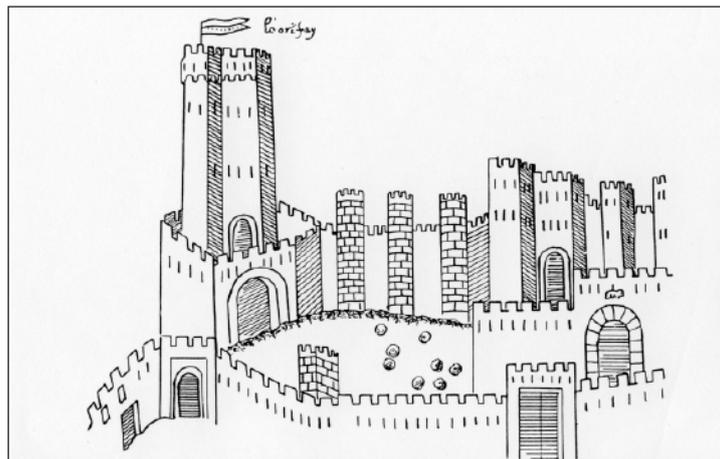


Ricerca e confronti 2010

ATTI

Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni
dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche
e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari

(Cagliari, 1-5 marzo 2010)



Giorgia Atzeni

Letteratura e immagini: le prime illustrazioni del *Furioso*

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Supplemento 2012 al numero 1
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte (ISSN 2039-4543)

Supplemento 2012 al numero 1

a cura di Maria Grazia Arru, Simona Campus, Riccardo Cicilloni, Rita Ladogana
Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari
Sezione di Archeologia e Storia dell'Arte
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella (Università di Roma La Sapienza); Pierluigi Leone De Castris (Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli); Attilio Mastino (Università degli Studi di Sassari); Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino); Philippe Pergola (CNRS - Université de Provence. Laboratoire d'archéologie médiévale méditerranéenne); Michel-Yves Perrin (École Pratique des Hautes Études); Antonella Sbrilli (Università di Roma La Sapienza); Mario Torelli (Accademia dei Lincei)

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Annamaria Comella, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna, Maria Grazia Scano, Giuseppa Tanda

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina: Il Castello di Cagliari nel 1358

Letteratura e immagini: le prime illustrazioni del *Furioso*

Giorgia Atzeni

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento Scienze Archeologiche e Storico-artistiche
e-mail: giorgia.atzeni@tiscali.it

Riassunto: L'*Orlando Furioso*, *bestseller* del secolo XVI, ebbe un'immediata fortuna figurativa. L'obiettivo di questo lavoro è cercare di chiarire quale sia stato il contributo apportato al successo editoriale del poema sia dalla prima edizione illustrata, uscita dai torchi di Nicolò Zoppino nel 1530, sia dalle successive 'di lusso', edite a Venezia da Giolito de' Ferrari (1542) e Vincenzo Valgrisi (1566). Si mettono a confronto, dunque, il ciclo figurativo zoppiniano con quello dell'edizione Valgrisi, ritenuto un vero e proprio capolavoro del Manierismo internazionale.

Parole chiave: Orlando Furioso, Ariosto, Zoppino, Giolito de' Ferrari, Vincenzo Valgrisi

Abstract: The *Orlando Furioso*, bestseller of the XVI century, had an immediate figurative fortune. The aim of this work is to clarify how, both the first illustrated edition, produced from the press of Nicolò Zoppino in 1530, and the following deluxe editions, published in Venice by Giolito de' Ferrari (1542) and Vincenzo Valgrisi (1566), contributed to publishing success. For this reason we will compare the two figurative cycles made by the publishers Nicolò Zoppino and Vincenzo Valgrisi, which is considered a real masterpiece of international Mannerism.

Keywords: Orlando Furioso, Ariosto, Zoppino, Giolito de' Ferrari, Vincenzo Valgrisi

L'*Orlando furioso* ebbe immediata fortuna figurativa: le edizioni a stampa furono tempestivamente dotate di apparati iconografici, così come vennero prodotte opere d'arte raffiguranti episodi ispirati ai versi concepiti da Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474-Ferrara 1533) in circa un trentennio di composizione e *labor limae*.

La stesura del poema, dedicato a Ippolito d'Este, fu avviata dall'autore intorno al 1505, undici anni prima della sua pubblicazione ufficiale a Ferrara nel 1516. Dopo una prima revisione del testo da parte del poeta, il *Furioso* fu ripubblicato nella città estense il 13 febbraio 1521 per i tipi del milanese Giovan Battista della Pigna e, infine, revisionato, ampliato e nuovamente dato alle stampe nella sua forma finale nel 1532, si configurò ben presto come un *bestseller* letterario (Ferroni, 2008). Sono, infatti, circa duecento le cinquecentine del capolavoro ariostesco, due terzi delle quali stampate a Venezia, il centro editoriale più fecondo del secolo XVI.

