

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 23 / Issue no. 23

Giugno 2021 / June 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 23) / External referees (issue no. 23)

Laura Benedetti (Georgetown University)

Clizia Carminati (Università di Bergamo)

Laura Facini (Université de Genève)

Francesco Ferretti (Università di Bologna)

Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen – Nürnberg)

Franco Tomasi (Università di Padova)

Francesco Zucconi (Università IUAV – Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

BOIARDO SCONFINATO.

CITAZIONI EPICHE, LIRICHE E STORICHE

DALLE FONTI CLASSICHE AGLI ADATTAMENTI NOVECENTESCHI

a cura di Jo Ann Cavallo e Corrado Confalonieri

<i>Presentazione</i>	3-9
<i>Boundless Boiardo. The Sources of ‘Meraviglia’ from the Renaissance to the Classics</i> CHARLES S. ROSS (Purdue University)	11-25
<i>“Forsi il mio dir torreti a meraviglia”: modalità citazionali negli “Amorum libri”</i> TIZIANO ZANATO (Università Ca’ Foscari Venezia)	27-53
<i>Translating the Crusades. William of Tyre and Matteo Maria Boiardo</i> ANDREA RIZZI (University of Melbourne)	55-71
<i>“Una donzella cantava de amore”. Boiardo lirico nella musica vocale tra Rinascimento e Novecento</i> EUGENIO REFINI (New York University)	73-95
<i>Rami d’oro e colonne di cristallo. Traduzioni figurative da “L’inamoramento de Orlando”</i> FEDERICA CANEPARO (University of Chicago)	97-116
<i>“Il più bel fior”: Interweaving Genres in Boiardo’s “Orlando Innamorato” and Moderata Fonte’s “Floridoro”</i> TYLAR ANN COLLELUORI (Columbia University)	117-133
<i>Boiardo’s Eastern Protagonists in Giusto Lodico’s “Storia dei Paladini di Francia”</i> JO ANN CAVALLO (Columbia University)	135-164
<i>Quoting the “Orlando Innamorato” to Mussolini: Alfredo Panzini and Fascist Re-uses of Boiardo</i> ALESSANDRO GIAMMEI (Bryn Mawr College)	165-188

MATERIALI / MATERIALS

<i>Riscrivere una leggenda. I Sette Sapienti e l’“Apologia di Socrate”</i> GIULIA SARA CORSINO (Scuola Normale Superiore di Pisa)	191-206
--	---------

<i>Sidonio Apollinare e i suoi modelli. Un mosaico letterario e le conquiste orientali di Roma</i> FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II)	207-222
<i>Citazioni in cornice. Autori visibili e autori invisibili nel novelliere di Niccolò Granucci</i> FLAVIA PALMA (Università di Verona)	223-237
<i>“Predando ora uno or altro fiore”. Schede latine per furti volgari</i> DAVIDE PUCCINI (Firenze)	239-249
<i>Parole wordsworthiane. George Eliot e la “rational sympathy”</i> MICHELA MARRONI (Università della Tuscia)	251-264



FEDERICA CANEPARO

**RAMI D'ORO E COLONNE DI CRISTALLO.
TRADUZIONI FIGURATIVE DA
“L'INAMORAMENTO DE ORLANDO”***

1. Cicli pittorici e disegni

Se la straordinaria e vasta fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* è una scoperta relativamente recente eppure ormai conclamata, grazie anche alla mole di studi giunti a compimento prima e durante le celebrazioni per il cinquecentenario della *princeps*, gli esiti dell'*Inamoramento de Orlando* in ambito artistico appaiono meno cospicui, ma anche meno studiati. L'esempio più noto si trova nel Palazzo Ducale di Parma, dove il visitatore è attirato nei due luoghi più seducenti e pericolosi dei poemi estensi: la Riviera del Riso e l'Isola di Alcina: due luoghi incantati, descritti uno da

* Ringrazio la Newberry Library (Chicago – Illinois) e coloro che hanno discusso con me le tesi di questo articolo: Lorenza Bennardo, Paolo Cherchi, Eva Del Soldato, Vincenzo Farinella, Riccardo Saccenti, Elissa Weaver.

Boiardo e l'altro da Ariosto e raffigurati in due sale contigue, nei quali si perde memoria delle proprie missioni e della propria identità.¹

