

ITALIANISTICA

Rivista
di letteratura italiana

ANNO XLIII · N. 1
GENNAIO / APRILE 2014



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIV

Furlan (ci riferiamo agli *Studia albertiana* già ricordati). Dal confronto col lavoro di ricerca altrui G. riesce sempre a trarre il meglio in termini di instancabile attenzione al dato testuale e di perfettibilità del prodotto di ricerca: al cospetto dell'opera di Grayson, infatti, egli non esita a far affiorare domande, talora anche fondamentali, di natura ecdotica riguardo alla gestazione delle due redazioni, volgare e latina, del *De pictura* e se, ovviamente viene riconosciuto al Grayson il grande merito di aver reso disponibile gran parte della produzione albertiana in un'edizione seria e affidabile – tanto da portare l'Alberti alla situazione patrimoniale, in termini di produzione riconosciuta, più solida fra Boccaccio e Poliziano – tuttavia non si esime dallo scandaglio critico, dalla proposta che rilancia, che pungola, che mette l'accento laddove si crede l'attenzione del curatore sia scesa al di sotto della soglia limite. Intorno agli *Studia albertiana* di Furlan, invece, si può dire che G. abbia tenuto l'atteggiamento dello studioso più avanti negli anni che apprezza, con aperta e franca stima, le qualità e i meriti dello studioso più giovane, riconosciuto come estremamente sottile nel penetrare il 'continente Alberti' e nel rivisitare anche temi topici della sua poetica ma spesso non facilmente fissabili con un artista camaleontico come lui – tutto ciò senza tralasciare l'attenzione alla fisionomia testuale dell'opera e alla sua stessa genesi, aspetti sempre curatissimi da Furlan.

Rimarrebbe da dire di quel G. che affiora qua e là, a occhieggiare fra pagine piene di sigle e *stemma codicum*, del metricologo che si accende al cospetto delle durissime sestine albertiane, dell'appassionato di onomastica e di aneddotica che si fa sostanza critica (va almeno citato, proprio in chiusura, l'affascinante saggio sull'ossessione dell'Alberti per le lettere dell'alfabeto, paragonate, in uno stato quasi allucinatorio, a degli scorpioni). Ma sarebbe davvero cosa troppo lunga e basterà dire che ciò che questo aureo volume ci offre è un rapporto di fedeltà, un sodalizio, quasi, durato anni fra il critico e filologo G. G. e l'artista Leon Battista Alberti: poche pagine potrebbero appassionare e insegnare più di queste che abbiamo, qui, appena evocate.

MARTINA MAZZETTI

L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 336.

IL volume compare all'interno della collana «Ferrara. Paesaggio estense», e quindi pone l'attenzione, innanzitutto, sullo spazio fisico e sul contesto culturale (la corte e le delizie) in cui Ariosto ha vissuto. Per prima cosa la fabbrica del Belvedere (1514-1519), che Andrea Marchesi, nel suo *Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere (e dintorni)*, inserisce nel ambiente storico e artistico dell'epoca. Il recupero di diverse testimonianze documentarie permette di ricostruire la fisionomia della famosa delizia insulare al di là dell'alone mitico creato dalla letteratura coeva. All'idealizzazione dell'isola del Belvedere contribuisce per altro lo stesso Ariosto, che nella terza edizione del *Furioso* aggiunge quattro nuove ottave (XLIII, 56-59) per decantare le bellezze della delizia estense. A questi versi ariosteschi Vincenzo Farinella (*Venere sull'Eridano di Battista Dossi e Girolamo da Carpi: un nuovo dipinto ariostesco per la delizia del Belvedere?*) collega l'iconografia della *Venere sull'Eridano* di Battista Dossi e Girolamo da Carpi, opera forse destinata proprio alla delizia del Belvedere. L'ipotesi è che il Carpi, in seguito alla morte del Dossi e in vista delle nozze di Anna d'Este con il duca di Aumal, abbia trasformato in Venere la figura di Galatea già presente sulla tela.

Fra gli svaghi e i piaceri della casa estense, non poteva certo mancare la musica. Se ne occupa Camilla Cavicchi (*Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*): alla corte di Ferrara, da questo punto di vista fra le più rinomate d'Europa, si sommano gu-

sti musicali eterogenei, dai più popolari ai più colti, volti ora al recupero dell'antico ora alla contemporaneità. Anche le ottave ariostesche furono poste in musica, in forme – anche qui – ora popolarizzate ora complesse ed elaborate. Tale tensione fra passato e futuro emerge ugualmente dal punto di vista letterario: di fronte al paradossale diffondersi dei poemi cavallereschi nel clima culturale degli *studia humanitatis*, Francesco Cieco da Ferrara propone nel *Mambriano* un «sincretismo fra tradizione cavalleresca e umanesimo rinascimentale» che doveva risultare caro alla corte estense (Jane E. Everson, *Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara fra tradizione cavalleresca e mondo estense*, p. 153).

