

Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



Medioevo e Rinascimento: testi e studi

2

Collana diretta da:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico:

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Margherita Lecco
(*Università di Genova*)

Simona Morando
(*Università di Genova*)

Luca Beltrami
(*Università di Genova*)

Claudia Rossi
(*Università di Genova*)

Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo

a cura di

Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



I saggi pubblicati in questo volume sono stati referati dal Comitato Scientifico organizzatore del Convegno "Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo" formato da Marco Berisso (Università di Genova), Roberto Leporatti (Université de Genève), Antonio Montefusco (Università "Cà Foscari" di Venezia), Giovanna Sparacello (Université de Rennes 2), Eduard Vilella Morató (Universitat Autònoma de Barcelona), Claudio Vela (Università di Pavia) e Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa).

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate. I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it/>

ISBN: 978-88-94943-65-8 (versione a stampa)



(e-Book)

ISBN: 978-88-94943-66-5 (versione eBook)

Finito di stampare ottobre 2019



Stampato presso il
Centro Stampa
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova
e-mail: centrostampa@unige.it

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	IX
SARA NATALE <i>Le fonti come elemento dirimente nelle questioni stratigrafiche relative a testi anonimi: il caso dell'elegia giudeo-italiana</i>	11
ANDREA BERETTA <i>Yrsuta vocabula tra Guittone e Dante</i>	23
NICOLA PANIZZA <i>Quando valore e senno d'om si mostra? Un sonetto responsivo adespoto memore di Guittone</i>	39
PAOLO RIGO <i>Ingegno, disdegno e ruberie: memorabilità di un noto passo dantesco</i>	53
GIULIA RAVERA <i>Riuso e reinterpretazione dei modelli trobadorico e dantesco nella canzone Verdi panni (Rvf 29)</i>	65
SILVIA ARGURIO - VALENTINA ROVERE <i>Le Rime di Giovanni Boccaccio tra memoria e riscrittura</i>	75
SARA FERRILLI <i>I modelli letterari del De honore mulierum di Benedetto da Cesena prima e oltre la Commedia</i>	93
VINCENZO CASSI <i>Memoria e scrittura in un inedito cantare del Quattrocento</i>	105
LUCA MAZZONI <i>Lucrezia Tornabuoni fra Lorenzo, Poliziano e Pulci</i>	121
DANIELA OGNO <i>Riprese testuali e stilistiche nella Firenze di fine Quattrocento: esempi e implicazioni</i>	133

ILARIA PIERINI <i>Memoria poetica di antichi e moderni nell'Amorum libellus di Alessandro Braccesi</i>	145
GABRIELE BALDASSARI <i>Filologia e intertestualità: il caso di Anzola che me fai di Leonardo Giustinian</i>	159
MATTEO BOSISIO <i>Memoria petrarchesca e lessicalizzazione nei Canzonieri di Gaspare Ambrogio Visconti</i>	173
ROBERTA DI GIORGI <i>Intarsio erudito e memoria poetica nel Delphili somnium di Marco Antonio Ceresa</i>	183
GIULIO MARTIRE <i>«E per memoria de l'antico ardore»: echi provenzali e siciliani in due sonetti del Bembo</i>	195
GIACOMO VAGNI <i>Tenzoni liriche intorno a Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento</i>	207
VALENTINA GRITTI <i>Tra memoria interna e filologia: il caso dei Cinque canti di Ariosto</i>	221
GIADA GUASSARDO <i>Le Rime di Ariosto: la memoria poetica come ricostruzione di un contesto letterario e culturale</i>	233
LUCA FERRARO <i>La memoria poetica dei due Orlandi nei poemi di Aretino: tra aemulatio, allusività e parodia</i>	245
CLAUDIO VELA <i>Postfazione</i>	257
Indice degli autori citati	265
Indice dei manoscritti citati	277

TRA MEMORIA INTERNA E FILOLOGIA: IL CASO DEI CINQUE CANTI DI ARIOSTO

Il saggio si propone di dimostrare come la conoscenza del funzionamento memoriale di un autore possa essere fruttuosa per la ricostruzione critica di un suo testo: grazie alla ripresa di parole, sequenze prosodico-sintattiche, similitudini che sono tasselli mnemonici del primo e del secondo Furioso o degli stessi Cinque canti, e che in alcuni casi anticipano stilemi e forme degli episodi aggiunti nel terzo, è stato possibile di individuare a grandi linee le fasi elaborative e le tappe cronologiche del percorso compositivo piuttosto lungo dei Cinque canti (dal '18 al '30 ca.) fornendo, in alcuni casi, più solide acquisizioni per stabilirne la sequenza variantistica.