All'argomento ho dedicato la mia tesi di dottorato (Atzeni, 2009), privilegiando lo studio delle incisioni

apparse in due celebri edizioni cinquecentesche; si tratta dell'apparato figurativo originale, di incisore anonimo, uscito dai torchi di Nicolò Zoppino nel 1530¹ e delle grandi tavole contenute nell'edizione Valgrisi del 1556², già attribuite a Dosso Dossi, poi a Battista, suo fratello e, successivamente, al cartografo Donato Bertelli (Coccia, 1991).

A tutt'oggi, la mancanza di studi ampi e sistematici che chiariscano la storia dei legami fra Ariosto e le arti figurative (Mussini, 1992; Zanetti, 1992; Cerrai, 2001) si accompagna a una posizione critica tesa a sminuire la riuscita delle versioni grafiche cinque-seicentesche del poema e ignorare la funzione essenziale dei cicli illustrativi coevi.

L'obiettivo della mia indagine, incentrata sulla visualizzazione del poema ariostesco, nella fase che ha visto l'ingresso della letteratura in tipografia (Quondam, 1983), è stato, pertanto, dimostrare che le immagini

¹ L'unico esemplare noto è conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

² Si trova anche nella Biblioteca Universitaria di Cagliari (coll. Rari. III.44).

possono riflettere originalmente la struttura e il contenuto del testo scritto, nonché contribuire al successo editoriale di un capolavoro letterario.

I veri protagonisti di questa originale “riscrittura” sono gli incisori che hanno reso emblematica e memorabile l’opera, a cominciare dalla selezione dei materiali narrativi, e contribuito al processo di ricezione del romanzo, definito efficacemente da Daniel Javitch di “canonizzazione del *Furioso*” (Javitch, 1999). Gli artisti che, dalla seconda metà del Cinquecento in poi si sono ispirati ai versi del poeta ferrarese e hanno scelto episodi del *Furioso* per le loro raffigurazioni sono numerosi, tuttavia, in questo intervento mi limiterò ad analizzare la storia della fortuna figurativa del poema attraverso le illustrazioni legate al supporto tipografico.

Il Cinquecento è il secolo che ha visto la composizione e la prima stampa del testo, nel segno di una cultura di retaggio ancora umanistico, ma è anche l’epoca in cui il romanzo ha goduto della sua maggiore fortuna, come attestano le innumerevoli edizioni succedutesi negli anni in tutta Europa (Fumagalli, 1932; Savarese, 1984; Folin, 2001). Il mutamento nel gusto e nella ricezione del poema, uscito dalle corti per accendere l’immaginario dei ceti popolari, è da ritenersi tra i fattori determinanti nell’evoluzione dei codici narrativi e degli schemi compositivi alla base del materiale iconografico in esame.

Non esistono prove che Ariosto abbia suggerito spunti per la traduzione grafica della sua opera principale ed è opinabile che avesse mai pensato a una versione figurativa del testo; nessuna delle edizioni pubblicate sotto la sua diretta supervisione, infatti, contiene immagini inerenti a episodi del *Furioso*. Tuttavia, le prime pubblicazioni curate dall’autore prevedono alcune tavole: per esempio quella raffigurante l’impresa del poeta nel volume edito nel 1516, o il suo ritratto nell’edizione di Francesco Rosso (1532), il cui disegno, unanimemente attribuito a Tiziano, è intagliato, verosimilmente, da un incisore della sua cerchia (fig. 1)³.

³ Il ritratto xilografico apparso sul volume di Francesco Rosso da Valenza, racchiuso in una cornice di gusto rinascimentale firmata da Francesco de Nanto de Sabaudia, per via di una scritta rilevabile in basso al centro “F. De Nanto”, ha portato alcuni studiosi (Servello, M.R. 1991. Ancora un *Orlando furioso*, *Il Corsivo. Libro antico e censimento delle edizioni italiane del XVI secolo*, Nuova serie (1), I.C.C.U., 17) a ritenere che anche il ritratto fosse di sua mano. Fabio Mauroner (Mauroner, F. 1943. *Le incisioni di Tiziano*, Padova: Le Tre Venezie, 43, scheda n° 8) asserisce, invece, che il ritratto fu inciso da Francesco Marcolini da Forlì, meglio noto negli ambienti editoriali come tipografo dall’inizio del IV fino agli ultimi anni del VI decennio del Cinquecento. Più convincente appare l’ipotesi già avanzata da Michelangelo Muraro e David Rosand, che accostano la stampa ai modi di Johannes Breit (Giovanni Britto), intagliatore tedesco probabilmente presentato al Vecellio proprio dal

