

## Riscrittura come esegesi

### Laura Terracina lettrice ed interprete dell'*Orlando furioso*

Francesco Lucioli (University College Dublin)

**RIASSUNTO:** Nello stesso anno in cui Simone Fornari dà alle stampe la prima parte della sua *Spositione [...] sopra l'Orlando furioso* (1549), e con notevole anticipo rispetto a più noti commenti, Laura Terracina pubblica il *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso*, traduzione dell'*Orlando furioso* destinata ad un notevole successo, editoriale e di pubblico. Il processo di riscrittura cui Terracina sottopone il poema non si presenta, tuttavia, come un semplice esercizio centenario, bensì come un'interpretazione dell'opera che si discosta, per modalità esegetiche, dalle coeve moralizzazioni. Terracina mette in atto una precisa strategia di lettura morale del *Furioso*, ulteriormente confermata dalle numerose correzioni e revisioni testuali introdotte nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Discorso*.

**PAROLE CHIAVE:** Terracina, Laura; Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso; traduzione; riscrittura

**SCHLAGWÖRTER:** Terracina, Laura; Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso; Umwandlung; Überarbeitung

*L'editio princeps* del *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* vede la luce a Venezia nel 1549 per i tipi di Gabriele Giolito, cioè presso lo stesso tipografo che solo un anno prima aveva dato alle stampe le *Rime de la signora Laura Terracina*, il primo di una vera e propria serie di otto libri di rime (più uno rimasto manoscritto), stampati e ristampati ininterrottamente per tutto il Cinquecento<sup>1</sup>. La prima silloge lirica di Laura Terracina esce per le cure di Lodovico Domenichi, che già nel 1546, nel ripubblicare la fortunata raccolta giolitina di *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori* (la *princeps* aveva visto la luce l'anno precedente), aveva scelto di includere anche alcune stanze di Terracina a lui

<sup>1</sup> Per un primo orientamento sulla produzione poetica di Laura Terracina cfr. Luigi Montella, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina, con un'antologia delle 'None Rime' inedite* (Salerno: Edisud, [1993] 2001); Irma B. Jaffe con Gernando Colombardo, *Shining Eyes, Cruel Fortune: the Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets* (New York: Fordham University Press, 2002), 163–201. Per indicazioni biografiche circa Terracina cfr. Lina Maroi, *Laura Terracina, poetessa napoletana* (Napoli: Porrella, 1913); Angelo Borzelli, *Laura Terracina, poetessa del Cinquecento* (Napoli: Marzano, 1924).

dedicate (nonché un proprio sonetto indirizzato alla donna)<sup>2</sup>. A dieci anni dall'uscita del *Discorso*, tuttavia, Domenichi opererà scelte differenti, escludendo Terracina dalla raccolta lucchese di *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, considerata quale punto di arrivo della stagione della lirica italiana al femminile<sup>3</sup>. Tale significativa assenza è stata letta in diretta relazione con le stanze apparse nella seconda edizione della raccolta poetica di Giolito, nelle quali Terracina “spavaldamente si faceva largo [...] scrivendo una lettera di autopresentazione a Domenichi con un *incipit* che era tutto un programma: “Bench'io vi scriva, ancor non vi conosco”. Il curatore non sembra aver gradito tanta intraprendenza e, a distanza di anni, copre di silenzio il suo nome e non tiene conto della sua opera”<sup>4</sup>. Tale spiegazione non risulta tuttavia convincente: non solo perché era stato proprio Domenichi ad includere le stanze in questione nella raccolta giolitina, ma anche perché non tiene conto del ruolo fondamentale giocato dal letterato piacentino nella stampa delle *Rime* di Terracina prima, e nella pubblicazione e probabile revisione del *Discorso* poi.

In realtà, le stanze al Domenichi pubblicate nella seconda edizione delle *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori*, e poi prontamente raccolte anche nella prima silloge poetica di Terracina, hanno già il valore di un manifesto programmatico. Per più ragioni. Innanzi tutto perché Terracina afferma la propria peculiare condizione di donna amante delle lettere (“et benché donna io sia, contra il desio, | adoro i dotti e gli scrittori anco io. || Bramosa di virtute il pregio còrre, | seguio gli spirti saggi et valorosi, | e se ben Phebo e 'l suo choro m'abhorre, | pur leggo hor rime hor versi dilettoſi”) e desiderosa di perseguire la strada della gloria negli studi (“Perché veggio che in ciel mi basta a porre | lo studio singlar dei più famosi”). Questa ambizione deve tuttavia fare i conti con le capacità di Terracina, che contrappone il proprio “dir fosco” al “thosco | [...] leggiadro stile e pellegrino” di Domenichi<sup>5</sup>. È questa

<sup>2</sup> Cfr. Franco Tomasi, “Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento”, in *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco ed Elena Strada (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001), 77–111, 82.

<sup>3</sup> Cfr. in proposito Michelangelo Picone, “Petrarchiste del Cinquecento”, in *“Luna et l'altra chiave”: figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, atti del convegno internazionale di Zurigo (4–5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli et al. (Roma: Salerno Editrice, 2005), 17–30.

<sup>4</sup> Maria Luisa Cerrón Puga, “Le voci delle donne e la voce al femminile: vie del petrarchismo in Italia e in Spagna”, in *“Luna et l'altra chiave”*, 103–31, 126.