*

The article aims to demonstrate that knowledge of how the memory of an author might be useful for the philological reconstruction of his work: in Ariosto's Cinque canti the presence of words, prosodic and syntactic sequences or similitudes from the first and the second Furioso and from Cinque canti itself (which are constant elements in Ariosto's memory and in some cases anticipate styles and forms of new episodes of Olimpia, Marganorre and Ruggiero e Leone) helped to identify the chronological stages of its composition's long process (from about 1518 to about 1530) and has given more solid data to establish the sequence of author's variants.

La memoria di un autore, che sia propria o rimembranza poetica di altri, può a volte essere un utile strumento al servizio della filologia. Conoscere quale sia più operativa, la *memoria rerum*, l'arte con cui nella mente è trattenuata la sostanza di uno o più argomenti, oppure la *memoria verborum*, la tecnica che consente di memorizzare, attraverso il suono, il significante delle parole, pericopi di testo che possano essere rifunzionalizzate in altro contesto può aiutare la ricostruzione critica di un'opera¹.

¹ Vastissima la bibliografia in proposito, mi limito a citare le opere più utili per la stesura del saggio: A. BADDELEY, *La memoria. Come funziona e come usarla (Your memory. A user's Guide)*, Bari, Laterza, 1990², L. BOLZONI, *Note su lettura e memoria in Petrarca*, «Paragone», 55, fasc. 54-56 ago./dic. (2004), pp. 25-49, EAD., *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», 60, n° 2 (2008), pp. 169-93, M. CARRUTHERS, *The book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture* (1990), Cambridge,

Nel caso dei *Cinque canti*², lungo frammento inizialmente pensato per l'ultimo *Furioso*, documento di un processo mentale non interamente concluso perché privi della limatura definitiva, per ripetitività di stilemi, rime identiche o equivoche e incongruenze testuali³, accanto ai tradizionali strumenti linguistici e filologici, per rintracciare la stratificazione delle fasi elaborative e meglio datare i tempi della composizione è emersa l'utilità del ricorso al concetto cognitivo di memoria, sia la involontaria e interna, che in Ariosto è soprattutto *memoria verborum* (stilemi, rime, clausole più o meno usuali nelle tre redazioni del poema e all'interno dei CC stessi), sia la volontaria, ossia l'allusione, per quanto elusiva, alle fonti classiche e volgari⁴.

Il metro e il ritmo hanno il vantaggio di costituire un appoggio per la memoria verbale, come dimostra il fatto che «negli esperimenti in cui al metro si accompagna la rima, le parole in rima venivano rievocate in misura maggiore rispetto alle parole non in rima», di conseguenza «le parole morfologicamente simili, essendo anche più vicine neurologicamente, vengono attivate più facilmente» nella mente, ancor più «quando la lista delle parole organizzate metricamente è ripetuta più volte»⁵. In sostanza, struttura prosodica e ripetizione costituiscono un sistema mnemotecnico piuttosto potente: infatti, «la rievocazione

Cambridge University Press, 2008²; C. PAPAGNO, *Come funziona la memoria*, Bari, Laterza, 2004 (2003¹), F. A. YATES, *L'arte della memoria* (*The Art of Memory*, 1966), con uno scritto di H. GOMBRICH, Torino, Einaudi, 1992².

² D'ora in poi si abbreviano in CC, mentre si adottano le usuali sigle di A, B e C per le redazioni del poema. Si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960, LUDOVICO ARIOSTO, *“Orlando furioso” secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di T. MATARRESE e M. PRALORAN, 2 voll., Torino, Einaudi, 2016, *I frammenti autografi dell'“Orlando furioso”*, a cura di S. DEBENEDETTI, premessa di C. SEGRE, rist. anast. dell'edizione del 1937, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di V. GRITTI, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2018, in corso di stampa; A. CASADEI, *Le ottave di Ariosto «per la Storia d'Italia»*, «Studi di Filologia Italiana», L (1992), pp. 41-92.

³ Segnalate in molti casi da C. ZAMPESE, *“Acqua che bolle al foco”. Il laboratorio dei “Cinque canti” ariosteschi*, «Carte Romanze», 4/2 (2016), pp. 207-58.

⁴ Basti citare M. C. CABANI, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'“Orlando Furioso”*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, EAD., *Osservazioni su alcuni procedimenti di riscrittura delle fonti classiche nel “Furioso”*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione. Seminario di studi*, Pisa, gennaio-maggio, 1991, *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, a cura di E. SCARANO e D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992, pp. 81-112 ed EAD., *Intertestualità*, in *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44.