Le prime tavole prossime al contesto narrativo del poema, di soggetto genericamente cavalleresco, si trovano in “edizioni pirata”, ossia pubblicazioni che non tengono conto dei privilegi, stampate per iniziativa personale di tipografi-editori, come dimostra l’edizione non autorizzata stampata a Milano nel 1524 da Agostino Vimercate, ornata da due xilografie: una, nel frontespizio, presenta in primo piano quattro figure coronate, due donne e due uomini, uno dei quali a cavallo, e un castello turrato sullo sfondo; l’altra, nel verso della prima carta, a piena pagina, raffigura un guerriero a cavallo. Tali immagini, che ben si attagliano all’opera e contribuiscono a suggerirne figurativamente l’ambito letterario di appartenenza (Faccioli, 1981), di fatto non sono state incise per il volume ariostesco, né richiamano alla mente alcun personaggio specifico del poema, bensì derivano dal riuso di tavolette xilografiche appartenenti al corredo tipografico dell’officina milanese (Bellocchi & Fava, 1961)⁴.

Due anni dopo Sisto Libbraro⁵ pubblica la prima xilografia appositamente incisa per introdurre le otave del *Furioso*. L’immagine, quadripartita con scene della pazzia di Orlando, si configura come il più precoce tentativo di tradurre visivamente il poema, sebbene in maniera sintetica.

Finalmente, nel 1530 viene data alle stampe la più antica edizione corredata da un ciclo figurativo coerente, pensato quale adeguato commento visivo al testo. Uscita dai torchi veneziani di Nicolò Aristotile detto Zoppino⁶, editore-tipografo-libraio (Baldacchini, 2003), essa presenta 40 tavole, una all’inizio di ogni canto⁷. Sul frontespizio è stampato il ritratto dell’Ariosto in berretto e cappa tra due rami di lauro, all’interno di una cornice, già apparsa nell’edizione ferrarese di Giovanni Mazzocco del 1516, con il fregio della scure e martello e il motto *Pro bono malum*.

Marcolini (Muraro, M. & Rosand, D. 1976. *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Neri Pozza). L’esecutore materiale dell’intaglio potrebbe essere Nicola Boldrini, incisore vicentino legato a Tiziano, a lungo considerato allievo del Britto.

⁴ La tavola con il paladino, assimilabile alle raffigurazioni dei guerrieri della tradizione cortese, comparve già a ornamento del *Libro chiamato Buovo d’Antona* pubblicato a Milano da Valerio e Hieronimo da Meda nel 1500, e riapparirà in altri testi come la *Vendetta de Falconeto historiatata* pubblicata a Milano da Joanne de Castilione, nel 1512.

⁵ *Orlando furioso di Lodouico Ariosto ristampato, et con molta diligenza da lui corretto*, in Vinegia, ad istanza del prouidohuomo Sisto Libbraro al Libro, 1526.

⁶ Nelle edizioni egli viene variamente denominato: Nicolò Zopino de Aristotile de Rossi de Ferrara; Nicolò Zoppino; Nicolao di Aristotile detto el Zoppino; Nicolò d’Aristotile detto Zopino; Nicolaus Zoppinus; Nicolaus Zopinus; Nicolaus de Aristotelibus dictus Zoppinus.

⁷ Si segnala l’articolo di Federica Caneparo, 2008.

Zoppino offre ai lettori un paratesto speciale che incide fortemente sulla qualità della ricezione del testo e, con un gesto che può dirsi audace, decide di pubblicare alcune tirature abusive quando ancora il poeta lavora alla versione definitiva del poema: non solo osa ristamparlo, sfuggendo al controllo dell'autore, vivente e operante, ma decide di diffonderne una versione corredata da illustrazioni che, per la prima volta, tentano di sintetizzare la narrazione in sequenze figurative. Di fatto, questo ciclo illustrativo, pur essendo un prodotto degli albori dell'età della stampa, in cui le tecniche tipografiche devono ancora perfezionarsi, costituisce il primo tentativo di trasporre visivamente l'intera opera ariostesca.

Il figurato zoppiniano, dunque, rappresenta una novità nel panorama dell'editoria italiana primocinquecentesca: una fase delicata, in cui gli incisori attivi nelle tipografie si avvalgono ancora del supporto ligneo per ottenere, con sacrificio spesso ignorato o frainteso dai bibliofili, il massimo risultato e il più alto grado di naturalismo possibile per la tecnologia del tempo. Il procedimento xilografico è inconfondibile e si caratterizza per la resa essenziale dell'immagine in cui prevalgono i contrasti netti del segno nero in campo bianco. Non vi è dubbio sull'abilità dell'intagliatore assunto dallo Zoppino: capace di manovrare con disinvoltura gli attrezzi del mestiere, egli incide 40 piccole tavolette di legno di filo (legno tagliato a sezione verticale seguendo la fibra) che, inchiostrate sulla superficie come un timbro, imprimono su carta l'immagine corrispondente alla parte risparmiata in rilievo. Si può affermare che l'anonimo artista abbia "fatto miracoli", vista la modesta superficie a sua disposizione, limitata a pochi centimetri. Non può che derivarne una raffigurazione semplificata e arcaizzante in cui i volti e i corpi dei personaggi, così come le sommarie notazioni ambientali, delineate con pochi tratti, appaiono frutto di una tecnica rudimentale.