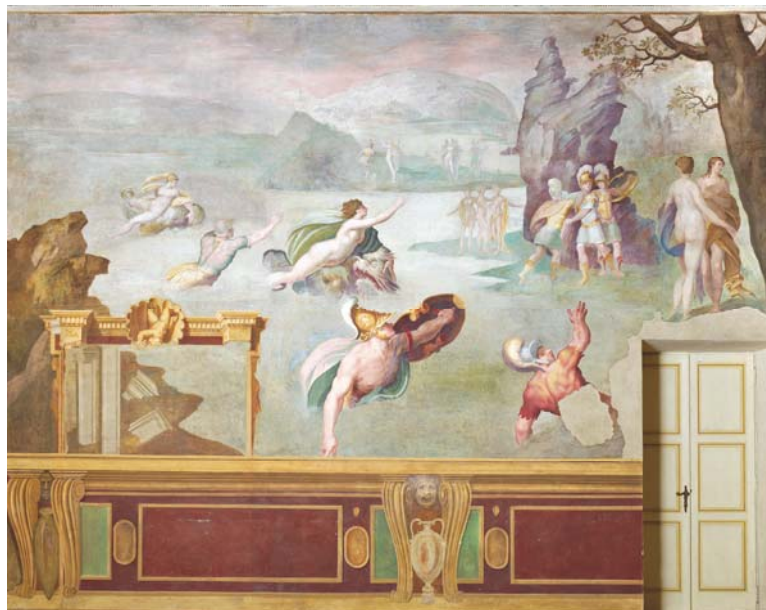
Nella sala del Boiardo, il racconto figurato inizia dal soffitto, dove Ruggiero, Gradasso e Brandimarte giungono in un bosco insieme a Fiordelisa. I rami folti costringono Ruggiero a farsi largo con la spada, ma, tagliata una pianta di alloro, il cavaliere vede uscire dal tronco una fanciulla che lo supplica di accompagnarla al fiume, dove potrà liberarsi dall'incantesimo che la imprigiona. Mentre Ruggiero segue la dama al fiume, Gradasso a sua volta avanza nel bosco, ma ecco che tagliando un frassino vede uscire dal tronco "un gran destriero".² Il cavallo si allontana e si tuffa nel fiume, e Gradasso dietro di lui. Altre improvvise apparizioni trascinerrebbero anche Brandimarte nelle stesse acque imprigionandolo sul fondo, se Fiordelisa non lo proteggesse impedendogli di cedere alle illusioni che le Naiadi fanno scaturire dagli alberi della foresta incantata per attirare cavalieri nel loro palazzo.

Il punto di vista scelto per la decorazione è il primo elemento di sorpresa e straniamento: la riva del fiume si trova sulla volta, e il resto della

¹ Si veda S. De Vito Battaglia, *Leggende cavalleresche nelle pitture del Palazzo del Giardino a Parma*, in "Aurea Parma", 56, 1972, pp. 3-16; D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 19-22; Ead., *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di G. Godi, Milano, FMR, 1991, pp. 125-132; R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570): programmazione artistica e identità culturale*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 27-46 e 123-152 (discusso in F. Caneparo, "Di molte figure adornato". *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 282-285); A. Ghirarduzzi, *Il "Furioso" per immagini: uno studio iconografico e iconologico degli affreschi del Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, in *Affreschi nascosti a Parma Bertoja e Mirola al palazzo del Giardino*, a cura di M. C. Chiusa, Parma, STEP, 2018, pp. 223-245; A. M. Monaco, *Stanze dipinte. L'"Inamoramento de Orlando" come allegoria dell'Amicizia nella Sala del bacio nel Palazzo del Giardino a Parma*, in "Italian Studies", 74, 2, 2019, pp. 174-185.

² Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1747 (III, vii, 24, 6).

stanza fa parte del regno sommerso delle Naiadi; il visitatore si immerge nell’acqua chiara del racconto boiardo e accede alla dimora delle ninfe. Nella sala del Boiardo, Ottavio Farnese poteva diventare Orlando, lasciandosi incantare dalla poesia di un fiume dipinto e sognato, lontano dal mondo reale. I colori brillanti che descrivono sul soffitto la foresta, già piena di incanti ma ancora parte di un luogo terrestre e dunque reale ai fini del racconto, contrastano con le pareti dai toni verde-azzurri che raccontano invece la dimensione sospesa, cortigiana e mitologica insieme, del favoloso regno evocato dal poeta: un mosaico di paesaggi lacustri, concerti in giardino e scene amorose, i cui colori tenui annebbiano il senso di pericolo che il lettore accorto dovrebbe avvertire. Il visitatore non può sfuggire al richiamo acquatico delle Naiadi, irresistibile come il canto delle sirene, ed è facile lasciarsi sprofondare nella magia di questo regno sommerso, dimenticando ogni difficoltà quotidiana, inclusi l’astio e le lotte fra il duca e un’aristocrazia cittadina che sembra molto lontana da quest’isola incantata d’Oltretorrente.



Girolamo Mirola, *Fiume del Riso*, Palazzo Ducale di Parma, 1561-1563 ca.

Nell'ultima scena raffigurata nella sala, Brandimarte si avvia ad interrompere il sortilegio delle Naiadi, ponendo sul capo di Orlando la ghirlanda di rose che restituirà al conte coscienza di sé e dell'artificio che lo circonda. Ma nell'attimo catturato dal pittore l'incantesimo è ancora in atto: la ghirlanda è sospesa, Brandimarte a sua volta ne è privo e sembra quasi partecipare alla danza di Orlando, insieme a Fiordelisa che lo accompagna fra le colonne di cristallo dai capitelli d'oro, certamente il brano pittorico più suggestivo della sala. Queste colonne impossibili, rarissime in pittura,³ valgono come metonimia dell'intero reame delle Naiadi. Eppure, nonostante la sua straordinaria efficacia all'interno del racconto figurato, la preziosa loggia è estranea al dettato boiardesco di questa parte del poema, che genericamente evoca un "palagio de cristallo e de oro", dove "colonette de ambre e de cristalli" si trovano solo sul "veroncello" in cima alle mura.⁴

La loggia dai capitelli dorati ricorda invece quella "adorna molta, ricca e delicata" del "Palazo Zolioso",⁵ creato dalle arti magiche di Angelica per attirare l'amato Rinaldo e descritto dal Boiardo nel primo libro:

"e le colone di quel bel lavoro
han di cristallo il fusto e il capo d'oro.