⁵ P. CANETTIERI, *Metrica e memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 1 (2003), <http://filologiaccognitiva.let.uniroma1.it/metrica.html>, non sono indicate le pagine.

di una parola rimante a partire da un'altra già individuata, oppure la selezione di insiemi di parole, [...], implicano processi di attivazione della memoria avvicinati a quelli che sono stati studiati sperimentalmente per coppie di parole associate»⁶. Partendo da questi presupposti, il riemergere nei CC di serie o catene di parole comuni alle tre redazioni del poema può essere considerato un processo mnemonico, più o meno, involontario che attraverso l'organizzazione della scelta lessicale permette di avvicinare le fasi elaborative dei CC a quelle dei *Furiosi* (A, B e C).

Rivolgiamo brevemente l'attenzione a quanto finora stabilito sulla datazione dei CC, riassumibile come segue⁷:

- la composizione complessiva sarebbe avvenuta tra 1518 e 1525 e la revisione linguistica tra il 1526 e il 1528;
- il frammento rifiutato sarebbe iniziato almeno nel 1519, sulla base del «poco di giunta» dichiarato nella lettera a Equicola dell'ottobre 1519 e del riferimento interno di I β, 2 dove l'appellativo «signor» del dedicatario spetterebbe a Ippolito d'Este, morto nel 1520;
- all'ottava I 65 si alluderebbe all'incameramento dei beni di Rinaldo Ariosto da parte degli estensi ai danni di Ludovico, avvenuta il 7 luglio 1519;
- a II 18 il paragone con le miniere di Fornovo in Lunigiana farebbe pensare per questo canto ad una composizione durante il soggiorno in Garfagnana (1522-25);
- a II 52 1-2 la partenza del cardinale di santa Maria in Portico per la Francia si riferirebbe all'ambasciata nel 1518 del Bibbiena, che poco dopo morì;
- a III 71-72 1-2 il prestito a Gano di quattro galee da parte di corsari genovesi alluderebbe a quelle stipendiate da Andrea Doria nel 1522;
- alle ottave V 74-93 la descrizione della rotta di Praga sarebbe simile alla battaglia di Pavia del 24 febbraio 1525.

Tenendo presenti queste date e l'ipotetica fisionomia dell'originale dei CC (costituito da carte forse idiografe per quei canti e quelle pericopi con stesura quasi definitiva, mentre da carte autografe, affiancate alle prime, per

⁶ G. SANTINI, *Rima e memoria*, «Rivista di Filologia Cognitiva», 3 (2005), <http://filologiacognitiva.let.uniroma1.it/rima.html>.

⁷ Molto ampia la bibliografia, ben sintetizzata in ultimo da I. CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto. Dalle "Satire" ai "Frammenti autografi"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, pp. 191-215.

aggiunte composte in tempi successivi, tra le quali la storia del Sospetto a II 10-24, in cui cade l'ottava su Forno) consideriamo allora gli elementi mnemonici cui abbiamo accennato⁸.

Alcune incongruenze testuali e alcuni tratti lessicali e stilistico-prosodici, sparsi in tutti i canti e che significativamente cadono in luoghi del racconto che costituiscono i puntelli della trama narrativa, indicano una stesura piuttosto antica, di poco successiva alla prima edizione del 1516⁹. Un primo scheletrico ordine della narrazione sarebbe stato da Ariosto creato negli anni '18-'19 e riguarderebbe le tappe principali del racconto con le vicende di Alcina e Gano (c. I), i momenti essenziali delle guerre intestine (Aquitania e Guascogna, cc. II-III e prima parte del c. V) o tra i Franchi e i vicini nemici (Longobardi, Sassoni, Boemi, ecc., cc. II-III-IV-V) sulla scorta del *Morgante* (cc. XXVII-XXVIII) e della *Vita Caroli* dell'Acciaiuoli. Elenco di seguito gli elementi più significativi in tal senso:

- lo stilema «solfo acceso» di IV 24 6 (nella battaglia navale tra Ruggiero e Ricardo) è ripresa dello stilema di A VII 27 3 (B e C avranno, invece, «acceso zolfo»);
- «pronti sino a morte» di V 45 6 è clausola simile a «pronto andar sino alla morte» di A XIX 45 7 (poi mutata nelle redazioni successive);
- lo stilema canterino «con gran scorno» di V 47 7 si trovava con gli stessi rimanti in A XVII 42 7 (abbandonato in B C, perché troppo formulare);
- la rima tra *briga* e *liga* di II 30 7-8 e di II 127 2-4 era presente in A XXVIII 23 2-4 (poi mutata in B a causa del settentrionalismo);
- ancora i rimanti *ebre* e *latebre* a II 125 3-5 occorreano in A V 26 3 e XXV 101 4 (poi eliminati in B).

⁸ Vd. V. GRITTI, *Per l'edizione dei "Cinque canti" di Ariosto*, «Filologia italiana», 13 (2016), pp. 139-93, in particolare le pp. 159-68.