Sebbene l'impostazione generale dell'edizione zoppiniana sia innovativa, il suo ciclo figurativo è specchio di una tradizione non ancora emancipata o del tutto slegata da soluzioni compositive e formali più proprie dei volumi miniati tre-quattrocenteschi (largamente disponibili nelle officine tipografiche per tutta la prima metà del Cinquecento). Comunque, diversamente da quanto sostenuto in precedenza dalla critica, ritengo che egli abbia lasciato un modello preziosissimo, illustrato da un artista capace di cogliere l'aspetto mutevole degli episodi ariosteschi. Il testo e le tavole, nella loro complementarità, sono di una chiarezza che di rado si può cogliere nella

documentazione tipografica coeva, soprattutto in un momento in cui questo complesso sistema figurativo dalla duplice qualità, segnaletica ed emblematica, è in via d'evoluzione.

La vasta materia fantastica, dominata con perfetta lucidità dal poeta, è per l'incisore una fonte abbondante d'ispirazione che, nel contempo, lo costringe a un enorme sforzo. Come i lettori si smarriscono nella complessità dell'intreccio narrativo, negli episodi che si accavallano gli uni sugli altri, fra i numerosi personaggi e luoghi dell'azione, così l'illustratore è avvolto in un vortice di immagini e suggestioni che ne affollano la mente creativa. I personaggi della letteratura vivono una vita propria tra le pagine dei libri, ma prima hanno dimorato nell'immaginario dello scrittore per poi arrivare in quello del lettore. Tuttavia, l'autore auspica che essi escano dalle pagine per interagire con il fruitore, assicurando così l'immortalità a lui e alle sue creature. La figurazione aiuta il processo di definizione delle sembianze di questo o quel personaggio e realizza una sorta di complicità tra poeta e illustratore, anche quando non si siano mai incontrati.

In opposizione alla variegata molteplicità dominante nel poema, le tavole zoppiniane rappresentano una sola scena, procedendo per sintesi: all'interno dell'arco narrativo dato, l'incisore sceglie di focalizzare la sua attenzione su un particolare momento. Ogni illustrazione è rappresentativa del canto cui si riferisce e in ciascuna è possibile individuare un motivo, una "messa a fuoco" su un dettaglio, che tende a esaltare e rivisitare sinteticamente un brano prelezionato. Nel caso del figurato zoppiniano, di tipo mono-episodico, la porzione di racconto raffigurata assume valore di emblema del canto cui si riferisce.

È plausibile che sia stato l'editore a suggerire al suo incisore di inserire in ogni tavola le brevi sigle che, come in una moderna infografica, aiutano il lettore a riconoscere i personaggi, escludendo che possa trattarsi di stereotipi di cavalieri e dame qualsiasi, buoni per ogni occasione. Sfogliando il volume, scorrono davanti ai nostri occhi tutti gli eroi della fantasia ariostesca: Mandricardo, Agramante, Dardinello, i cavalieri primari, Orlando, Ruggiero, Rinaldo, Astolfo e i comprimari, come Ferraiù, Grifone e Martano, Guidon Selvaggio, Zerbino e Pinabello e così via.

Gli eroi esibiscono i loro attributi fondamentali in uno schema narrativo fitto di richiami e di *leit-motivs*: spade, scimitarre e scudi sono mostrati in primo piano sin dalla vignetta d'apertura con il *duello fra Rinaldo e Ferraiù* al canto I (fig. 2). I due, cristiano l'uno e l'altro saraceno, lottano a piedi, mentre

Angelica fugge con Baiardo. Il tema delle armi è strettamente connesso all'intreccio narrativo e contribuisce a creare, nella trama labirintica del racconto, un punto d'appiglio per il nostro illustratore.

Già con questa prima tavola, dunque, ci ritroviamo immersi nel clima epico del poema e, con un impatto efficace, ci appaiono le figure che muovono tutta la narrazione: i cavalieri e Angelica. La fanciulla fugge per un bosco con il suo palafreno ma evidentemente all'incisore non importa dire esattamente chi sia. Si tratta di una eroina talmente nota da non aver bisogno della sigla imposta dallo schema agli altri protagonisti, i due cavalieri e il cavallo Baiardo. Il duello fra Rinaldo e Ferrau simboleggia la "perfetta cavalleria"; Angelica, personaggio di non poco conto nell'economia della narrazione, fugge verso la selva, trascinandosi subito il lettore in un mondo dove tutti agiscono in uno stato di incantamento, per gioco di magia e della sorte.

