 'cura' siano due termini che non vanno molto d'accordo: la fantasia è per sua natura *ex lege*, mentre la precisione formale è segno di zelo compositivo senza sbalzi, sbavature o voli. Il risultato di questo paradigma, di ascendenza romantica, è stato spesso il fraintendimento della poesia ariostesca, che unisce proprio queste due caratteristiche: una straordinaria forza d'invenzione e una puntigliosa attenzione per i dettagli espressivi, dalla lingua al metro. I saggi qui raccolti si propongono perciò di indagare per l'appunto la congiunzione tra invenzione e precisione, fantasia e cura, radicando sempre l'orizzonte teorico nel concreto dettato testuale, muovendosi, cioè, tra filologia e critica senza facili meccanicismi o inutili contrapposizioni: tra laboratorio e tempio, scrittura e arte, non c'è contraddizione, ma differenza di punti di vista. La maggior parte dei saggi è perciò dedicata alle strategie narrative dell'Ariosto, dall'immagine dell'autore come mago (B. BURRICHTER, *Der Zauberer und der Autor – Atlantes Zaubercwelt als «mise en abyme» des «romanzo»*, pp. 17-26, in cui si propone di legge-