⁹ Per quanto rilevanti e altrettanto significativi rispetto ai fenomeni stilistico-prosodici, sono costretta per esigenze di brevità editoriale a tralasciare in questa sede i fenomeni lessicali e le incongruenze testuali, trattate, invece, nell'Introduzione al testo critico dei CC da me edito.

Accanto ai tratti di *keinè* settentrionale e ai latinismi¹⁰, spiccano le clausole formulari che rinviano ad una memoria di genere ormai consolidata, delle quali Ariosto, per quanto prenda sempre più le distanze, non riesce a svincolarsi del tutto nei CC (a meno di considerarle voluto ammiccamento alla tradizione).

Sono rintracciabili, poi, altri tasselli mnemonici, entrati nel primo *Furioso* e persistenti nel secondo, ma eliminati nell'ultimo. Meno significativi dei primi, permettono però di vedere la durata maggiore di alcuni fenomeni linguistici (settentrionalismi, latinismi) e rimici che decadono ben oltre B:

- il settentrionale *fodro* di III 65 6 era in A B XXII 50 2 (*fodero* in C XXIV);
- il verbo *ricovrarlo* di I 22 4 in clausola come in A B XXV 113 4;
- il *verbum impediendi vietare che non* di III 19 3 e 56 5 solo in A B XX 88 6;
- la rima *proveggia : chieggia* di I 12 7-8 e V 5 2-6, per quanto rara, era in A B V 31 8, XII 10 2; B XXI 109 7.

Alquanto più rilevanti gli elementi che assimilano i CC all'elaborazione del *Furioso* del '21. Oltre a qualche fatto lessicale, emergono soprattutto stilemi, dittologie e rime comuni:

- il tecnicismo *scolte* 'scorte, sentinelle' di II 100 7, sulla scia del *Morgante* (*scolte*, XXV 184 7) è attestato in B XXIX 51 5 (A 50 5 e C XXXI 51 5 recano invece la forma *l'ascolta*);
- lo stilema «e come et quando» di I 13 1 e IV 74 3 occorre in B X 64 4 (= C XII 60 3);
- il dantesco «bollente stagno» di II 13 2 allude ai «bollenti stagni» di B XI 36 7 (= C XIII 36 8)¹¹;
- lo stilema «di ruinoso balze» di II 18 3 è memoria di «per balze e ruinosi sassi» di B II 61 5;
- il paragone del verso «e più che sopra un sasso in letto il frange» di

¹⁰ In ultimo P. TROVATO, *Ariosto in cerca della lingua. Il primo, il secondo e il terzo "Furioso"*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudevava gli occhi*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016/8 gennaio 2017, a cura di G. BELTRAMINI e A. TURA, Ferrara, Fondazione di Ferrara Arte, 2016, pp. 304-13.

¹¹ C. SEGRE, *Studi sui "Cinque canti"* (1954), in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 120-77, p. 52. Si cita il *Morgante* del Pulci dall'edizione a cura di F. AGENO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

- II 26 8 trova riscontro in «di qua di là tutto cercando il letto | et più duro che un sasso lo ritruova» di B XXI (= C XXIII) 122 6-7, quando A recava «più duro che selce», per quanto abbia altrettanta comunanza con *Capitolo V* 55 («duro serammi più che il sasso il letto»);
- la dittologia «d'ogni fintion... e d'ogn'arte» di II 39 4 occorre similmente in B (= C) VIII 2 4 («rimossa ogni arte e finzion quasi sia»);
 - la clausola «loco assai rimoto» di IV 64 2 richiama l'analoga «loco remoto» di B XIX (= C XXI) 25 5;
 - la rima *vota* 'vuota' : *nota* : *rimota* di I 92 2-4-6 si assimila a quella di B X (= C XII) 85 2 (*voto* : *rimoto* : *noto*, mentre A aveva *vuoto*);
 - l'occorrenza dell'aggettivo *equestre* di II 55 2 compare con i medesimi rimanti, *destre* e *alpestre*, in B XXXVIII (= C XLII) 21 3;
 - infine, la rima *preme* : *freme* di III 37 7-8 occorre in B XVI (= C XVIII) 89 3-5 (a sostituzione della rima di A *coppia* : *raddoppia* : *stroppia*).

Notevoli i contatti tra la seconda redazione del poema e i primi tre canti del frammento (soprattutto II e parte del III), con qualche raro recupero nel quarto (la ripetizione di uno stilema già, però, del canto I e l'amplificazione di una clausola di B); totalmente assente invece qualsiasi legame con il V. Questi dati confermerebbero che la composizione di parte del c. II e parte del III sarebbe avvenuta durante la revisione del *Furioso* per la sua seconda pubblicazione, mentre Ariosto procedeva a una rilettura del *Morgante* proprio in funzione del frammento (significativa *scolta* di CC II, che sarebbe quindi confluita in B XXIX in luogo di *l'ascolta*, per poi essere rifiutata in C).