<sup>5</sup> I versi tratti dal componimento dedicato a Lodovico Domenichi si citano da Laura Terracina, *Rime* (Venezia: Giolito, 1548), 26v–27v.

una dicotomia destinata a ricorrere con frequenza negli scritti di Terracina, come testimoniano anche alcune stanze di dedica inserite nella *princeps* delle *Rime*<sup>6</sup>:

A Diomede Carafa  
Voi leggerete, come curioso,  
queste mie rime colme d'ignoranza.  
Non vi crediate c'habbia al *Furioso*  
aguagliato il mio verso o la mia stanza.  
L'ho fatto per fuggir l'ocio noioso  
c'ha ne' nostri pensieri troppo possanza.  
Però col dir donnesco ho accompagnato  
"Che dolce più che più giocondo stato".

A Latino Orsino  
Non cesserà mai penna, carta e inchiostro  
d'adoprar sempre la mia debil mano  
per adempire il puro intento vostro  
col mio verso ignorante, humile e piano.  
Quanto per donna io so tutto vi mostro,  
sol l'animo prendete tanto humano;  
et s'ho pur fatto errore in alcun verso  
il mio dire è donnesco e poco terso.

A Mariano Terracina  
Signor, son certa che vi burlerete  
di questo mio rimar sciocco e senz'arte,  
ch'io per troncar de l'ocio ogni rete  
spesso con basso stil dipingo in carte;  
ma scrivo a voi, che bontà possedete,  
et virtù rara con ogni sua parte,  
e come huom valoroso che mostrate  
d'arme et d'amor e d'impresse honorate.

A Fabrizio Luna  
La prosa e i vostri versi alti et sonori,  
dotti e limati ho letti e ricevuti,  
onde ben sete degno ch'io v'honori  
e con lo stile il mio desire aiuti.

---

<sup>6</sup> Un primo repertorio delle formule di questo genere rintracciabili nella *princeps* delle *Rime* è stato stilato da Paola Cosentino, "Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il 'Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando furioso' di Laura Terracina", in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, a c. di Jean-Luc Nardone, *Collection de l'E.C.R.I.T.* 10 (2005): 133–52, 135.

Ma benché meritate eterni honori  
 non però sdegherete versi muti:  
 io per me quanto so vi riverisco  
 e come donna d'honorarvi ardisco.

A Marc'Antonio Passero  
 Ecco le rime, o Marco Antonio mio,  
 le quai mi comandaste ch'io facessi:  
 l'ho fatte come donna che sono io,  
 non le biasmate se in rima io cadessi.  
 L'ingegno in me non pareggia il desio  
 et l'ubidir più che 'l far bene elessi:  
 dunque l'amor pigliate et non i versi  
 che non son qual vorrei leggiadri et tersi<sup>7</sup>.

Al di là del costante riferimento ad un “dir donnesco” “ignorante, humile e piano” contrapposto a “versi alti et sonori, | dotti e limati”, “leggiadri et tersi”, tali ottave sono accomunate dal fatto di non essere semplici componimenti celebrativi ma di introdurre, come le stanze dedicate a Domenichi, delle riscritture ariostesche. Più correttamente, nel caso di Terracina, tali riscritture si presentano come tramutazioni, ossia forme poetiche che riproducono in volgare la tecnica combinatoria delle *glosas* spagnole<sup>8</sup>. Un'ottava tratta dal *Furioso* viene così scomposta negli otto endecasillabi che la costituiscono: i primi sei divengono i versi finali di altrettante stanze, mentre il distico originale è utilizzato come distico conclusivo di una settima ottava. Sulla base di una stanza del *Furioso* si creano così poemetti di sette strofe, cui Terracina aggiunge un'ottava proemiale, per lo più indirizzata ad un personaggio illustre del tempo.

<sup>7</sup> Le ottave sono tratte da Terracina, *Rime*, rispettivamente 13r, 16v, 19v, 20v, 22r. Nella trascrizione dei testi si è adottato un criterio il più possibile conservativo: si interviene soltanto sui segni diacritici e sull'interpunzione, regolarizzando l'uso di maiuscole e minuscole e distinguendo *u* da *v*.

<sup>8</sup> In proposito, con riferimento all'opera di Terracina, è sempre fondamentale il contributo di Rosa Casapullo, “Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della ‘glosa’”, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Università di Palermo, 18–24 settembre 1995), 6 voll., a c. di Giovanni Ruffino (Tübingen: Niemeyer, 1995), IV, 361–89; cfr. inoltre Ines Ravasini, “Las ‘Stancias de Rugier nuevamente glosadas’ de Alonso Nuñez de Reinoso: una glosa ariostesca de origen italiano”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 6 (2003): 65–86; Maria Luisa Cerrón Puga, “Glosas italianas: fortuna musical del género lírico hispánico en el siglo de Palestrina”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 11 (2008): 95–128.

Tale schema compositivo, già codificato nella prima edizione delle *Rime*, nella quale sono incluse tramutazioni di numerose ottave ariostesche<sup>9</sup>, acquista una nuova identità nel *Discorso*, poiché Terracina non riscrive indiscriminatamente stanze tratte dal *Furioso*, ma costruisce un'opera unitaria riadattando ciascuna delle ottave incipitarie del poema<sup>10</sup>. La riscrittura, in questo caso, si rivela però doppia: il *Discorso* che viene letto e ristampato per tutto il Cinquecento, tanto da essere adottato quale libro di insegnamento in alcune scuole veneziane nel 1587<sup>11</sup>, è infatti il prodotto non soltanto di una rielaborazione del *Furioso*, ma anche di un attento processo di revisione interna. Tra la prima edizione, apparsa nel 1549, e le successive edizioni a stampa, a partire dalle giolittine del 1550/51, vengono introdotte numerose correzioni e varianti, tanto da poter contrapporre ad una prima redazione del *Discorso* una seconda e ben più fortunata redazione<sup>12</sup>. Un'indicazione circa tali interventi proviene dalla lettera di dedica al marchese Giovan Bernardino Bonifacio,