Al canto III vediamo raffigurata un'altra donna (fig. 3), Bradamante in abiti femminili, senza elmo, ma coi capelli raccolti e il seno in evidenza. L'incontro qui è con un'altra figura femminile: la fata Melissa, grande protettrice della casa d'Este, che mostra a Bradamante la discendenza estense. L'aderenza al testo non è puntuale. Sappiamo di trovarci presso la tomba di Merlino ma in uno spazio esterno e non all'interno di quella che, secondo il racconto ariostesco⁸, dovrebbe essere la navata di una chiesa sotterranea a pianta longitudinale.

Al cospetto di quegli spiriti, descritti e raffigurati come demoni-satiri, Bradamante si trova fuori dal cerchio tracciato dalla maga, inoltre il pentacolo destinato a proteggerla è assente. Melissa, donna «discinta e scalza» che «sciolte avea le chiome» (ma qui ha i capelli raccolti), chiamata per nome da Ariosto solo più tardi (VII, 66), è simile a una vecchia strega con il volto affilato e il naso adunco, secondo l'iconografia diffusasi nel Cinquecento attraverso le incisioni di area tedesca e prossima allo *Stregozzo* di Agostino Veneziano, perpetuata in tutte le illustrazioni della tradizione seguente.

Quella di Nicolò Zoppino è, senza dubbio, un'impresa pionieristica: le sue tavole si pongono come prototipo per la successiva tradizione iconografica. Tuttavia, limiti oggettivi impediscono di definire questa edizione un capolavoro, infatti, essa fu

⁸ «La stanza, quadra e spaziosa, pare/una devota e venerabil chiesa,/che su colonne alabastrine e rare/con bella architettura era suspesa./Surgea nel mezzo un bel locato altare,/ch'avea dinanzi una lampada accesa;/e quella dun splendente e chiaro foco/rende gran lume in l'uno e in laltro loco» (III, 7). La citazione del testo del *Furioso* è tratta dall'edizione definitiva (Caretta, 1992).

rapidamente soppiantata dalla più elegante e raffinata versione giolitina del 1542.

Nel fondamentale momento di passaggio fra il figurato zoppiniano e la celebre edizione valgrisiana si colloca, infatti, la stampa di Giolito de' Ferrari, ornata con piccole vignette di incisore anonimo.

Mettiamo, dunque, a confronto queste prime immagini con quelle che illustrano gli stessi episodi nell'edizione del 1542. Rispetto alla stampa dello Zoppino la giolitina segna una svolta epocale, in quanto, per la prima volta nella storia del *Furioso* illustrato, si opta per un modulo narrativo multi-episodico che supera la narrazione figurativa mono-episodica proposta in precedenza. Le illustrazioni contenute nei volumi stampati da Giolito de' Ferrari possono essere definite plurinarrative, in quanto lo spettatore si trova di fronte ad una scena costituita da circa due nuclei episodici distinti (in cui raramente uno stesso personaggio compare più di una volta), disposti su più livelli.

Se si osserva la tavola giolitina che accompagna il canto III (fig. 4), Bradamante, l'unica donna che sembra reggere il ruolo di protagonista al pari dei personaggi maschili, è in compagnia di Melissa, circondata da una schiera di demoni. Mentre la figura della maga ricorda molto da vicino l'iconografia d'oltralpe, Bradamante richiama le antiche raffigurazioni scultoree della dea Minerva, conosciute attraverso il lavoro di riproduzione incisoria di molti pittori e riproposte dai vari testi cinquecenteschi di iconografia mitologica, in cui si davano agli artisti dettagliate istruzioni sia per l'*inventio* pittorica, sia per quella letteraria⁹. Le figure sono più longilinee, il paesaggio è trattato abilmente con una certa ampiezza di respiro e non appare soffocato dall'angusto spazio utile. Vengono incontro all'illustratore anonimo le nuove esperienze maturate nel campo della sperimentazione incisoria. L'affinarsi della tecnica gli consente, con l'uso di una lente di ingrandimento, di lavorare in *macro* e di inserire nelle tavole dettagli sempre più numerosi; la composizione si complica, aumentano i piani prospettici.

Occorre precisare che scompare l'uso, introdotto dallo Zoppino, di inserire sotto le figure brevi sigle che suggeriscono i nomi dei personaggi. Pertanto, è necessario conoscere o seguire il testo per capire chi siano gli "attori" cui ci troviamo di fronte volta per volta. Nelle tavole dell'edizione giolitina, inoltre, si

⁹ Vedi Giovanni Boccaccio, *La genealogia degli dei dei gentili*, pubblicata a Venezia da Giacomo Sansovino nel 1569 nella traduzione di Giuseppe Betussi da Bassano; Natale Conti, *Mythologiae*, appresso Rampazetto, Venezia 1551; Vincenzo Cantari, *Imagini delli dei degl'antichi*, Stamperia di Pietro Paolo Tozzi, Padova 1626.

verifica spesso la mancanza di un nesso topografico-narrativo, cosicché soltanto chi conosce bene il contenuto del poema può stabilire l'ordine degli episodi. La lettura di questo complicato sistema narrativo, ripetuto in successive edizioni, viene ottimizzato nella rivoluzionaria proposta di Vincenzo Valgrisi, editore che offre ai lettori immagini straordinarie in cui l'intricatissimo schema multi-episodico si svolge in un susseguirsi di scenette disposte a serpentina, dove l'occhio corre velocemente dal primo piano al piano di fondo senza perdere mai il senso della descrizione. L'edizione Valgrisi, oltre a presentare illustrazioni decisamente innovative rispetto alle figurazioni a corredo delle precedenti edizioni, spostandosi sul versante del Manierismo internazionale, rivela il più serio tentativo di adeguamento allo spirito di massima libertà creativa e fantastica che impronta il poema. Appare subito chiaro che questo ciclo illustrativo si configura come un vero e proprio capolavoro: le tavole contenute nel volume sono pregevoli, sia per l'impianto grafico sia per la maestria disegnativa e incisoria, ma il loro autore, nonostante alcune avvincenti ipotesi, accennate all'inizio, non ha ancora un profilo definito. Tra le più recenti vi è quella avanzata da Paola Coccia (Coccia, 1991), la quale non solo confuta la tradizione critica che assegnava le incisioni al Dossi o a suo fratello, Battista (Baruffaldi, senior. 1844, p. 253; Fava, 1925, p. 78; Agnelli – Ravegnani, 1933, p. 98; Samek Ludovici, 1974, p. 164), ma avanza l'attribuzione del ciclo a Donato Bertelli, editore, cartografo e incisore padovano attivo a Venezia tra il 1558 e il 1592, leggendo nella sigla •D•B• della prima illustrazione, nella quale si era ritenuto di individuare il Duca di Baviera (fig. 5), il suo monogramma. Secondo la studiosa la stessa sigla contrassegna alcune vedute del cartografo, nelle quali si possono cogliere delle analogie con le tavole valgrisiane, come l'ondulazione vertiginosa delle linee nella raffigurazione della distesa marina, la prospettiva a volo d'uccello e la presenza di scritte per indicare i luoghi.

Chiunque sia questo abile disegnatore/incisore, egli si avvale della tecnica multi-narrativa (Falaschi, 1975) e mette in moto le figure nello spazio, rigorosamente indicate con il reimpiego delle sigle utili ad individuare il personaggio, seguendo un percorso a zig-zag che riflette il ricco mondo della fantasia ariostesca, senza tentare riduzioni e semplificazioni che ne annullino la complessità, ma ampliando e infittendo le infinite relazioni tra le parti e il tutto. Il suo occhio riesce a scomporre un mondo, un campo visivo così vasto come quello creato da Ariosto, che

per la sua varietà non può essere percepito contemporaneamente in ogni suo aspetto. Ci riesce con l'adozione della tecnica "a volo d'ippogrifo", che guida il fruitore a seguire i percorsi grafici quasi fosse in sella alla mitica creatura mitologica, e dilata il campo visivo in modo che le forti distanze territoriali ci appaiono minime. Si serve, inoltre, di fughe prospettiche che non impediscono al fruitore di riconoscere la narrazione. Ogni personaggio è contrassegnato dal nome: i fiumi, le città e le isole che fanno da sfondo alle vicende vengono indicati con assoluta precisione e, quando l'azione del *Furioso* narra immani spostamenti, nella tavola sono inserite vere e proprie carte geografiche (Doroslaï, 1998; Doroslaï, 1999). Mentre, dunque, intorno all'opera e al genere romanzo matura un'accesa polemica, che accusa il poema ariostesco di non osservare la regola dell'unità d'azione, di ricorrere continuamente a elementi di inverosimiglianza e di trasgredire alle leggi del *decorum* con numerosi episodi di carattere patetico-amoroso, l'editore Valgrisi non teme di pubblicare immagini di estrema libertà rispetto alle convenzioni moralistiche, persino il nudo.

Per concludere, l'edizione giolittina e la valgrisiana sono quelle che rivestono maggiore interesse dal punto di vista artistico. Credo che queste tavole così raffinate ed eleganti, oltre che innovative rispetto alle figurazioni a corredo delle precedenti edizioni, rivelino il più serio tentativo di adeguamento, più che a un'aderenza letterale di traduzione del testo in racconto visivo, allo spirito che impronta il poema. Uno spirito di massima libertà creativa e fantastica, libero dai lacci della censura della Chiesa controriformata, che accomuna poeta e artista visivo.

Dal punto di vista dello storico dell'arte restano aperti i problemi dell'individuazione se non dell'ambito culturale, il Manierismo maturo nell'ambito internazionale di Fontainebleau, delle personalità del disegnatore e dell'incisore. A questo binomio classico si può aggiungere, per l'edizione Valgrisi, un terzo collaboratore: il cartografo Donato Bertelli, già presente nella fase di progettazione disegnativa della tavola, in un rapporto simile a quello che si instaura nel Seicento tra figurinista e quadraturista.

Ho cercato di dimostrare che la scrittura in un certo senso è, anzitutto, visione; essa deriva dal disegno e con esso condivide molte funzioni e procedure (Lund, 1992; Belpoliti, 1996; Carboni, 2002 p. 15; Eco, 2003 pp. 197-212; Di Napoli, 2004). Le immagini del *Furioso*, cadute "a pioggia" nella mente creativa di Ariosto, fluiscono nella fantasia degli artisti visivi, siano essi illustratori, incisori-traduttori

o pittori e, a loro volta, esse si riversano nell'immaginario collettivo. Secondo la peculiare *forma mentis* di questi straordinari operatori della grafica, vedere è sinonimo di raffigurare. Tuttavia, ognuno di essi è consapevole che il vedere non si risolve mai compiutamente nel disegnare e, viceversa, nessun disegno può riprodurre tutto quanto si vede o tutto quanto è narrato. Tra parole e immagini, narrazione e visione, letteratura e figurazione, c'è un continuo passaggio e un completamento reciproco, una specie di doppia interpretazione o di specularità.

Chiarire la forza del "commentar per figure" è argomento che riscuote grande interesse e costituisce un fondamentale capitolo non solo della cultura cinquecentesca, in cui il dibattito si è incentrato in particolar modo sull'*ut pictura poësis* e sulla questione dell'analogia e della rivalità fra le arti sorelle, ma anche di quella contemporanea. Infatti, i testi della letteratura mondiale hanno trovato forme differenti di visualizzazione in opere d'arte di tutti i tempi e nelle tecniche più disparate. Il carattere unico e istantaneo dell'incontro fra illustratore e testo è molto simile a quello del fotografo che nel momento dello scatto "cattura" qualcuno o qualcosa come si trattasse di una "preda". Il disegno diventa una prova di esistenza dei soggetti, dei personaggi, dei luoghi descritti nel racconto. L'immagine si aggiunge così alle parole e riaccende la scrittura rendendo unica la pagina letteraria.

In questo processo di costante interiorizzazione fra verbale e visivo è coinvolta anche la memoria, per la quale le immagini si offrono come strumento di sintesi e contenuto di un repertorio di conoscenze: il lettore osserva le illustrazioni a margine del testo ed esse gli suggeriscono, riassumendole visivamente, gli episodi diversamente rappresentati nel linguaggio letterario.

Poiché, dunque, esiste una profonda affinità tra la mnemotecnica dei vari procedimenti di visualizzazione del testo, siano questi esclusivamente mentali o provvisti di un supporto fisico, il libro illustrato a stampa diviene un sistema di memoria che ha in più la caratteristica di essere seriale e ripetibile. Le incisioni collocate sulla pagina divengono *imagines agentes*, perché a esse è affidato il compito di condensare la materia dell'opera letteraria e richiamarla alla mente del lettore (Bolzoni, 1995). In questo modo le illustrazioni costituiscono veri e propri documenti visivi che, al pari delle testimonianze scritte, conducono attraverso la storia della ricezione del testo e aiutano a capire le preoccupazioni, gli interessi e i

valori di un tipografo cinquecentesco e del pubblico cui egli si rivolgeva.

Bibliografia

- Agnelli, G. & Ravegnani G. eds. 1933. *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna: Zanichelli, p. 98.
- Andreoli, I. (2006), *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*. PhD Thesis Università di Venezia e Lione: Italy - France.
- Atzeni, G. 2009. *Letteratura e immagini in tipografia. Le prime grandi illustrazioni del Furioso*. PhD Thesis Università di Cagliari: Italy.
- Badini, G. ed. 1992. *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria.
- Baldacchini, L. 2003. Zoppino editore: ultime notizie dal cantiere. *Biblioteca. Rivista di studi bibliografici* (2), pp. 221-233.
- Baldacchini, L. 2004. La figura dell'editore tipografo: Nicolò Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino. In *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*. Atti del XIV Convegno internazionale (Chianciano – Firenze – Pienza, 16-19 luglio 2002), Firenze: Franco Cesati.
- Baruffaldi, G. senior. 1844. *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Taddei: Ferrara.
- Bellocchi, U. & Fava, B. 1961. *L'interpretazione grafica dell'Orlando furioso*, Reggio Emilia: Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia.
- Belpoliti, M. 1996. *Locchio di Calvino*, Torino: Einaudi.
- Bolzoni, L. 1995. *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino: Einaudi.
- Caneparo, F. 2008. Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530. In Atti della X settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara, 12-15 dicembre 2007). *Schifanoia*, n. 34-35.
- Carboni, M. 2002. *Locchio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano: Jacobbook.
- Caretti, L. 1992. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino: Einaudi.
- Cerrai, M. 2001. Una lettura del *Furioso* attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542. *Strumenti critici* XVI (1), 99-13.
- Coccia, P. 1991. Le illustrazioni dell'*Orlando furioso* (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi. *La Bibliofilia* XCIII (3), pp. 279-309.
- Di Napoli, G. 2004. *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Torino: Einaudi.
- Doroslaï, A. 1998. *Ptolomée et l'hippogriffe: la géographie de l'Arioste à l'épreuve des cartes*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Doroslaï, A. 1999. *Une composante inédite de l'illustration d'un texte littéraire: la carte géographique*. In *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte/Image*. Atti del convegno (Paris 1994), Plaisance, Paris: Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 177-205.
- Eco, U. 2003. *Dire quasi la stessa cosa, Esperienza di traduzione*, Milano: Bompiani, pp. 197-212.
- Faccioli, E. 1981, Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco. *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, Torino: Einaudi, vol III, pp. 342-384.