Molto maggiori sono i contatti tra i CC e il lavoro variantistico per la pubblicazione di C, tanto nei passi rielaborati quanto nei nuovi episodi e in altri frammenti poi rifiutati (le *Stanze per la Storia d'Italia*, in particolare), palesando l'intrecciarsi della composizione degli uni con il procedere della revisione dell'altro¹². Per quanto i tasselli mnemonici cadano in tutti i canti, vi sono però grappoli di elementi comuni che riconducono a tre momenti compositivi vicini ad altrettanti di *Marganorre* (C XXXVII), di *Olimpia* (C IX-XII) e di *Ruggiero e Leone* (C XLIV-XLV). L'episodio di *Marganorre* reca notevoli simiglianze con il primo dei CC: il *tricolon* «vie [...] tòrte, lunghe e strette» di I 39 3 si avvicina alla dittologia «per via lunga e torta» di C XXXVII 34 5, «con gran proferte e ricchi doni» di I 59 5 ha movenza simile a «da doni e da proferte ricche» di XXXVII 90 6, la clausola «d'astio et di

¹² Mi limito per ragioni editoriali a offrire alcuni contatti tra i CC e l'ultimo *Furioso*, demandando quelli con le *Stanze* ad altra sede.

veneno pregno» di I 67 1 è assimilabile a «d'ira e d'odio pregna» di XXXVII 106 1, ugualmente, lo stilema «con giuramenti stretti» di I 101 2 all'espressione «o s'altro giuramento v'è più stretto» di XXXVII 116 6¹³. Forse solo il primo e l'ultimo esempio sembrano indicare la vicinanza del prelievo mnemonico, dal *tricolon* e dallo stilema dei CC alla dittologia e alla locuzione di *Marganorre*.

Per quanto riguarda l'episodio di *Olimpia*, una certa similarità si ha, in primo luogo, tra gruppi di stanze contigue del c. III (82-85) e il c. IX: il verso «ma di pel bigio un gran corsier ascese» di III 82 3 sembra anticipare «sopra un corsier di pel tra bigio e nero» di IX 60 2; ancor più, grazie al *trait d'union* dell'arma da fuoco (la bombarda a III 85 4 e l'archibugio in IX 74 7-8), la similitudine di III 84 3-5 («et come cacciator ch'attenda al passo | ch'a ferir il cingial nel spiedo giunga, | si misse fra dui monti drieto a un sasso») ha ispirato l'analoga di C IX 73 5-8 («e dietro un canto postosi di piatto, | l'attende, come il cacciator al loco, | coi cani armati e con lo spiedo, attende | il fier cingial che ruinoso scende»)¹⁴. Se in questo caso la direzione del prelievo va dai CC ad *Olimpia*, il contrario avviene, invece, tra l'episodio tardo di Penticone (di cui parleremo anche oltre) nel c. II e un giro d'ottave piuttosto ristretto del c. IX (73-85: l'uccisione di Cimosco e la liberazione della fanciulla), in virtù della comunanza del colloquialismo *dar parole* (II 77 4 e IX 45 1)¹⁵, della clausola «trar di pianto» (II 66 7 e IX 85 4) e, in particolare, della descrizione dell'irruenza del cinghiale, perché, come ha segnalato Segre, la perifrasi di II 60 7-8 («quel animal che da le balze cozza | coi duri sassi...») non è identificabile se non a partire da IX 73 8 - 74 4 («il fier cingial che ruinoso scende; | che spezza i rami e fa cader i sassi, | e ovunque drizzi l'orgogliosa fronte, | sembra a tanto rumor che si fracassi | la selva intorno, e che si svella il monte»), similitudine che abbiamo già visto intrecciarsi con CC III 84¹⁶.

Ancora, un esempio di accavallamento tra CC e *Olimpia* si ha nella mo-

¹³ La locuzione sembrerebbe attestata solo a partire da Ariosto.

¹⁴ L'affinità dei due passi è poi ripresa anche nell'ottava posteriore di CC IV 69 1-2, «E lo pon, come suol porr'a la posta | il mastro de la caccia i spiedi e i cani» (CAMPEGGIANI, *L'ultimo Ariosto*, pp. 187-88, n. 130).

¹⁵ Presente significativamente anche nelle lett. n° 64 dell'aprile e n° 110 dell'agosto 1523. Si cita dalle *Lettere* edite da A. STELLA in LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le opere*, a cura di C. SEGRE, vol. III, Milano, Mondadori, 1965.

¹⁶ LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, in *Opere Minori*, a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 638, n. LX 5-8.

venza «poi che la porta ritrovò patente» di IX 81 5 che apre la via a «poi che 'l varco | [...] vide patente» di III 57 1-2, con passaggio dal concreto all'astratto in un'ottava che appartiene a una zona testuale alquanto acerba dei CC (per diversa disposizione delle stanze nei testimoni e relative varianti), e pertanto composta in tempi molto tardi (sarebbero le cc. autografe 30-32 dell'originale)¹⁷.