<sup>9</sup> Si tratta di XXXI, 1 (a Diomede Carafa, 13r–14v; tale ottava è poi inclusa anche nel *Discorso*, ma con l'errata numerazione XXX, 1, e con nuova ottava di dedica a Giovan Vincenzo Belprato); XLIV, 62 (a Dianora Terracina, 15v–16v); I, 41 (a Latino Orsini, 16v–18r; il testo è presentato come “Lamento di Sacripante”); XXVII, 117 (a Leonardo da Pistoia, 18r–19r; il testo è presentato come “Lamento di Rodomonte”); XXIV, 81 (a Mariano Terracina, 19v–20v; il testo è presentato come “Lamento d'Isabella”); XX, 2 (a Fabrizio Luna, 20v–22r); XXXVI, 34 (a Marc'Antonio Passero, 22r–23r; il testo è presentato come “Lamento di Bradamante”); XXXII, 18 (sempre a Marc'Antonio Passero, 23v–24v); XXXI, 5 (a Niccolò Franco, 25r–26v); XXXV, 26 (l'ottava dedicata a Lodovico Domenichi, 26v–27v); XXX, 1 (“al Reverendo d'Arriano” Diomede Carafa, 29v–30v; anche questa ottava è poi inclusa nel *Discorso*, ma al posto di XXXI, 1: la dedica allo stesso personaggio è probabilmente alla base dell'inversione fra le due stanze, e dell'assegnazione di un nuovo dedicatario a XXX, 1 nel passaggio dalle *Rime* al *Discorso*). Caso a sé è rappresentato dalla riscrittura di VIII, 76 (a Felice Antinori, 14v–15r): il testo è composto di sole cinque stanze, perché dopo l'ottava proemiale seguono quattro strofe in cui i versi ariosteschi sono utilizzati a coppie quali versi conclusivi delle singole stanze.

<sup>10</sup> Differente è invece il meccanismo adottato in Laura Terracina, *La seconda parte de' discorsi sopra le seconde stanze de' canti d'Orlando furioso* (Venezia: Valvassori, 1567): all'ottava di dedica seguono sempre sette stanze, terminanti in questo caso con versi ricavati dalle seconde ottave dei canti del *Furioso*; inoltre, l'ottava successiva a quella di dedica presenta un'ulteriore peculiarità, perché i versi iniziali (in numero variabile) sono tratti ancora dalle ottave proemiali del *Furioso*.

<sup>11</sup> Cfr. Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600* (Baltimore e London: The Johns Hopkins University Press, 1989), 299.

<sup>12</sup> Le varianti sono ora segnalate, seppur in maniera non sempre coerente e sistematica, nell'apparato della recente edizione moderna del testo: Laura Terracina, *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*, a c. di Rotraud von Kulessa e Daria Peocco (Firenze: Franco Cesati Editore, 2017).

già destinatario dell'*editio princeps* dell'opera, premessa alla seconda edizione del *Discorso*:

Deliberando meco di fare uscire nel conspetto degli huomini quella mia breve dispositione sovra i canti di M. Lodovico Ariosto, [...] desiderai che prima si bagnasse nel dolce fonte di Messer Lodovico, a tal che più baldanzosamente, lasciata da canto la ruvidezza, non s'havesse ad offerir così impolita et mal composta nel cospetto di V. S. Illustrissima; né mi riuscì il disegno, ché oltra che stette in suo potere per spacio d'uno anno, non solamente nulla gustò di dolcezza, ma bevette tanto d'amaro tosco che ben è stata cagione ad altrui di pena et a se stessa havria data la morte. [...] Ond'io, generoso signore, ho voluto senza altrui correptione porla sotto la mia leggiera emenda, et solamente purgarla delli più biasimevoli errori, ritrovandosi ella data in stampa<sup>13</sup>.

Come testimonia una lettera a Giovanni Alfonso Mantegna datata 18 aprile 1550 e pubblicata nella silloge di Quarte rime, Terracina si riferisce a Lodovico Dolce, curatore dell'edizione Giolito del *Furioso* del 1542 e dedicatario, nella prima edizione del *Discorso*, di un'ottava "sopra li Cinque canti novamente giunti al *Furioso*"<sup>14</sup>. Se tale ottava si conserva nelle successive edizioni dell'opera, non così la dedica a Dolce, il cui nome scompare dall'intestazione della stanza, per apparire nella dedica di un'altra ottava inserita soltanto a partire dalla seconda edizione del *Discorso*:

A Ludovico Dolce  
 Ecco il *Discorso*, pur Dolce gentile,  
 in fretta da me visto e non d'altrui;  
 e se la lingua mia fu sì virile  
 perdon vi chieggio e s'arrogante fui  
 ch'io non sapea se 'l verso femminile  
 fosse degno apparir dinanzi a vui.  
 Pur sodisfatto ho al fin col mio sudore  
 a le vostre promesse et al mio honore<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> La lettera di dedica a Giovan Bernardino Bonifacio, datata Napoli, 1° agosto 1550, si cita da Laura Terracina, *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando furioso* (Venezia: Giolito, 1551), A2v–A3v.

<sup>14</sup> Laura Terracina, *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* (Venezia: Giolito, 1549), 74r (di seguito sempre indicato come Terracina, *Discorso*, 1549). Per la lettera al Mantegna e, più in generale, sugli apparati paratestuali delle sillogi di Terracina, cfr. ora Rossella Lalli, "In limine". La lirica femminile del Cinquecento tra paratesto e stampa (1538–1600)", in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di Lorenzo Geri e Matteo Grimaldi, *Studi (e testi) italiani* 38 (2016): 191–210, 203.