- Falaschi, E. 1975. Valvassori's 1533 illustrations of *Orlando furioso*: The development of Multi-narrative Technique in Venice and Its Links with Cartography. *La Bibliofilia* LXXVII (3), pp. 227-251.
- Fava, D. 1925. *Catalogo della mostra permanente della Reale Biblioteca Estense*, Modena: Vincenti e Cavallotti.
- Ferroni, G. 2008. *Ludovico Ariosto*. Roma: Salerno editrice.
- Folin, M. 2001. *Rinascimento estense*, Roma-Bari: Laterza.
- Fumagalli, G. 1932. La fortuna editoriale dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento. *Emporium* LXXVI (454), pp. 207-217.
- Javitch, D. 1999. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*. Milano: Mondadori.
- Lund, H. 1992. *Text as a picture. Studies of Literary transformation of Pictures*, Lewiston: Mellen Press.
- Mussini, M. 1992. Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'*Orlando furioso*, in Badini ed., pp. 119-127.
- Quondam, A. 1983. La letteratura in tipografia. *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, A. Torino: Einaudi, vol. II Produzione e consumo, pp. 555-686.
- Samek Ludovici, S. 1974. *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano: Ares.
- Savarese, G. 1984. *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*. Roma: Bulzoni.
- Severi, L. 2009. *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana (Roma): Vecchiarelli.
- Zanetti, F. 1992. Note per una storia delle illustrazioni dell'*Orlando furioso*, in Badini ed., pp. 129-136.

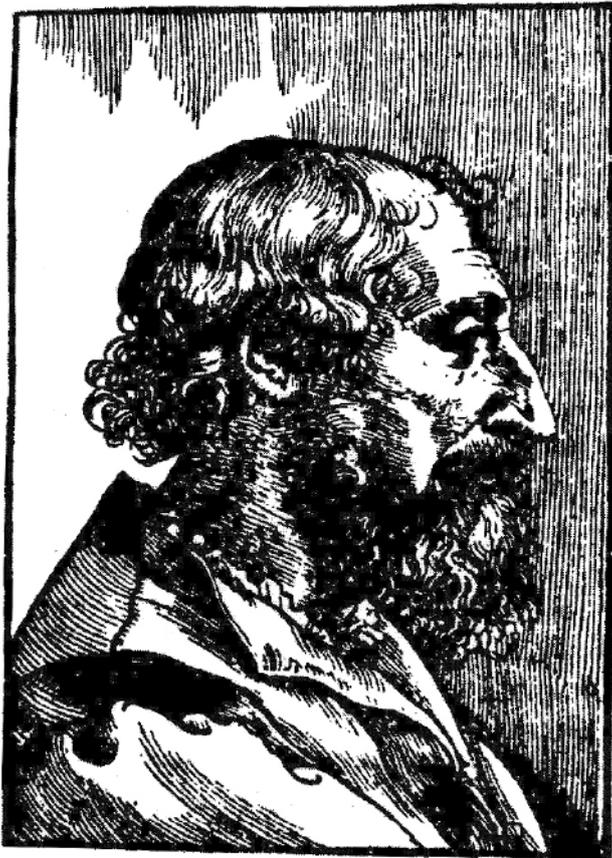


Fig. 1. Ritratto di Ludovico Ariosto su disegno di Tiziano Vecellio.



Fig. 2. Canto I - Nicolò Zoppino, Venezia 1530.



Fig. 3. Canto III - Nicolò Zoppino, Venezia 1530.



Fig. 4. Canto III - Giolito de' Ferrari, Venezia 1542.



Fig. 5. Canto I - Vincenzo Valgrisi, Venezia 1556.