Più sgranate e occasionali le consonanze con il tardo episodio di *Ruggiero e Leone*, a testimoniare più che altro prelievi di quest'ultimo dai CC, anche se stupisce la contiguità di tasselli mnemonici della parte centrale del c. III (di cui si è appena parlato) e del c. XLV: la dittologia «di sdegno [...] e di còlera» di III 49 5 e di XLV 25 1, l'espressione *fremmer l'onde* di III 54 2 e di XLV 112 4 (ma anche di XI 35 7)¹⁸, indicano vicinanza compositiva o rielaborativa nei due passi di CC e *Ruggiero e Leone*. È altamente probabile che l'elaborazione di III 49-65 sia pertanto dalla fine degli anni '20, di poco anteriore all'episodio finale di C.

Anche all'interno della trama dei CC, grazie ai tasselli mnemonici, sono rintracciabili nuclei elaborativi alquanto vicini tra loro: un primo si ha tra i cc. II e IV e un secondo sempre tra il c. II e il c. V. In modo particolare nella vicenda di Ottone da Villafranca e di Penticone (II 58-88) e nelle stanze della prima parte del c. V (6-54, dove sono narrati i preparativi per il duello tra paladini franchi e Ungari e lo scontro tra Rinaldo e Orlando), per quanto comuni, appaiono significative le ampie clausole «dentro e d'intorno» (: *adorno*) di II 59 6 e V 46 6, «chi a caval, chi a piede» di II 73 6 e V 12 4 e «in un instante» di II 77 5 e V 26 6, a cui si aggiungono lo stilema «con lunghi avvolgimenti» di II 77 7, assimilabile a «con lungo avvolgimento» (:) di V 51 4 (*variatio* della clausola «larghi avvolgimenti» di A B XIV 76 7) e la rima *via alpestra* : (*via*) *assai destra* di II 77 8 che trova riscontro in *strada alpestra* : *via più destra* di V 6 4. La consonanza di *via alpestra*, *v. destra* e *strada a.* è, segnatamente, indizio di uno stadio non finito di elaborazione di ottave stese in tempi vicini. Se le prime tre clausole sono puntelli mnemonici genericamente assorbiti dalla prima stesura del poema (e rimemorizzati dalla revisione per l'edizione del '21), particolarmente indicative della probabile direzione intercorsa nel riutilizzo di propri tratti stilistico-prosodici sono, invece, lo stilema «con lunghi avvolgimenti», passato dalla sede di rima all'interno del verso, e la

¹⁷ La vicinanza dei due passi è segnalata in *Cinque canti di un nuovo libro di M. Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del Furioso, di nuovo mandati in luce*, a cura di L. FIRPO, Torino, Utet, strenna natalizia 1963-1964, p. 116, n. 53.2. Per quanto riguarda la pericope testuale di III 43-70 e le cc. 30-32, vd. GRITTI, *Per l'edizione*, pp. 162 e 164-65.

¹⁸ La locuzione richiama «il fremito de l'onde» di A B XXXVII (= C XLI) 11 6.

rima *destra* : *alpestra* che da *strada* e *via* viene associata alla sola e ridondante *via*.

Per confermare quanto detto finora guardiamo allora al nucleo compositivo comune delle vicende affini di Ottone da Villafranca e Penticone (II 58-88) e di Gualtiero e Astolfo (IV 53-74)¹⁹ Alla simile macrostruttura dei due passi, volutamente correlata²⁰, si possono aggiungere microelementi dell'uno e dell'altro che attestano una loro elaborazione in tempi non lontani fra loro: per es. la dittologia di II 71 2 *saggia e accorta*, attribuita alla casta e fedele Bianca di Villafranca, è attestata in modo antitetico a IV 60 2 dove l'ingenuo Gherardo, la cui moglie Astolfo insidia, è detto «mal accorto e poco saggio». Nel *Furioso* accortezza e saggezza (in termini etico-politici astuzia e prudenza) sono virtù attribuite *voce populi* a Lurcanio (A B [= C] VI 9 2), il volpino accusatore di Ginevra (A B [= C] IV 57); l'esiguità di tali doti nel vassallo inglese trae luce dal confronto allusivo con l'episodio di sopruso già narrato nel primo *Furioso*, mentre la loro opposta intensità in Bianca – del tutto positiva rispetto ai casi precedenti – permette ad Ariosto di intensificare nei CC il dialogo con il pubblico femminile (non a caso esplicitamente interpellato nel proemio del c. IV). Della precedenza compositiva del secondo episodio (c. IV) sul primo (c. II) si ha un sottile segnale anche nelle varianti dello stilema di IV 63 2: per indicare la strada evitata da Gualtiero (partito in segreto con la moglie), Ariosto aveva inizialmente scritto «la via più dritta», veloce; dopo aver composto l'altro racconto, in cui occorre a II 75 3 lo stilema foneticamente e semanticamente simile «ogni via trita» per descrivere le strade battute dalle quali si tiene lontano il servitore di Bianca in cerca di aiuto, il poeta ha probabilmente considerato quest'ultimo più adatto al desiderio di invisibilità di Gualtiero, instaurando così il maggiormente calzante «via più trita». Da quanto detto sulle connessioni tra i cc. V, II e IV si può pertanto pensare che le due vicende parallele di Penticone e di Astolfo siano posteriori al 1525, probabile anno, se non di composizione, almeno di revisione della prima parte del c. V.