In questa logia il cavalliero intrava;
di belle dame ivi era una adunanza:
tre cantavano insieme, e una sonava
uno instrumento fuor de nostra usanza,
ma dolcie molto il cantare acordava;

³ L'unica altra raffigurazione di simili colonne a me nota si trova nel Castello di Issogne in Valle d'Aosta. La colonnina di cristallo in mezzo alla finestra ricorda la descrizione del salone del palazzo del Prete Gianni nel *Guerrin Meschino*: si veda P. Rajna, *Le fonti del Furioso*, a cura di F. Mazzoni, Ristampa della seconda edizione accresciuta d'inediti, Firenze, Sansoni, 1975, p. 533.

⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1742 e p. 1751 (III, vii, 11, 3-4 e 35, 2).

⁵ Cfr. ivi, vol. I, p. 256 e p. 258 (I, viii, 1, 1 e 6, 2).

l’altre poi tute menano una danza.
Come intrò dentro il cavalier adorno,
cossì danzando lo acerchiarno intorno.”⁶



Girolamo Mirola, *Palazzo delle Naiadi*, Palazzo Ducale di Parma, 1561-1563 ca.

Girolamo Mirola, pittore largamente apprezzato dai contemporanei ma oggi mal conosciuto a causa della perdita di molte opere, si appropria di questa immagine per farne il simbolo del favoloso regno sommerso delle Naiadi. O forse Mirola poteva avere in mente un altro brano poetico, una riscrittura ariostesca che trasforma il castello di Angelica nell’esotico

⁶ Ivi, vol. I, p.259 (I, viii, 6, 7-8 e 7).

palazzo di re Senapo, il mitico re cristiano in terra d’Africa. Come spesso accade nel *Furioso*, intere scene sono riscritture di motivi tratti dall’*Inamoramento de Orlando*, ed ecco dunque riaffiorare da un poema all’altro “colonnate di limpido cristallo” a formare le “gran loggie del palazzo regio”.⁷ L’immagine, di grande fascino, sembrerebbe prestarsi ad un’immediata trasposizione figurativa e rimane invece un raro, indovinatissimo esito pittorico noto soprattutto nella formulazione emiliana del Mirola.

Fra i cicli pittorici riferiti all’*Inamoramento*, gli affreschi del Palazzo Ducale di Parma sono i più noti, ma non i più precoci. Risalgono infatti alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento le prove boiardesche di Nicolò dell’Abate, artista particolarmente sensibile alle nuove declinazioni della materia cavalleresca e cortese, la cui attività in relazione all’*Inamoramento de Orlando* è testimoniata da alcuni disegni e frammenti di affreschi.



Nicolò dell’Abate, *Novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina*, Gallerie Nazionali di Modena, 1545 ca.

⁷ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p.876 (XXXIII, 104, 3-4).

Provengono dalla Rocca dei Boiardo a Scandiano i resti di pittura murale riportati su tela e oggi conservati presso la Galleria Estense, riconosciuti come momenti dell’insidioso viaggio di Prasildo alla conquista del ramo d’oro, episodio centrale della più famosa fra le novelle inserite da Boiardo all’interno del suo poema.⁸



Niccolò dell’Abate, *Enea scende all’Averno*, Gallerie Nazionali di Modena, 1545 ca.

⁸ Si veda M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 373-377 (I, xii, 32-41) e D. Cuoghi, “*Ut pictura poesis*”. *Versi cortesi e storie dipinte nella Rocca di Scandiano*, in Niccolò dell’Abate. *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Modena, 20 Marzo – 19 giugno 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 67-75.

Il tema prescelto è parallelo a un'altra raffigurazione, anch'essa realizzata da Nicolò dell'Abate a Scandiano: quella della catabasi di Enea, anch'egli alla ricerca di un ramo d'oro che gli permetterà di visitare il regno degli Inferi.⁹ L'artista rappresenta l'eroe mentre si accinge a varcare la soglia dell'oltretomba, con il ramo d'oro saldamente stretto in mano, proprio come Prasildo nell'affresco boiardesco, sul punto di varcare lo stesso confine, in entrambi i casi dipinto come un arco romano. L'illustre parentela tra il poema estense e il più grande poema eroico dell'antichità è così sottolineata, in un'area geografica (quella emiliana) e in un periodo cronologico (il primo Cinquecento) dove la diffusione del capolavoro boiardesco coincide con le prime versioni pittoriche delle storie di Enea.¹⁰

Ugualmente a Nicolò dell'Abate sono riferibili due disegni innegabilmente boiardeschi.¹¹ Il primo, conservato nel Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi,¹² raffigura il momento in cui Rinaldo incontra un giovane che suona e tre fanciulle che danzano in un prato:

“Tutti cridarno: ‘Hor ecco il traditore!’
come l’eber veduto ‘Ecco il vilano!’
Ecco il dispregiator de ogni diletto,
che pur gionto è nel lacio a suo dispeto!’.”¹³

⁹ Si veda E. Langmuir, *Arma virumque... Nicolò dell'Abate's "Aeneid" Gabinetto for Scandiano*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 39, 1976, pp. 151-170; G. Mancini, *Il camerino dell'“Eneide” della Rocca Boiardo a Scandiano*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, cit., pp. 263-271; L. Silingardi, *Le decorazioni murali di Nicolò dell'Abate dalla Rocca di Scandiano al Palazzo Ducale di Modena nelle fonti d'archivio*, ivi, pp. 519-527.

¹⁰ Il primo esempio noto è il camerino dell'*Eneide* dipinto a Ferrara da Dosso Dossi per Alfonso I d'Este nei primi anni Venti del Cinquecento.

¹¹ Si veda J. van Waadenoije, *Nicolò dell'Abate e Matteo Maria Boiardo*, in *Aux quatre vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Edited by W. A. Boschloo – E. Grasman – G. J. van der Sman, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 55-58.

¹² Si veda A. Forlani Tempesti – A. M. Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, Silvana Editoriale, 1972, n. 59.

¹³ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1195 (II, xv, 45, 5-8).

In secondo piano, “un gioveneto ignudo”¹⁴ (Amore) colpisce Ranaldo facendolo cadere da cavallo:

“e non era caduto al prato apena
ch’ai piedi il prende e strasinando il mena.

Dele tre dame, ognuna avea girlanda
chi de rosa vermiglia e chi de bianca;
ciascuna se la trasse in quella banda,
poi ch’altra cosa da ferir gli manca,
e ben che ’l cavalier mercié dimanda,
tanto il baterno che ciascuna è stanca.”¹⁵



Nicolò dell’Abate, *Rinaldo nella foresta delle Ardenne*, Galleria degli Uffizi di Firenze, 1545 ca.

¹⁴ Cfr. ivi, p.1194 (II, xv, 44, 1).

¹⁵ Ivi, vol. II, p. 1196 (II, xv, 47, 7-8 e 48, 1-6).

Anche il soggetto del secondo disegno boiardesco, oggi nelle raccolte della Royal Library di Windsor Castle,¹⁶ è tratto dal secondo libro del poema.



Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, Royal Library di Windsor, 1545 ca.

Protagonista è Brandimarte, che una fanciulla conduce presso una “sepoltura” invitandolo a una singolare impresa:

“ [...] ‘Questa converai aprire,
ma poi non ti bisogna aver paura!
Convienti esser ardito in questo caso;
a ciò che indi ussirà darai un baso’.”¹⁷

¹⁶ Si veda A. E. Popham – J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collections of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1949, p. 364 (n. 1122).

¹⁷ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1453 (II, xxvi, 4, 5-8).

Il cavaliere cede allo spavento di fronte al sepolcro scoperchiato:

“La sepultura a forza diserava
et ussine una serpe infin al peto,
la qual forte stridendo zuffelava;
negli ochi accesa e d’horribil aspeto,
aprendo ’l muso gran denti mostrava:
il cavalier, a tal cosa mirando,
se trasse adetro, e pose mano al brando”;¹⁸

ma dovrà baciare “la serpe” per poter rompere l’incantesimo, permettendo alla fata Febosilla, “a poco a poco tramutata”, di diventare “una dongiela in breve spacio”.¹⁹

È possibile che questi disegni fossero preparatori di alcune pitture murali, forse proprio gli affreschi cavallereschi del Palazzo di Sassuolo, documentati genericamente come “Storie di Orlando”.²⁰ È interessante che il committente della decorazione fosse Giberto II Pio, conte di Sassuolo e destinatario della prima edizione del rimaneggiamento dell’*Inamoramento* firmato da Ludovico Domenichi nel 1545. In questa edizione come in tutte le successive figurano alcune illustrazioni di riuso, tratte dai classici insieme alle xilografie di Domenico Beccafumi pensate per un *Orlando furioso* perduto o mai realizzato,²¹ con una prima contaminazione visiva fra i due grandi poemi estensi.²²

¹⁸ Ivi, p. 1454 (II, xxvi, 7, 2-8).

¹⁹ Cfr. ivi, p. 1456 (II, xxvi, 14, 3-4).

²⁰ Si veda V. Vandelli, *La “Sala Grande” e l’appartamento d’Orlando nel castello dei Pio a Sassuolo. Qualche aggiunta su un’opera perduta*, in *I luoghi di Nicolò dell’Abate. Pitture murali e interventi di restauro*, Atti del convegno – Scandiano, 10 giugno 2005, a cura di A. Mazza, Novara, Interlinea, 2007, pp. 82-83.

²¹ Si veda L. Degl’Innocenti, *Il “Furioso” del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in “Paragone letteratura”, 84-85-86, 2009, pp. 73-101.