Prima di parlare dell'*Orlando Furioso*, due contributi si occupano delle opere minori di Ariosto. Andrea Gareffi (*La Lena, commedia ad orologeria*) osserva che *La Lena*, come la *Mandragola*, presenta continui richiami alla scansione delle ore; ma se in Machiavelli domina l'ansia del tempo (sempre troppo poco), in Ariosto vi è una continua alternanza di tempi, religiosi e profani, tramite la quale il poeta ferrarese mette in atto una continua parodia del sacro. Michel Paoli, invece, nel suo *L'Ariosto inviava davvero le sue Satire? (Il significato delle Satire fra ricerche storiche e letterarie)* sostiene che, sebbene le *Satire* siano state considerate per secoli un documento storico utile per la ricostruzione della biografia del loro autore, non è ragionevole pensare che Ariosto scriva i 271 versi della *Satira* II quando deve recarsi a Roma in tutta fretta per salvare l'unica entrata economica della propria famiglia: bisognerà ipotizzare che la composizione sia avvenuta in un secondo momento. O ancora: se le sette satire costituiscono una raccolta, come ha mostrato Santorre Debenedetti, risulta poco credibile che Ariosto si limiti a riorganizzare *a posteriori* testi occasionali e realmente spediti ai destinatari. Con maggior probabilità, il poeta ferrarese ha cercato di volta in volta dei temi satirici adatti (quello del denaro su tutti): i suoi testi non sono uno sfogo sincero, ma l'esito di un lavoro artistico di manipolazione della propria vita in funzione satirica.

Entra del cuore del poema il saggio *Il manoscritto dell'Orlando furioso (1505-1515)* di Marco Dorigatti, che ripercorre la storia del manoscritto della redazione A (antecedente alla stampa del 1516), presentando cronologicamente testimonianze note e ignote. Preziose indicazioni posso essere fornite da usi linguistici poi abbandonati; da lettere; da rimandi storici; da testimonianze indirette; da edizioni musicali di ottave del *Furioso*, dove compaiono sia varianti testuali non riconducibili alla stampa, sia due intere ottave che saranno condensate in una sola nel 1516 perché anacronistiche (xv, 79 di AB, xvii di C). Dorigatti conclude che «nel suo complesso, la storia del manoscritto rivela tre momenti salienti legati ad altrettante figure protagoniste che fungono anche da poli di forte attrazione»: Ippolito, Alfonso e Francesco I. Ciò che emerge è «la caparbieta con cui l'Ariosto cerca in ogni caso di sincronizzare il presente della storia all'orizzonte del poema» (p. 44).

Su aspetti specifici del *Furioso* si concentrano i saggi di Gerarda Stimato (*Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell'Orlando furioso*) e Francesco Furlan (*La geografia dell'Ariosto*). Il primo ipotizza l'identità fra la Melissa che si batte per il matrimonio di Ruggiero e Bradamante e la Melissa della novella del nappo (XLII): le due maghe non sarebbero altro che la stessa persona in fasi diverse della vita. Il secondo, invece, mostra come Ariosto si muova tra lo studio della cartografia (che si stava diffondendo tramite la stampa) e «le letture o reminiscenza di letture *tout court*», dove il mito assume «lo stesso statuto e per così dire lo stesso peso del dato oggettivo, o reale» (p. 112). Concludono la serie di contributi sul *Furioso* le pagine di Alberto Casadei (*Precettistica e libertà nella poetica ariostesca*): la poetica ariostesca si autodefinisce nei termini oraziani della *varietas* e della *mediocritas*, ma anche dell'unione di utile e dilettevole. Nel poema, oltre alla dimensione (dichiarata) del *divertissement*, «l'aspetto del discernimento etico è in realtà intrinseco all'impostazione stessa del racconto» (p. 248): vi è la necessità di giudicare i comportamenti umani, pur nella consapevolezza dell'inevitabile pazzia che abita in ognuno. Ne conse-

gue la creazione di un narratore autoironico che realizza sì un'opera armonica nel senso di 'classicizzata', ma che propone anche un'interpretazione della vita umana all'insegna di un'ironia che spiazza il lettore. Dunque, «la moralità de *Furioso* risulta [...] aperta alla multiforme fenomenologia dei comportamenti, ma non indiscriminatamente giustificatoria» (p. 254).

Affrontano la fortuna del poema due interventi. Nel primo («Quel gran pittor de l'armi e degli amori». *Il ritratto di Ariosto nella Galleria del Marino*), Pasquale Sabbatino osserva che fra i ritratti di poeti volgari della *Galleria del Marino* si distingue il trittico di autoritratti di Boiardo, Ariosto e Tasso, dove tutto gira attorno all'autore del *Furioso*, «re degli Scrittori». La definizione mariniana di Ariosto come «gran Pittor» risente della letteratura artistica coeva, in particolare del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* di Giovan Paolo Lomazzo (1584), che insiste sulle virtù pittoriche del poeta ferrarese. Nel secondo (*Ruggiero e Leone: l'erofilomachia dal poema al teatro fra ragioni drammaturgiche e ragioni politiche*), Laura Riccò mostra come le trame del *Furioso* entrino nella drammaturgia italiana solo nel tardo Cinquecento: nello specifico della storia di Ruggiero e Leone, con la commedia *Erofilomachia* di Sforza Oddi (1572). Il conflitto fra amore e amicizia e il dibattito sulla cortesia (è maggiore quella di Ruggiero o quella di Leone?) sono fonti «di *querelles* nell'ambito delle civili conversazioni del tempo» (p. 131). Vi si inserisce anche Tasso, che riprendendo la vicenda nel suo *Torrismondo*, contribuisce a una «progressiva tassizzazione dell'Ariosto in campo scenico» (p. 118). «L'imperante tassismo drammaturgico e soprattutto stilistico» (p. 130) dell'epoca trova forma nell'*Amoroso sdegno* di Francesco Bracciolini (1597) – dove sono contaminati l'*Aminta*, il *Pastor Fido* e l'episodio di Ruggiero e Leone – e nella favola scenica *La cortesia di Leone a Ruggiero* di Giovanni Villifranchi (1600); quest'ultimo, prelevando dal *Furioso* «dei nuclei esemplari, segnatamente romanzeschi e patetici» (p. 134), assimila agli *amores* della *Liberata* anche la vicenda ariostesca. Nelle frizioni politiche tra Medici ed Estensi fra il 1597 e il 1599, non sarà un caso che i toscani Bracciolini e Villifranchi, sulla scia di Tasso, preferiscano la cortesia di Leone a quella di Ruggiero, progenitore degli Estensi.

Grande importanza assume nel volume la tradizione figurata del *Furioso*. Dal saggio di Marcello Cicuto (*Nella tradizione figurata del Furioso: fedeltà e tradimenti*) si apprende che la critica letteraria contemporanea ad Ariosto usava isolare episodi del poema e rileggerli in funzione allegorico-morale. Tale «frammentazione di esito allegorizzante del poema unitario [...] quasi subito si versò anche nella confezione delle versioni illustrate» (p. 70). Infatti, «la fortuna iconografica cinquecentesca del *Furioso* è venuta e dipendere in massima parte dai corredi a stampa» (p. 77), come dimostrano i numerosi affreschi di tema ariostesco, da Bologna e Modena fino a Teglio, ma anche le maioliche istoriate. Francesco Xanto Avelli ne è il rappresentate di maggior spicco: uomo dalla profonda cultura letteraria, ama comporre le proprie opere assemblando figure tratte da altre opere (Timothy Wilson, *Le illustrazioni dell'Orlando furioso del pittore di maioliche Francesco Xanto Avelli*). Nei suoi piatti non fornisce un racconto fedele degli episodi del *Furioso*, che usa piuttosto «come punti di partenza per creazioni drammatiche tutte sue» (p. 151). Il CTL (Centro per l'Elaborazione Informatica di Testi e Immagini della Tradizione Letteraria) dal 2007 si sta occupando di riordinare il materiale iconografico legato all'*Orlando Furioso*, nello specifico con due obiettivi: «lo studio delle illustrazioni presenti nelle edizioni cinquecentesche [del poema] e la loro integrazione con i ricchi e complessi apparati paratestuali; e il censimento della produzione artistica italiana che, tra XVI e XVIII secolo, scaturisce dal *Furioso*» (Giovanna Rizzarelli *L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini: progetto per un archivio digitale*, p. 294), così da individuare le linee di lettura di artisti e critici e «il tipo di ricezione che in tal modo in-ducevano nel pubblico» (p. 292).