Si segnala, infine, il caso di due richiami mitologici a Vulcano e all'isola

¹⁹ Sulla vicinanza dei due episodi per analoghi triangoli amorosi e abusi di potere verso il proprio vassallo, vd. in ultimo ZAMPESE, *Acqua che bolle*, p. 243.

²⁰ L'azione immorale dei due signori (Penticone e Astolfo) viene stigmatizzata in entrambi i casi con l'adozione di lessico d'ambito etico (il dantesco «tanto obrobrio» di II 76 8 e «peccato ... brutto e nefando» di IV 74 1), che per Ariosto ha anche connotazione politica, come si evince dal verso «nostri nefandi obroriosi errori» (A B XVII 5 4) nel proemio dell'assedio di Parigi in cui la difficile situazione dei Francesi è paragonata «a quella degli Italiani del suo tempo, oppressi da atroci tiranni» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di E. BIGI [1982], a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012, p. 541, n.1).

di Lemno, sede del suo culto, nei cc. I e IV che appartengono a una fase elaborativa comune apparentemente più antica. Vediamone le stanze²¹:

I 79

Et da i demoni tutto in una notte
Lo [il palazzo] fece far Gloricia incantatrice,
c'havea l'ese[m]pio ne l'idee incorrotte
d'un che *Vulcano* haver fatto si dice;
del qual restaro poi le mura rotte
quel dì che *Lenno* fu da la radice
svelta, et gettata con Cipro e con Delo
da i figli de la Terra contra il cielo.

IV 29

Ricardo si salvò dentro ai battelli,
et seco alcuni suoi c'hebbe più cari;
e sopra un legno si fe' por di quelli
ch'in sua conserva havean solcati i mari:
indi mandò tutti i minor vasselli
a trar i suoi dei salsi flutti amari:
che per fuggir *l'ardente dio di Lenno*
in braccio a *Theti et a Nettun* si denno.

Alle spalle delle due ottave vi è la medesima fonte, la frammentaria *Gigantomachia* di Claudiano²², che ha offerto lo spunto a I 79 6-7, per il racconto mitologico dell'isola scagliata, assieme a Cipro e Delo, contro l'Olimpo («*Ecce autem medium spiris dilapsus in aequor | Porphyrium trepidam conatur rumpere Delon, | scilicet ad superos ut torqueat improbus axes*», 114-16) e a IV 29 7-8 per le metafore del fuoco e del mare («l'ardente dio di Lenno» è ripresa di «*Lemnu[m]que calentem | cum Lare Vulcani*», 85-86, mentre *Theti* e *Nettun* riemergono dal ricordo di «*longaevus cum patre Thetis, deserta[m] mansit | regia Neptuni*», 118-19). Vulcano (nominato a I 79 4 e alluso dalla perifrasi a IV 29 7 con passaggio di *calentem/ardente* dall'isola all'oggetto del culto) è il *trait d'union* dei due passi, ripresi pressoché alla lettera dalla fonte, senza l'abituale mascheramento. Ricorrendo al procedimento dell'interferenza di memoria, che si realizza «quando al ricordo del testo letto si sovrappone la reminiscenza di un altro passo simile dello stesso o d'altro testo depositato nella memoria con particolare forza impressiva»²³, si può comprendere come la fonte classica (Claudiano), attraverso quella volgare (Dante) del solo IV 29 abbia attivato in I 79 il recupero del mito integrale della *Gigantomachia*. La riscrittura è scandita dal passaggio di *Lenno* dalla sede finale di verso al suo interno: la clausola «l'ardente dio di Lenno» con rimante *denno* di IV 29 7-8, allude alla rima dantesca *Lenno : denno*

²¹ Miei i corsivi.

²² Vd. *Claudii Claudiani quae exstant*, edidit et illustravit I. M. GESNER, 2 Tomi (rist. anast. 1759), Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, tomus II, pp. 606-17.