²² Si veda N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*, Ferrara, Panini, 1983, vol. I, p. 171 (n. 34).

2. Illustrazioni a stampa

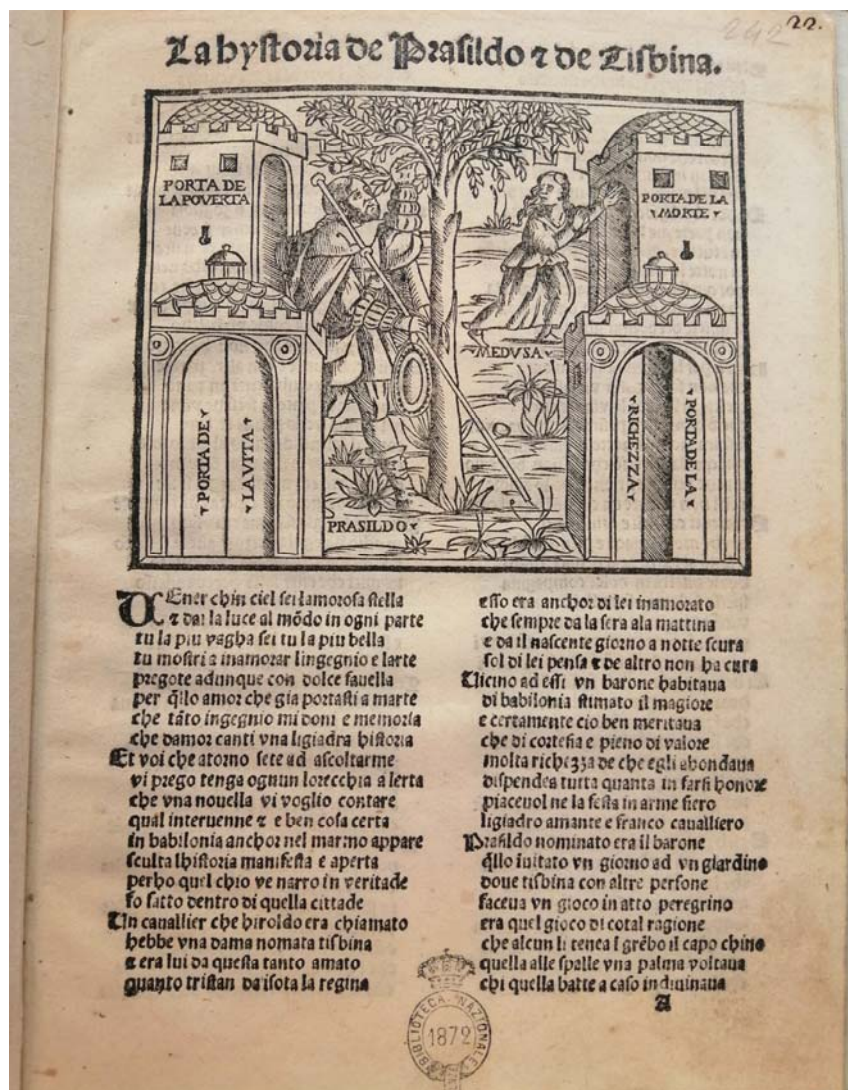
Se mancano vere e proprie serie xilografiche ispirate all'*Inamoramento de Orlando*, esiste almeno un'illustrazione a stampa che ne traduce in immagine alcuni versi. Questa non si trova tuttavia in un'edizione del poema, bensì in un libretto che estrapola la novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina, senza cenni all'autore o al contesto. Le fonti della vicenda di Prasildo e Tisbina sono molteplici, romanze come latine: Boccaccio, il *Roman de la Rose*, ma anche la favola ovidiana di Piramo e Tisbe, che godette di vita autonoma rispetto al testo ovidiano dei *Metamorphoseon libri*, variamente trasformata in cantari e novelle in prosa amati dal pubblico nel Medioevo e nel Rinascimento.²³ Proprio la fortuna della storia in ambito popolare e canterino sembra spiegare la particolare ampiezza della novella nel racconto boiardesco (ottantacinque ottave, che possono corrispondere alla misura di un'esibizione canterina), tanto che l'autore sente il bisogno di inserire in conclusione una *excusatio non petita* quasi richiamando scherzosamente l'attenzione del lettore sul carattere peculiare della *performance* ("Hor questo canto è stato longo molto, / ma a cui spiace la sua quantitate, / lassi una parte, e legie la mitate!").²⁴

Questa novella, in veste editoriale autonoma rispetto al resto del poema, è stata stampata almeno due volte in pubblicazioni destinate a un rapido consumo da parte di un pubblico di media cultura e sopravvissute in due esemplari unici. Il primo, *La Historia de Prasildo e de Tisbina*, è stato

²³ Si veda F. A. Ugolini, *Piramo e Tisbe*, in *I cantari di argomento classico, con un'appendice di testi inediti*, Genève – Firenze, Olschki, 1933, pp. 97-134; C. Montagnani, "Tutte siàn fatte come fu Tisbina": *Storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore*, in "Medioevo letterario d'Italia", 4, 2007, pp. 91-109.