<sup>15</sup> La seconda redazione del *Discorso* si cita sempre dall'edizione Valvassori del 1567, la prima in cui vengono pubblicati insieme i *Discorsi sopra le prime* e quelli *sopra le seconde stanze*: Lau-

Tale stanza è interessante non soltanto perché Terracina ribadisce di essere intervenuta autonomamente e personalmente sulle proprie rime, ma soprattutto perché descrive tale intervento come un abbandono dei versi *feminili* a favore di una lingua *virile*<sup>16</sup>. Rispetto alle ottave di dedica delle tramutazioni incluse nella prima silloge di *Rime*, nella stanza indirizzata a Dolce Terracina non si scusa più per aver scritto “come donna”, bensì per aver scelto una lingua e uno stile più decisamente maschili; concetto – che spinge a non escludere il possibile intervento di un correttore editoriale, del calibro di Domenichi, nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Discorso* – ulteriormente ribadito nelle stesse varianti apportate al canto XVIII:

Terracina, *Discorso*, 1549, XVIII, 2, 30v

Terracina, *Discorso*, 1567, XVIII, 2, 31r

Conosco che 'l mio ingegno non è agozzo,  
che le mie rime inculte et feminine  
non vagliano lodar, disteso o mozzo,  
le vostre alte costume, alte et gentile,  
né creggio che potrà tanto il mio rozzo  
verso essaltarvi più del vostro stile;  
pur svelarò con ogni ingegno affatto,  
magnanimo Signor, ogni vostro atto.

Conosco chiaramente che 'l mio stile  
non è sì altero né così perfetto  
(dico Don Pietro mio, saggio e gentile)  
ch'incitar possa il basso mio intelletto  
che vaglia dir del dolce signorile  
vostro governo e del suo bel concetto;  
pur con ogni dover cangiarò affatto,  
magnanimo Signor, ogni vostro atto.

Con la dicotomia tra “dir donnesco” e “lingua virile” Terracina non si riferisce alla contrapposizione tra la forma unitaria del libro del *Discorso* e le tramutazioni spicciolate pubblicate nella silloge di *Rime*, bensì ai numerosi interventi di revisione apportati alla seconda redazione del *Discorso*. Benché nella lettera di dedica a Bonifacio Terracina affermi di aver voluto semplicemente emendare alcuni refusi della stampa, le correzioni riguardano in realtà tutti i livelli del testo, a partire dal fitto sistema di dediche che attraversa il *Discorso*. L'ottava proemiale del canto XIV, ad esempio, nella *princeps* dedicata a Paolo III, viene successivamente indirizzata a Giulio III a causa della morte del precedente pontefice, avvenuta tra la prima e la seconda stampa del *Discorso*. In questo caso l'ottava di dedica rimane invariata, a differenza della stanza proemiale del canto XLIII, prima rivolta ad Anton Fugger, e poi completamente

ra Terracina, *La prima parte de' discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (Venezia: Valvassori, 1567), A4r (di seguito sempre indicato come Terracina, *Discorso*, 1567).

<sup>16</sup> Sul tema cfr. Gerry Milligan, “Proving Masculinity Before Women: Laura Terracina and Chiara Matraini Writing on Warfare”, in *The Poetics of Masculinity in Early Modern Italy and Spain*, a cura di Gerry Milligan e Jane Tylus (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010), 185–212, 188–200.

riscritta per essere indirizzata a Clarice Orsini. Se nella *princeps* la dedica ad un uomo portava con sé la necessità di sottolineare il valore di Rinaldo, “magnanimo et saggace cavaliere”<sup>17</sup> che nel XLIII canto rifiuta di bere dal nappo d’oro per scoprire la fedeltà della propria moglie, nella nuova dedica ad una donna viene invece tessuto un elogio del “sesso femminile”, “glorioso dono” dato all’umanità<sup>18</sup>.

Cambiamenti ben più radicali riguardano però la struttura dei singoli canti, sia a livello grammaticale e sintattico, sia a livello stilistico, metrico e retorico. A titolo esemplificativo si offre una lettura a fronte delle due redazioni della tramutazione dell’ottava proemiale del canto IV, dedicata da Terracina “agli amici traditori”<sup>19</sup>:

Terracina, *Discorso*, 1549, IV, 9v–10v

Terracina, *Discorso*, 1567, IV, 9v–10v

1

Certo mi duol di questa etate d’hoggi  
poich’ella è sì lasciva et tanto finta;  
raro è amico in chi ti fidi e in chi ti appoggi  
che non habbia la faccia sua dipinta:  
sol con invidia et tradimenti alloggi,  
nullo ha sincera fe’ ma ombrata et tinta,  
tal che intra me mi sfido et mi condoglio  
anzi al meglio vestir tutta mi spoglio.

...

...

raro è di cui ti fidi e a cui r’appoggi  
... faccia al fin dipinta;  
hor tra le fraudi, hor tra gl’inganni alloggi,  
anzi è nel mondo ogni virtude estinta,  
tal ch’io molto diffido e mi condoglio  
veder mai barca appresso sì gran scoglio.

2

Questi fallaci amici c’hoggi sono,  
avvezzi sono a simulare il vero:  
mi paventa de lor voci il suono  
perch’hanno dentro il cor invido et fero;  
a fatica tra questi un che sia buono,  
candido non è alcun, ma tutto nero,  
tarziato è molto, le lingue sciolte,  
*quantunque il simular sia le più volte.*

...

avvezzi tanto ...  
sì mi paventa ...  
ch’io vorrei ritornar nel dì primiero;  
a fatica è fra tanti un ...  
in questo nostro rio basso hemispero:  
l’ombra de le male opre in lor raccolte  
...