²³ P. CANETTIERI, *Il testo e la mente*, in *Fra autore e lettore. La filologia romanza nel XXI secolo fra l'Europa e il mondo*, a cura di R. ANTONELLI, P. CANETTIERI, A. PUNZI, «Critica del testo», 15, 3 (2012), pp. 297-333, p. 310.

di *Inf.* XVIII 88-90, la quale viene ricordata attraverso la sua rielaborazione in *Marganorre* XXXVII 36 1-6 (dove compare assieme allo stesso mito argonautico e allo stilema «l'isola di Lenno») e poi in *Olimpia* XI 75 4-6 (dove la fonte, pur mascherata dal riferimento ad altro mito, è richiamata dall'altra rima *senno* : *Lenno*, assieme al rimante *fenno* di XXXVII 36 3); in *Olimpia* la clausola dantesca «l'isola di Lenno» si trasforma in «dio di Lenno» (XI 75 6), da cui attraverso Claudiano sembra originarsi quella di IV 29 6; da qui grazie al recupero del nome cultuale, *Vulcano* a I 79 4, *Lenno* ricompare all'interno di verso a I 79 6, riattivando il ricordo del lancio delle tre isole nel mito della *Gigantomachia*²⁴. Se ne può dedurre che la narrazione attorno alla stanza I 79 (Gano nel regno di Gloricia) sia stata composta o rivista nell'arco di tempo dell'elaborazione del racconto di Ruggiero inghiottito dalla balena (IV 16-52).

Per concludere, i tasselli della memoria ariostesca permettono di identificare alcune fasi elaborative dei CC, individuando meglio le tappe del percorso compositivo piuttosto lungo di questo frammento. Se i tratti comuni con i primi due *Furiosi* rintracciano nel periodo 1518-1520 l'allestimento del canovaccio (cc. I, parte del II, la 1^a parte del IV), l'intrecciarsi con *Marganorre* e *Olimpia*, in fase elaborativa già avviata, datano le tarde vicende di Penticone e Astolfo dopo il 1525, mentre la vicinanza con *Ruggiero e Leone* del gruppo di stanze centrali del c. III sposta addirittura verso la fine degli anni '20 la loro stesura; nel contempo grazie ad alcuni indizi mnemonici è stato possibile retrodatare l'inizio della scrittura di *Marganorre* e di *Olimpia*, dimostrando come quel «poco di giunta» di cui Ariosto parla nella lettera all'Equicola, alluda non ai soli CC ma a un più complesso lavoro di ampliamento dell'*Orlando Furioso*.

²⁴ Vd. i tre passi di *Inf.* XVIII 86-90 («Quelli è Iasón, che per cuore e per *senno* | li Colchi del monton privati féne. | Ello passò per l'isola di *Lenno* | poi che l'ardite femmine spietate | tutti li maschi loro a morte *diennos*»), di C XXXVII 36 1-6 («Non più a Iason di meraviglia *denno*, | né agli Argonauti che venian con lui, | le donne che i mariti morir *fenno* | e i figli e i padri coi fratelli sui, | sì che per tutta l'isola di *Lenno* | di viril faccia non si vider dui») e XI 75 («Ma né sì bella seta o sì fin'oro | mai Fiorentini industri tesser *fenno*; | né chi ricama fece mai lavoro, | postovi tempo, diligenza e *senno*, | che potesse a costui parer decoro, | se lo fesse Minerva o il *dio di Lenno* | e degno di coprìr sì belle membre, | che forza è ad or ad or se ne rimembre»). Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'Antica Vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

Giuseppe Alvino è assegnista presso l'Università di Genova. Collabora con il progetto dell'Edizione Nazionale dei commenti danteschi.

Marco Berisso insegna Filologia italiana e si occupa prevalentemente di poesia due-trecentesca e di testi otto-novecenteschi.

Irene Falini è assegnista dell'Istituto OVI del CNR. Si è addottorata presso l'Università di Genova, dove è cultore di Filologia italiana, e si occupa di poesia volgare dei secc. XIV e XV.

Il convegno ha analizzato la funzione nella poesia medievale e rinascimentale della cosiddetta "memoria poetica", ovvero la ripresa, conscia o meno, da parte di un poeta, di stilemi, versificazione, lessemi, rime e altri elementi già precedentemente impiegati in opere proprie o altrui. La memoria poetica è stata soprattutto analizzata nelle sue intersezioni con i problemi della ricostruzione filologica.

The congress was about the presence in Medieval and Renaissance poetry of the so-called category of "poetical memory", namely the reprise either conscious or unconscious in a poetic work of stylistic or rhythmic or lexical elements from another poet or from other works of the same poet. This category was especially investigated in its relationships with the issues of philological reconstruction.



In copertina:
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1174, c. 27v (Allegoria della memoria)