²⁴ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 395 (I, xii, 90, 6-8).

verosimilmente stampato da Benedetto Bindoni nel 1522,²⁵ usando come riferimento il testo originale di Boiardo appena uscito dai torchi di famiglia. Rispetto alla novella incastonata nel poema, l’opuscolo presenta quattro ottave in più, due in apertura (un’invocazione a Venere e un’apostrofe all’uditorio) e due in chiusura, con una topica esortazione alle donne a cogliere il fiore della giovinezza.



La Historia de Prasildo e de Tisbina, s. l., s. d. [Venezia, Benedetto Bindoni, 1522]

²⁵ Si veda N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando innamorato”*, cit., vol. I, p. 130 (n. 30).

La xilografia che segue il titolo costituisce il più precoce esempio noto di iconografia boiardesca e descrive sinteticamente il viaggio di Prasildo alla ricerca del ramo d'oro, illustrandone il momento culminante, in cui il giovane stacca il ramo dall'albero mentre Medusa fugge atterrita dal giardino. L'Orto di Medusa è concretamente delimitato, nell'immagine come nel testo, da quattro porte allegoriche (Vita, Morte, Povertà e Ricchezza). Prasildo non nudo e disarmato come lo descriveva Boiardo e come vent'anni dopo l'avrebbe ritratto Nicolò dell'Abate, bensì vestito da viaggiatore, quasi un pellegrino, sembra indicare il percorso con la linea diagonale del suo bastone: "Di Vita e Morte la porta non si usa, / e sol per Povertà viensi a Medusa". Prasildo dovrà in seguito uscire dalla porta di Ricchezza, non senza avere offerto parte del ramo faticosamente conquistato: "né si passa altramente quella alteza / perché Avaricia apresso li siede: / benché abia molto, sempre più richiede".²⁶

Il secondo libretto, *La Historia de Hirolde et Prasildo... nella quale si contiene come Prasildo innamorato di Tisbina moglie d'Hirolde fu mandato da lei ad acquistare il tronco del Tesoro e tornato dopo vari accidenti gli fu concessa la detta Tisbina dal marito*, è databile alla metà del secolo e presenta un testo leggermente rimaneggiato che corrisponde in parte ai rifacimenti di Francesco Berni.²⁷ Una sola ottava aggiuntiva introduce la novella e la trasforma in un cantare "pien di lamenti", che dimostra al pubblico quanto "il servir amore, ne apporti stenti".²⁸ Le cinque illustrazioni che accompagnano questo secondo volumetto provengono da

²⁶ Cfr. M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, pp. 374-375 (I, xii, 33, 7-8 e 36, 6-8).

²⁷ Si veda E. Weaver, *The Spurious Text of Francesco Berni's Rifacimento of Matteo Maria Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in "Modern Philology", 75, 1977, pp. 111-131.

²⁸ Cfr. *La Historia de Hirolde et Prasildo...*, s. l., s. d., c. A1v (1, 2 e 4).

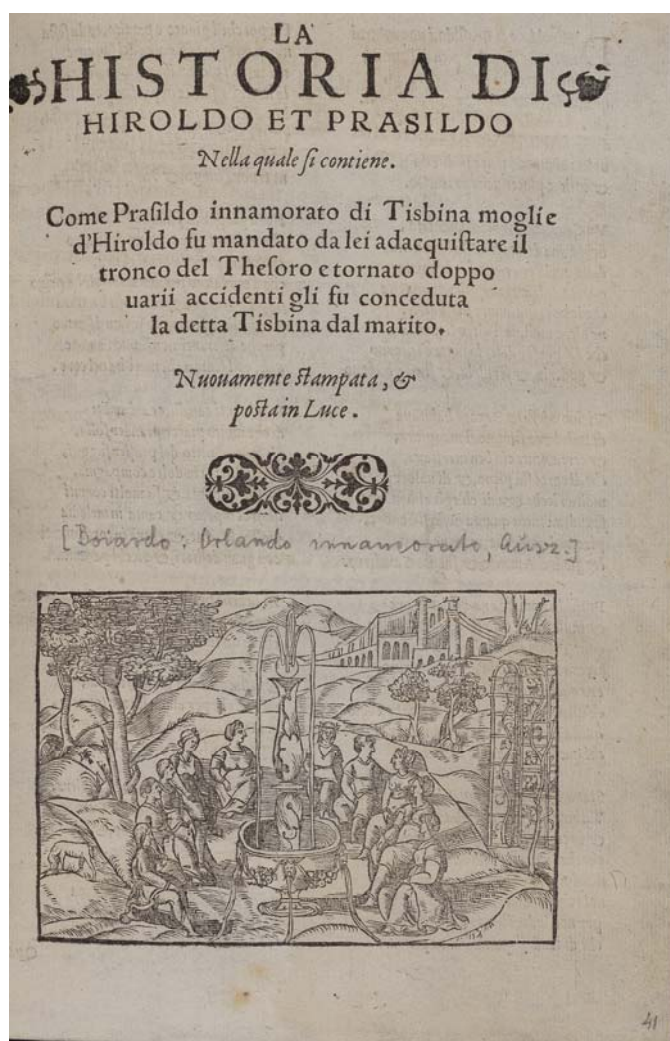
fonti disparate,²⁹ e quattro di esse si adattano facilmente al contenuto del racconto: ad esempio, un giovane accorato seduto in un bosco rispecchia il lamento di Prasildo; e un’immagine della Visitazione sfrutta l’ambientazione tipica di questa scena sulla soglia della dimora di Elisabetta, per alludere genericamente a una delle porte dell’Orto di Medusa. L’immagine più interessante è tuttavia la prima, che non si riferisce ad uno specifico momento della vicenda, ma ne definisce il genere di novella. Prima ancora di leggere l’ottava inaugurale, il lettore incontra infatti l’onesta brigata del *Decameron* riunita in un giardino e in atto di narrare.



Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Venezia, Giolito, 1546

²⁹ Si tratta di illustrazioni di riuso, che reimpiegano matrici xilografiche di altri libri con una pratica ampiamente diffusa nell’età della stampa: immagini cavalleresche sufficientemente generiche per transitare da un romanzo all’altro, che non illustrano puntualmente dei versi precisi ma hanno la funzione di denotare il genere richiamando alla mente del lettore possibili fonti o confronti testuali. Sulle illustrazioni di riuso che accompagnano i versi di Boiardo in svariate edizioni cinquecentesche si veda N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*, cit., vol. I, pp. 15-128 (nn. 1-29); Id., *L’avventura editoriale dell’“Orlando Innamorato”*, in *I libri di Orlando Innamorato*, a cura di R. Brusagli, Modena – Ferrara, Panini – Istituto di Studi Rinascimentali, 1987, pp. 35-100.

La xilografia è una modesta copia di un'illustrazione proposta dall'editore Gabriele Giolito de Ferrari nel 1543, *terminus post quem* per la datazione del libretto. Il titolo indica esplicitamente Tisbina come “moglie d'Hiroldo”, modificando l'assetto sociale della vicenda e rendendola quasi un duplicato della sua fonte decameroniana.



La Historia de Hiroldo et Prasildo..., s. l., s. d. [1545 ca.]

Dal primo verso del libretto, la narratrice Fiordelisa si rivolge ad un pubblico che sembra essere quello dei lettori (“D’Hiroldo, e di Prasildo, i

vo cantarvi”).³⁰ Solo chi conosce il poema di Boiardo sa che Fiordelisa si rivolgeva a Ranaldo, e che poco oltre i due avrebbero incontrato proprio Iroldo e Prasildo, usciti dai confini narrativi della novella ed entrati nella trama principale.³¹ Separata dal suo contesto, la novella perde gran parte del carattere sperimentale tipico di queste lunghe digressioni incastonate da Boiardo nel suo poema, e diventa invece una novella in pieno stile boccacciano. Anche la scelta di ribaltare il concetto di amore cortese esasperando il codice comportamentale cavalleresco³² fino alla rinuncia finale di Iroldo vinto dalla generosità di Prasildo, avvicina la novella a Boccaccio,³³ come dimostra *Decameron*, X, 5 (Gilberto concede la moglie Dianora a messer Ansaldo e questi “*udita la liberalità del marito, l’assolve della promessa*”)³⁴ ma anche *Teseida*, X, 36-47 (Arcita cede l’amata Emilia a Palemone in punto di morte).

Non a Boccaccio, invece, ma alle *Heroides* ovidiane è debitore l’episodio di Prasildo e Tisbina nella riscrittura del veneziano Pietro Michiel, all’interno delle sue *Epistole Heroiche et Amoroze* del 1640.³⁵ È un episodio di ovidianismo secentesco che combina la tradizione antica con quella eroico-cavalleresca, dal punto di vista metrico-stilistico e anche nella scelta dei protagonisti. La migrazione di dame e cavalieri dalla novella all’epistola amorosa porta l’illustratore a concentrarsi sui personaggi invece che sull’intreccio. In particolare, nell’*Epistola di Prasildo a Tisbina*

³⁰ Cfr. *La Historia de Hioldo et Prasildo...*, s. l., s. d., c. A1v (1, 1).

³¹ Si veda M. M. Boiardo, *L’inamoramento de Orlando*, cit., vol. I, p. 421 (I, xiv, 10, 3-4), p. 487 (I, xvi, 60, 6-8) e pp. 501-504 (I, xvii, 30-37).

³² Si veda J. A. Cavallo, *Boiardo's “Orlando Innamorato”. An Ethics of Desire*, London and Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1993, pp. 62-70.

³³ Si veda R. Donnarumma, *Presenze boccacciane nell’“Orlando Innamorato”*, in “*Rivista di letteratura italiana*”, X, 1992, pp. 513-583.

³⁴ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. II, p. 1148 (X, 5).

³⁵ Si veda P. Michiele, *Il dispaccio di Venere. Epistole eroiche*, a cura di V. Traversi, Bari, Palomar, 2008, pp. 193-199 (XI).

un'incisione a tutta pagina mostra il giovane babilonese con il capo avvolto da un turbante mentre si appresta a scrivere la propria missiva all'amata.