3

Pur spesso avvienne in mille volte et mille  
un fingere a giovar più che dar noia,  
come si vede oprar tra città et ville  
et tra sagacci, in che ne prendon gioia.  
Da li savi scrittori scritto tra mille  
che ’l parlar finto alle volte annoia:

Odiato sempre e di vergogna è pieno  
colui ch’al male oprar la voglia incita,  
bench’uno acceso fuoco, un rio veneno  
talvolta sana una mortal ferita,  
e il porre a un fier caval dorato freno  
fa spesso humile una superba vita:

<sup>17</sup> Terracina, *Discorso*, 1549, XLIII, 1, 8, 68r.

<sup>18</sup> Terracina, *Discorso*, 1567, XLIII, 1, 3 e 8, 68r.

<sup>19</sup> Si indicano con i tre puntini [...] i versi o gli emistichi che restano identici fra le due redazioni; in corsivo i versi tratti dal poema ariostesco.

gli è il simular, come si sente et dici,  
*ripreso et dia di mala mente indici.*

gli è il simular tra cari e buon giudici  
*ripreso e dà ...*

4  
Dirò ben quando, ch'avverti a quel ch'io dico,  
in quel non pungi tu quel ch'in te fida,  
ché se il voler non è di vero amico,  
non è virtù, ma sei chiaro homicida,  
anzi ver traditor, mostro et nemico  
del ciel, de l'human seme falsa guida;  
ma havendo in bene oprato ne istesse accolte  
*si trova puro in molte cose et molte.*

Pur spesso avien che mille volte e mille  
suol giovar più che dar cordoglio e noia  
e le turbide voglie far tranquille  
et porre in vece di dolor la gioia,  
quando d'acceso cor dolci faville  
fa uscir, né più d'altrui fingendo annoia  
et tante liti haver rotte e disciolte  
*si trova pure ...*

5  
Oprate hor dunque il fingere et tacere  
ove ne viene un ben che ci contenta:  
questa è virtù che i ciechi fa vedere,  
nonché li sordi odir, né si rammenta;  
anzi trophei più ornati viè apparere  
tra celebrati tronchi, in fama spenta,  
come al presente s'ode tra gli amici  
*haver fatti evidenti benefici.*

Ma, ah! lassa, e qual è quel c'hoggi si vede  
che l'amico soccorra? E quando? E dove?  
Dov'è quel santo amor? Dov'è la fede?  
A chi punge pietade? E chi commove?  
Hor poi che la ragione al senso cede  
come fiamma dal ciel qua giù non piove  
et però non si vede a' nostri amici  
...

6  
Un dolce ragionar gli huomini prende  
e un finto simular gli lega e stringe;  
che tace altrui non giova et non offende,  
ma spesso se menzogne ordisce et finge,  
neì grati perigli l'huom sicuro rende  
et questo et quel ne le sue reti stringe,  
onde trovasi et mille et mille volte  
*e danni e biasmi et morti haver già tolte.*

Ognun del viver suo la gloria prende,  
ognuno al ben d'altrui si lega e stringe,  
ognun scherzando dietro al fin t'offende  
et tace il vero e la bugia ti finge;  
ognun del bene oprar male sol vende  
et questo e quel ne la sua rete stringe,  
e si scorgono pochi e rare volte  
...

7  
Io che riveggio il mondo sì fattivo  
come hoggi gli è d'ogni gran vizio caldo,  
fuggo l'amico et l'amicitia schivo,  
et di tal variar nulla mi scaldo;  
né penso più nel praticar lascivo  
che tra più fidi s'opra et riman saldo,  
ove nascon sospetti et precipici  
*che non conversiam sempre con gli amici.*

Io che conosco il mondo di ben privo  
e d'ogni invidia e d'ogni vizio caldo  
fuggo costoro e di parlarli schivo,  
né per tal variar mica riscaldo  
e via più lascio il praticar lascivo,  
né bramo udir, né a replicar mi scaldo  
talché il ciel grida: e morte e precipici  
...

8  
Ho letto et leggo del primiero amore  
di quella antica etade, tanto adorno,

Ov'è quel ben perduto e quello amore  
... etade, e quel soggiorno

tanto sinciero et tanto pien di honore,	...
che spechiandomi in lui me stessa adorno;	che rendea di virtudi il mondo adorno?
et hor sol scorgi invidie et dishonore,	Et hor sol biasmi trovo e dishonore
tradimenti e inimici d'ogni intorno,	et sol inganni e fraudi d'ogni intorno,
<i>in questa assai più oscura che serena</i>	...
<i>vita mortal, tutta d'invidia piena.</i>	...

Le correzioni al IV canto presentano una serie di caratteristiche che risultano tipiche del *modus operandi* di Terracina, o di chi per lei interviene sul *Discorso*, nel passaggio dalla prima alla seconda redazione. Si registra, anzitutto, una sorta di progressione nelle revisioni: se nelle prime due stanze le correzioni risultano tutto sommato limitate, con versi che si conservano identici fra le due redazioni, o minimi interventi che preservano la struttura di interi emistichi e comunque non intaccano il sistema rimico, le stanze centrali, dalla 3 alla 7, vengono di fatto completamente riscritte, stravolgendo addirittura l'impianto testuale, come testimonia anche la trasformazione della stanza 3 della prima redazione, che diventa con i dovuti adattamenti la stanza 4 della seconda redazione. Gli interventi tornano quindi a ridursi nell'ultima ottava del canto, complice anche la presenza del conclusivo distico ariostesco: i versi originali del *Furioso* restano infatti per lo più intatti, seppur non manchino casi di correzione di precedenti refusi (come nella stanza 4) oppure di adattamenti necessari a garantire coerenza morfologica e sintattica con il nuovo contesto (come nella stanza 3). La revisione complessiva, dell'opera e del suo impianto, tocca tutti gli aspetti del testo, compreso l'impianto retorico: nella riscrittura della prima ottava del IV canto si possono ad esempio osservare l'introduzione della serie di interrogative che occupa i primi versi della stanza 5, o ancora la nuova struttura anaforica che caratterizza l'ottava successiva, entrambi espedienti utili per rendere più dinamico l'andamento altrimenti paratattico e giustappositivo delle stanze precedenti, nonché per eliminare inutili ripetizioni (come quella tra v. 1 di ott. 3 e v. 7 di ott. 6). Gli interventi sul testo originario, tuttavia, non sono determinati soltanto da ragioni stilistiche o grammaticali, ma anche dalla necessità di rinsaldare lo schema portante della tramutazione: come osserva Rosa Casapullo, infatti, il lessico della tramutazione, come quello della *glosa* da cui deriva, è "condizionato più o meno profondamente da quello del testo, ripete insistentemente, spesso anticipandoli fin dalle prime strofe, uno o più termini chiave, così da rifonderne organicamente le immagini nella nuova struttura"<sup>20</sup>. Significative in questa direzione si rivelano le revisioni apportate alle stanze 3 e 4, che

<sup>20</sup> Casapullo, "Contatti metrici fra Spagna e Italia", 363.

nella seconda redazione presentano fin dal primo verso spie lessicali, morfologiche e sintattiche che rinviando direttamente al verso conclusivo dell'ottava (ossia alla citazione ariostesca).

La volontà di riaffermare la funzione dello schema compositivo non nasce da semplici ragioni formali, ma va ricercata nel senso più profondo che Terracina attribuisce alla tecnica compositiva della tramutazione, tecnica che lei stessa contribuisce a codificare quale strumento non solo di riscrittura, ma soprattutto di interpretazione del poema ariostesco<sup>21</sup>. Osservava infatti Cristoforo Bronzini a proposito di Laura Terracina:

Fiorì ancor lei, questa virtuosissima giovane, negli anni Millecinquecentocinquanta; et fra l'altre sue compositioni ne mandò fuori in luce una bellissima sopra i canti di Ludovico Ariosto, dove spiegò molti nobilissimi concetti, secondo che le n'era data occasione dai principii di essi canti, spesso in lode de' primi lumi d'Italia; et alcuna volta contra gli insatiabili, crudeli, invidiosi et superbi avversari delle virtuose donne fece opere heroiche; scrisse ancora contra gli nemici delle donne in universale et contra gli usurai et altri, con bellissimo modo et molto bene<sup>22</sup>.

Il breve ritratto tracciato nel dialogo *Della dignità et nobiltà delle donne*, solo in parte pubblicato tra 1622 e 1632, mette in luce alcune caratteristiche dell'opera di Terracina, a partire da quella che è stata definita “la sua peculiare appropriazione del più letto e conosciuto poema dei suoi tempi, che lei trasforma, per interpolarvi un suo manifesto di critica femminista della società”<sup>23</sup>. La difesa delle donne contro le critiche degli uomini è tema molto presente nel *Discorso*, non tanto perché Terracina sia una “femminista”, come è stata spesso giudicata<sup>24</sup>, quanto piuttosto perché 18 dei 46 proemi del *Furioso* hanno a che fare con le donne, che si rivelano dunque uno degli argomenti

<sup>21</sup> Differente la prospettiva adottata da Deanna Shemek, “Laura Terracina”, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti e Laura Fortini (Roma: Iacobelli, 2014), 170–98, secondo cui, “nonostante il titolo possa apparire fuorviante, il libro non è un commento, bensì un ampio centone – un collage testuale – che intreccia i versi della poetessa con quelli del poema ariostesco”, 174.

<sup>22</sup> Cristoforo Bronzini, *Della dignità et nobiltà delle donne*, Ms. Magliabechiano VIII 1517 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 104v–105r.

<sup>23</sup> Deanna Shemek, “Interpolazioni femminili: i ‘Discorsi’ di Laura Terracina sull’Orlando furioso”, in Shemek, *Dame erranti: Donne e trasgressione sociale nell’Italia del Rinascimento*, presentazione di Adriana Cavarero, postfazione di Christiane Klapish-Zuber (Mantova: Tre Lune, [1998] 2003), 159–92, 162.

<sup>24</sup> Cfr. Virginia Cox, “Women as Readers and Writers of Chivalric Literature”, in *Sguardi sull’Italia: Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, a cura di Gino Bedani et al. (Leeds: Maney & Son, 1997), 134–45, 136–7; Caroline Waring, “Laura Terracina’s

più frequentemente affrontati da Ariosto<sup>25</sup>. Bronzini non manca tuttavia di sottolineare anche la funzione esegetica del *Discorso*, che non si presenta soltanto come una raccolta di rime encomiastiche, come spesso giudicato<sup>26</sup>, ma soprattutto come primo tentativo di interpretazione sistematica dei “nobilissimi concetti” affrontati nei proemi ai canti. La scelta di riscrivere le ottave proemiali acquista così un marcato valore simbolico e programmatico: se tali stanze si rivelano chiavi di accesso privilegiato alla comprensione del poema<sup>27</sup>, la loro riscrittura risulta funzionale non solo ad una canonizzazione, ma anche ad una “legittimazione moralistica del testo”<sup>28</sup>. L’interpretazione offerta da Terracina si discosta però, in maniera significativa, dalle coeve e successive letture morali del *Furioso*, come può evidenziare ancora l’esame della tramutazione del canto IV.

Il forzato viaggio di Bradamante in compagnia di Brunello è per Ariosto occasione per affrontare, fin dall’ottava proemiale del canto, il tema della simulazione, tema centrale nell’architettura del poema<sup>29</sup>, ma fondamentale per l’evoluzione stessa del canto, in cui si susseguono la vittoria di Bradamante sugli inganni di Atlante – per la quale, già negli argomenti della giolitina del

---

Feminist Discourse (1549): Answering the ‘Furioso’”, in *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, a cura di Monica Boria e Linda Risso (Leicester: Troubador, 2007), 151–67.

<sup>25</sup> Cfr. Ita Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto’s ‘Orlando Furioso’* (Leicester: Troubador, 2007), 1–16.

<sup>26</sup> Cfr. *La locuzione artificiosa: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, a cura di Giulio Ferroni e Amedeo Quondam (Roma: Bulzoni, 1983), in cui si sottolinea come “l’ampia produzione della Terracina trovi sempre una destinazione celebrativa [...] proiettando l’uso dello strumento poetico in una prospettiva esclusivamente socio-mondana o di decoro intellettuale, di scambio con altri letterati”, 329.

<sup>27</sup> In proposito cfr. anche le osservazioni di Riccardo Brusagli, “Ariosto morale dal ‘Furioso’ del ‘16 alle ‘Satire’”, in Brusagli, *Studi cavallereschi* (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003), 103–17. Sulle stanze proemiali cfr. Daniela Delcorno Branca, “Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco”, *Rassegna europea di letteratura italiana* 38 (2011): 117–146; Albert Russel Ascoli, “Proemi”, in *Lessico critico dell’‘Orlando furioso’*, a cura di Annalisa Izzo (Roma: Carocci, 2016), 341–365.

<sup>28</sup> Gianluca Genovese, “Ariosto a Napoli: vicende della ricezione del ‘Furioso’ negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento”, in *Le sorti d’Orlando: illustrazioni e riscritture del ‘Furioso’*, a cura di Daniela Caracciolo e Massimiliano Rossi (Lucca: Pacini Fazzi, 2013), 339–55, 354 (il saggio è ora riedito, col titolo col titolo “Il ‘Furioso’ a Napoli negli anni Trenta e Quaranta”, in Genovese, *Le vie del ‘Furioso’* (Napoli: Guida, 2017), 71–93).

<sup>29</sup> In proposito cfr. almeno Sergio Zatti, “Il ruolo di Turpino: poesia e verità nel ‘Furioso’”, in Zatti, *Il ‘Furioso’ fra epos e romanzo* (Pisa: Pacini Fazzi, 1990), 173–212; Stefano Jossa, “Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia”, *Studi Rinascimentali* 2 (2004): 69–82; Francesco Ferretti, “Menzogna e inganno nel ‘Furioso’”, *Versants* 59 (2012): 85–109.

1548, “si dimostra la virtù congiunta con la ragione superare ogni fraude”<sup>30</sup> – e l’inizio dell’avventura Bretone di Rinaldo, interamente costruita sul rapporto fra verità e menzogna<sup>31</sup>. La prima ottava del IV canto, tuttavia, non si presenta come una semplice condanna della falsità ma, come tipico dell’universo ariostesco, offre un’immagine sfaccettata del problema, riconoscendo non solo la difficoltà di fare affidamento sugli altri, ma anche la possibile utilità dell’arte dell’inganno. Tale apparente accettazione della simulazione è condotta da Ariosto in chiave pratica e non morale o, più correttamente, nell’ottica della morale pratica e relativa che caratterizza il poema in generale e gli episodi che hanno per protagonista Rinaldo più in particolare<sup>32</sup>. Tale approccio alla questione dà perciò ragione del tentativo di reinterpretazione etica che anima i primi commentatori del canto, che offrono per lo più una lettura storica ed esemplare dell’ottava proemiale. Nella *Spositione* [...] *sopra l’Orlando furioso*, la cui prima parte vede la luce a Firenze lo stesso anno in cui escono i *Discorsi* di Terracina, Simone Fornari osserva:

Quando il poeta in questa prima stanza del quarto canto del simulare parlando disse: “Si truova pur in molte cose et molte | haver fatti evidenti benefici | e danni e biasmi e morti haver già tolte”, hebbe riguardo a tutti quegli antichi esempi, come alla simulatione di Bruto con Tarquino, a quella astutia di Scipione usata da llui nella Sicilia per armare trecento gioveni che seco havea disarmati; a quell’altra anchora di M. Antonio oratore, il quale per non esser biasimato et convinto dalle sue istesse orationi, mai non ve ne scriveva alcuna; M. Volusio etiandio per fuggir la morte si finse esser mendico; et al contrario Saturnino, essendo proscritto, per nascondersi prese l’insegne di pretore; et mille altri esempi pari discorse il poeta quando ciò disse<sup>33</sup>.

L’affermazione di Ariosto trova dunque legittimazione in un catalogo di *exempla* di personaggi della storia romana che fanno ricorso alla pratica della simulazione per salvaguardare il bene proprio o della patria. Lo stesso sche-

<sup>30</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (Venezia: Giolito, 1548), 15v.

<sup>31</sup> Sul tema della verità e dell’illusione nel canto IV cfr. Giorgio Forni, “‘Armi’ e ‘ali’: ironia e illusioni nel IV canto del ‘Furioso’”, *Lettere italiane* 62, 2 (2010): 181–202; Stefano Jossa, “Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l’aspra legge di Scozia’ (‘Orlando furioso’, IV–VI)”, *Chroniques italiennes*, 19, 1 (2011): 1–20.

<sup>32</sup> In proposito cfr. almeno Mario Santoro, “La prova del nappo e la cognizione ariostesca del reale”, in Santoro, *Lianello di Angelica: nuovi saggi ariosteschi* (Napoli: Federico & Ardia, 1983), 133–52; Giulio Ferroni, *Ariosto* (Roma: Salerno, 2008), 140–1.

<sup>33</sup> Simone Fornari, *La spositione* [...] *sopra l’Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto* (Firenze: Torrentino, 1549–50), 180.

ma è replicato da Alberto Lavezuola nelle *Osservazioni sopra il Furioso* stampate a Venezia nel 1584:

In questo moralissimo canto mostra il poeta non ogni simulatione esser vitiosa, con ciò sia cosa che per lo più nasca dalla malitia et infermità dell'animo. Però lodossi in Bruto il fingersi pazzo, et con questa via salvò se stesso dalla malvagità del tiranno et pose la sua patria in libertà; Ulisse altresì col simulare schivò a se stesso molti danni et pericoli, sì come giovò grandemente a' greci nella guerra troiana; biasimevole poi fu il fingersi pazzo quando, troppo invaghito della fida moglie, iva trovando mille lunghe per non andarsene con gli altri greci a quella ispeditione, onde Catone chiamò prudenza somma il fingersi pazzo a luogo e tempo: "Stultitiam simulare loco prudentia summa est". Che dirò di quel fatto degno d'esser celebrato per tutti i tempi di Zopiro, il quale laceratasi sconciamente la faccia, et perciò fingendo di haver ricevuto cotal oltraggio dal re suo signore, fu cagione che i babiloni a lui credendo gli dessero il governo della città, nella qual poi intromesse Dario, che lungo tempo indarno assediata l'haveva, et per opra di questo valoroso capitano ottenne quello ch'era impossibile ch'egli per forza conseguisse già mai?<sup>34</sup>

Anche il catalogo *de viris illustribus* utilizzato per dar ragione di tale "moralissimo canto" inizia con l'esempio di Lucio Giunio Bruto, seguito però dai modelli del greco Ulisse e del persiano Zopiro; rispetto a Fornari, infatti, Lavezuola sostiene il ricorso alla finzione per ragioni di bene pubblico, mentre ne condanna l'uso per puro tornaconto personale (esemplare, in questo senso, si rivela il giudizio sull'astuzia di Ulisse).

Tale tipo di interpretazione non si definisce semplicemente come una lettura morale, ma come una moralizzazione esterna: Fornari e Lavezuola ricorrono a modelli estranei al poema ariostesco (*exempla* classici non menzionati nel canto) per poterlo legittimare da un punto di vista etico prima e più che poetico. Non così il *Discorso* di Terracina, che rientra a pieno titolo in quella che Klaus Hempfer ha definito la "ricezione 'produttiva' (o 'creativa')" dell'opera ariostesca, "che consiste nella produzione di un nuovo testo riguardo ai principi costitutivi di uno o più testi antecedenti. [...] In effetti non si tratta più di una ricezione nel vero senso della parola, ma di una nuova produzione"<sup>35</sup>. Benché l'approccio critico sia differente da quello della *Spositione* o delle *Osservazioni*, anche l'opera di Terracina promuove una lettura morale del *Furioso*, ma una moralizzazione tutta interna al testo: l'ottava vie-

<sup>34</sup> Alberto Lavezuola, *Osservazioni [...] sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto* (Venezia: de' Franceschi, 1584), 4v-5r.

<sup>35</sup> Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* (Modena: Panini, [1987] 2004), 11-2.

ne chiosata non mediante il ricorso a fonti o *auctoritates* non direttamente rintracciabili nel poema, bensì facendo leva sullo stesso orizzonte esperienziale, pratico e condiviso, cui attinge Ariosto. La chiave su cui poggia la glossa – e, conseguentemente, l'interpretazione etica offerta da Terracina – può essere riconosciuta nel distico finale dell'ottava ariostesca, che viene amplificato a dismisura nelle stanze che compongono il poemetto: la rappresentazione di “questa assai più oscura che serena | vita mortal, tutta d'invidia piena” si rifrange così nelle immagini di “questo nostro rio basso hemispero”, “di ben privo | e d'ogni invidia e d'ogni vitio caldo”, in cui “è [...] ogni virtude estinta” e “sol biasmi trovo e dishonore, | et sol inganni e fraudi d'ogni intorno”.

Il confronto fra le due redazioni del canto dimostra come l'immaginario cui Terracina ricorre nella propria interpretazione si stabilizzi soltanto nella seconda redazione del *Discorso*, coerentemente e saldamente incentrata sulla negazione di qualunque forma di giustificazione della pratica della simulazione, considerata quale causa della corruzione “di questa etate d'hoggi”. Il radicalizzarsi di siffatta monolitica interpretazione morale è testimoniato dalla riscrittura cui viene sottoposta la stanza 5: se nella prima redazione del poemetto si poteva ancora trovare un rapido accenno all'utilità pratica della finzione (“Oprate hor dunque il fingere et tacere | ove ne viene un ben che ci contenta | [...] | come al presente s'ode tra gli amici | haver fatti evidenti benefici”), peraltro subito negata nei versi successivi, nella redazione definitiva la nuova serie di interrogative porta con sé una conclusione, fondata sull'esperienza diretta, che non lascia adito a dubbi: “et però non si vede a' nostri amici | haver fatti evidenti benefici”.

Le varianti introdotte nella seconda redazione del *Discorso* non si presentano pertanto come semplici revisioni formali o linguistiche, ma contribuiscono a rinsaldare la funzione esegetica, e non meramente encomiastica o centonaria, che Terracina attribuisce alle tramutazioni ariostesche. La doppia riscrittura che caratterizza le stanze del *Discorso* – riscrittura dei versi ariosteschi e riscrittura (diretta o indiretta che sia) dei propri versi nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del testo – si definisce così come un esperimento di interpretazione dall'interno del poema ariostesco, esperimento destinato ad un notevole successo.