Prasildo a Tisbina, in P. Michiel, *Il Dispaccio di Venere. Epistole Heroiche & Amorse*, Venezia, Guerigli, 1640

3. Conclusioni

Fino alla metà del Cinquecento la pittura murale italiana aveva prediletto fonti classiche (Ovidio, Virgilio, Livio, Plutarco, Claudiano), mentre le opere della letteratura volgare non avevano un peso preponderante. Da un lato gli affreschi cavallereschi medievali riflettono fonti letterarie molteplici e variegata, in un'affascinante pluralità di esiti

che non stabilisce un filone iconografico unitario.³⁶ Dall’altro, le opere delle Tre Corone erano frequentemente illustrate sulle pagine dei libri, manoscritti o a stampa, ma raramente trovavano spazio sulla tela o su pareti dipinte. Dante era fonte autorevole per la raffigurazione dell’aldilà negli affreschi dedicati al Giudizio Universale, che però naturalmente non avevano come obiettivo la rappresentazione di episodi della *Commedia*; novelle boccacciane di ambientazione aristocratica e soggetti allegorici tratti dallo stesso Boccaccio e da Petrarca illustravano oggetti di arte applicata, come cassoni e deschi da parto, inserendosi nella tradizione della pittura nuziale. In questo senso la pubblicazione dell’*Orlando furioso*, con il suo enorme successo di pubblico, segna una svolta insieme editoriale e artistica inaugurando un nuovo filone iconografico: le illustrazioni del *Furioso*, dall’esperimento ancora acerbo dello Zoppino fino agli esiti maturi sapientemente realizzati da Giolito e da altri editori,³⁷ avviano una fortuna figurativa di ampia portata. Su questo slancio le avventure ariostesche travalicheranno la pagina stampata per affacciarsi su palazzi, torri, castelli e piazze,³⁸ permettendo all’incompiuto *Inamoramento de Orlando* (fino ad allora marginalizzato in ambito figurativo e illustrato con generiche illustrazioni di battaglia o immagini riciclate da altri testi)³⁹ di

³⁶ Per una panoramica sui cicli pittorici cavallereschi si veda M. L. Meneghetti, *Storie al muro*, Torino, Einaudi, 2015.

³⁷ Si veda “*Tra mille carte vive ancora*”. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini e G. Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2011 e C. A. Girotto, *Qualche appunto sulla ricezione dell’Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, in “Chroniques italiennes”, web 22, 1, 2012, all’indirizzo elettronico www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Girotto.pdf

³⁸ Si veda F. Caneparo, *The Literary Canon and the Visual Arts: from the Three Crowns to Ariosto and Tasso*, in *Building the Canon through the Classics. Imitation and Variation in Renaissance Italy*, Editor E. Morra, Leiden – Boston, Brill, 2019, pp. 158-186.

³⁹ Si veda G. Rizzarelli, *Visioni imperfette. Le illustrazioni dell’Inamoramento de Orlando tra Pulci e Ariosto*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell’“Orlando Furioso” dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017, pp. 171-203; Ead., *All’ombra del “Furioso”. Alcuni episodi della (s)fortuna illustrativa*

giungere all'onore della rappresentazione murale negli anni Quaranta del Cinquecento. Recuperato prevalentemente in area emiliana, il poema del Boiardo è affrescato a Scandiano, forse a Sassuolo, e più tardi alla corte farnesiana di Parma, dove per la prima volta scene dell'*Inamoramento* e del *Furioso* sono raffigurate in sale contigue.

La poesia di Ariosto non ha solo dato vita a una larga produzione figurativa, ma è stata a sua volta ispirata da opere d'arte reali, che l'autore poteva avere visto a Ferrara e Mantova, oppure nei suoi numerosi viaggi diplomatici a Bologna, Firenze, Urbino, Roma, Milano e Venezia. Al contrario, la poesia di Boiardo non sembra trarre ispirazione da opere d'arte concrete: nell'*Inamoramento de Orlando* le descrizioni di oggetti, pitture e palazzi sono brani compositi, improntati a riferimenti intertestuali che mescolano fonti classiche e romanze attraverso codici strettamente verbali, spesso giocati sull'accumulazione fantastica. Non stupisce dunque che la limitata fortuna figurativa del poema visualizzi prevalentemente elementi preziosi tipici delle descrizioni letterarie e più insoliti in pittura: rami d'oro e colonne di cristallo.⁴⁰

dell'*"Inamoramento de Orlando"*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, ADI, 2017, pp. 2-27.

⁴⁰ Si veda V. Farinella, *Su Ludovico Ariosto e le arti: premesse figurative al "Furioso" 1516*, in *I voli dell'Ariosto*, Catalogo della mostra (Tivoli, 15 giugno – 30 ottobre 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano, Officina libraria, 2016, pp. 41-61; Id., *Le arti figurative nell'"Inamoramento de Orlando": Boiardo prima di Ariosto*, in *"Schifanoia"*, 54-55, 2018, 207-222; P. De Capitani, *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'"Inamoramento de Orlando"*, in *"Cahiers d'Études Italiennes"*, 12, 2011, pp. 53-94.

Copyright © 2021

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies