SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE
PISA

L'*Orlando furioso*
nei cicli dipinti del Cinquecento

Federica Caneparo

Relatori

Prof.ssa Lina Bolzoni, Prof. Vincenzo Farinella

Tesi di Perfezionamento

$A \ W$

Indice

Introduzione **1**

1 (S)fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* tra 1516 e 1542 **9**
1.1 Gli affreschi perduti di Jacopo Bassano 11

2 Letture estensi **15**
2.1 I cicli perduti di Ferrara e Sassuolo 18
2.1.1 Dosso e Battista Dossi a Ferrara: una committenza estense . 18
2.1.2 Nicolò dell'Abate e Jean Boulanger a Sassuolo 37

3 Affreschi all'insegna della Fenice **61**
3.1 L'area emiliana 63
3.1.1 Palazzo Torfanini a Bologna 63
3.1.2 La torre di Baggiovara 87
3.2 Il Piemonte: due cicli affrescati a Chiusa di Pesio 111
3.3 La Valtellina 138
3.3.1 Palazzo Besta a Teglio 139
3.3.2 Palazzo Valenti a Talamona 233
3.3.3 Castello Masegra a Sondrio 245
3.4 Palazzo Ciceri a Como 260
3.5 Bergamo 275
3.5.1 "Favole dell'Ariosto" in piazza Mascheroni 275
3.5.2 Palazzo Alessandri 293
3.6 Palazzo Zorzi a Mel 327
3.7 Palazzo Zugni a Feltre 346
3.8 Un ciclo eterogeneo: Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina 358

4 L'onda lunga dell'esplosione giolitina: la seconda metà del Cinquecento **375**
4.1 Affreschi valgrisiani: Villa Gozzini a Gorlago 377
4.1.1 Cicli valgrisiani di piccolo formato: i cassoni di Girolamo da Santacroce 385
4.2 Palazzo De Rochis a Verona 399
4.3 La Grotta di Alcina a Mantova 414
4.4 Palazzo del Giardino a Parma 425
4.5 La Rocca di Spoleto 474
4.6 La Retirata di Mondragone a Monte Porzio Catone 485

5 Il tramonto del Cinquecento e l'alba della *Gerusalemme liberata* **497**
5.1 Villa Besozzi-Casati a Cologno Monzese 499
5.2 Villa Giovannina a San Giovanni in Persiceto 515
5.3 Il casino di Lanfranco sui monti di Bravetta 550
5.4 Firenze e dintorni 573

5.4.1 Villa Medici Corsini a Mezzomonte 573
5.4.2 Villa Il Pozzino a Castello 589
5.4.3 Un'allegoria ariostesca a Palazzo Pitti 601

Conclusioni **611**

Elenco delle figure **634**

Bibliografia **635**
5.5 Edizioni di riferimento e fonti 635
5.5.1 *Orlando furioso* 635
5.5.2 Altre edizioni di riferimento e fonti: 636
5.6 Studi generali 638
5.6.1 Bibliografia generale 638
5.6.2 *Orlando furioso* 644
5.7 Studi di carattere specifico 650
5.7.1 Il *Furioso* tra arte e illustrazione 650
5.7.2 In relazione ai cicli affrescati 654

Ringraziamenti **687**

Introduzione

"E se il fine che prepor si deve il buon poeta non è altro che giovare e dilettare, che l'uno e l'altro abbia asseguito l'Ariosto si vede manifestamente; che non è dotto, né artegiano, non è fanciullo, fanciulla, né vecchio, che d'averlo letto più d'una volta si contenti. Non son elleno le stanze il ristoro che ha lo stanco peregrino nella lunga via, il qual il fastidio del caldo e del lungo cammino, cantandole rende minore? Non sentite voi tutto il dì per le strade, per li campi, andarle cantando? Io non credo ch'in tanto spazio di tempo, quant'è corso dopo, che quel dottissimo gentilhuomo, mandò in man de gli uomini il suo Poema, si sian stampati, né venduti tanti Omeri, né Virgili, quanti Furiosi: e, se così è, come veramente non si può negare, non è questo manifestissimo segno della bellezza e bontà dell'opra?"[1]

L'enorme successo editoriale dell'*Orlando furioso* è testimoniato dall'impressionante numero di edizioni del poema pubblicate nel Cinquecento (più di centodieci fra il 1540 e il 1580),[2] che ne fanno il testo poetico italiano stampato con maggiore assiduità, scalzando il primato del *Canzoniere* di Petrarca. Altra conferma indiretta di tale successo senza precedenti è data dal vasto numero di imitatori e continuatori, proliferati dal 1521 in avanti in Italia e in Europa. Di fatto, il ruolo di *best seller* del secolo rappresenta per l'*Orlando furioso* una verità acclarata e condivisa negli studi critici. Ben diverso è il caso della fortuna figurativa del poema.

Il primo censimento delle opere d'arte ispirate al *Furioso* è stato realizzato negli anni Dieci del Novecento da Giuseppina Fumagalli, la quale rilevava con stupore pochi esempi: "Il *Furioso* non fu scelto a soggetto dagli artisti come la vivezza pittorica della sua arte indurrebbe a credere. La ricerca è difficile, perché trattasi di tele e affreschi sparsi per la maggior parte in ville e palazzi, ma se pur qualcosa alle mie poche notizie si potrà aggiungere, non varrà certo a distruggere l'asserzione che tra i pittori l'ispirazione diretta del *Furioso* fu scarsa, poco sentita."[3]

In realtà, i notevoli passi avanti compiuti da allora hanno accresciuto il catalogo delle opere d'arte ariostesche: nel corso del Cinquecento il poema offre infatti soggetti per dipinti e cicli figurativi, le cui testimonianze più note sono riconducibili all'area emiliana, basti pensare alla *Lotta fra Orlando e Rodomonte* di Battista Dossi, oggi ad Hartford, o alle tanto discusse *Melissa* e *Fiordiligi/Didone* del fratello Dosso, o ancora, per quanto riguarda i cicli decorativi, all'opera di Nicolò dell'Abate nel Palazzo Torfanini di Bologna, alle decorazioni di Baggiovara, presso Modena, o ancora al Palazzo del Giardino di Parma.

Meticolosamente indagate e organicamente restituite al loro contesto sono inoltre le opere di committenza fiorentina di primo Seicento, oggetto di interessanti ricerche

[1] Lettera di Bernardo Tasso a Benedetto Varchi datata 6 marzo 1559, in B. Tasso, *Lettere*, ristampa anastatica dell'ed. Giolito 1560, a cura di A. Chemello, Arnaldo Forni Editore, 2002, II, p. 540-547: 543-544.

[2] G. Agnelli, G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Zanichelli, Bologna 1933; E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un "best-seller" del secolo XVI: l'Orlando Furioso*, in ≪Schifanoia≫, 1987, 3, pp. 103-114; D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Bruno Mondadori, Milano 1992, p. 16.

[3] G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel secolo XVI*, Premiato Stabilimento Tipografico Sociale del Dott. G. Zuffi, Ferrara 1912, p. 340.

volte a mettere in luce la forte presenza di soggetti letterari tratti da Ariosto, Tasso e Guarini all'interno dell'ambiente mediceo. In particolare, sono state indagate le figure del cardinale Carlo de' Medici (1595-1666), di suo fratello don Lorenzo (1599-1648) e del loro nipote Giovan Carlo (1611-1663), i quali richiesero numerosi dipinti ispirati a singoli episodi di soggetto letterario, e specificamente ariostesco, da destinare alle rispettive residenze, il Casino di San Marco, la villa Petraia e la villa di Mezzomonte a Impruneta, la prima e l'ultima delle quali furono inoltre decorate con affreschi di soggetto ariostesco. Gli atti del convegno di Villa I Tatti ed il catalogo della mostra ad esso correlata, aggiornato nel catalogo della recente mostra di Ajaccio, [4] rappresentano un *unicum* nel panorama degli studi ariosteschi; altre opere d'arte sono state oggetto di singoli studi, ma tuttora manca un *corpus* delle opere ispirate all'*Orlando furioso*.

Allo stato attuale degli studi, la fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* risulta rappresentata prevalentemente da dipinti, ai quali talvolta è stato possibile accostare il relativo disegno preparatorio, ma non solo; numerosi sono gli esempi nella sfera delle arti applicate, dalla maiolica agli oggetti di arredo. Le maioliche offrono un campo di indagine particolarmente interessante, i cui vertici meglio noti sono certamente i piatti realizzati da Francesco Xanto Avelli nei primi anni Trenta del Cinquecento, oggetto di recente attenzione critica.[5]

Le maioliche istoriate, nel loro stretto rapporto con le fonti grafiche,[6] si prestano inoltre ad offrire una vera e propria versione a colori delle xilografie giolitine, come dimostrano i piatti realizzati da Giacomo Mancini, detto il Frate, attivo a Deruta intorno alla metà del secolo XVI. E ancora bronzetti, cassoni, fiasche da polvere da sparo, testimoniano la diffusione delle tematiche ariostesche in tutti gli ambiti delle arti figurative e decorative: si tratta di oggetti isolati, ormai separati dal loro

[4] *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di M. Rossi e F. Giaffredi Superbi, Olschki, Firenze 2004; *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra, Firenze 21 giugno - 20 ottobre 2001, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Sillabe, Livorno 2001; *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogue de l'exposition, Ajaccio 1er juillet - 3 octobre 2011, par les soins de E. Fumagalli et M. Rossi, Silvana, Cinisello Balsamo 2011.

[5] T. Wilson, *Le illustrazioni dell'Orlando furioso del pittore di maioliche Francesco Xanto Avelli*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, cit., pp. 141-151; Idem, *Xanto*, in ≪The Burlington magazine≫, 149.2007,1249, pp. 274-275; *Xanto: pottery-painter, poet, man of the Italian Renaissance*, atti del convegno, Londra, Wallace Collection, 23 - 24 marzo 2007, Edit Faenza, Faenza 2007.

[6] C. Ravanelli Guidotti, *Immagini personaggi ed emblemi cavallereschi sulla maiolica italiana*, Faenza Edizioni, Faenza 1988; *Maiolica e incisione: tre secoli di rapporti iconografici*, a cura di G. Biscontini Ugolini e J. Petruzzellis Scherer, con la collaborazione di Claudio Salsi, Catalogo della mostra, Milano 29 aprile - 15 settembre 1992, Neri Pozza, Vicenza 1992; C. Ravanelli Guidotti, *Ariosto ≪istoriato≫ nella maiolica italiana del Cinquecento*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 5 marzo – 8 maggio 1994, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 61-73; C. Ravanelli Guidotti, *Reminescenze ariostesche. L'ottava d'oro istoriata sulla maiolica del Cinquecento*, ≪CeramicAntica≫, (1994), anno IV, n. 5 (38), pp. 32-48.

contesto di destinazione, rari testimoni di un patrimonio largamente perduto, capaci tuttavia di aprire uno spiraglio sulle reali proporzioni del fenomeno.

Nell'ambito della fortuna figurativa del *Furioso*, un aspetto in particolare è rimasto tuttavia immeritatamente oscuro: la fortuna del poema nei cicli affrescati.

La bibliografia sull'argomento è quanto mai esigua e discontinua: gli affreschi ariosteschi più famosi e meglio conosciuti sono certamente quelli realizzati da Nicolò dell'Abate a Palazzo Torfanini a Bologna, tra i primi ad avere goduto dell'attenzione degli studiosi;[7] anche il caso periferico di Chiusa di Pesio è stato oggetto di studio da parte di Rensselaer Lee, il quale ne ha riconosciuto la fonte grafica nelle illustrazioni poste a corredo dell'edizione giolitina del poema.[8] A Marta Ajmar spetta invece il merito di avere proposto una prima panoramica degli affreschi di soggetto ariostesco, mettendo in luce la problematicità dell'argomento.[9]

La studiosa propone infatti la prima sintesi della fortuna figurativa del *Furioso* negli affreschi cinquecenteschi italiani, menzionando nove casi attualmente esistenti e tre perduti ma citati dalle fonti (uno dei quali si è rivelato in seguito non pertinente: gli affreschi di Scandiano non erano infatti ispirati all'*Orlando furioso* bensì all'*Innamorato*[10]), la maggior parte dei quali sono concentrati in Emilia Romagna, primo bacino di diffusione del poema ariostesco e, conseguentemente, territorio d'eccezione da prendere in considerazione nell'apprestarsi ad una indagine sulla fortuna figurativa del *Furioso*. Ecco dunque il ruolo di protagoniste di Bologna, Modena e Parma, che ancora oggi conservano testimonianze di questa fortuna, seguite da Sassuolo e Ferrara, dove simili esempi un tempo esistevano, ma non ne resta traccia se non nelle fonti scritte. Allontanandosi dal centro propulsore del poema, Marta Ajmar cita Chiusa di Pesio, (in provincia di Cuneo, dove sono presenti due cicli), Monte Porzio Catone (presso Frascati), Bergamo, e due paesi lombardi: Gorlago, non lontano da Bergamo, e Teglio, in provincia di Sondrio.

Le considerazioni interpretative proposte dalla studiosa sulla base dei documenti radunati sono essenzialmente di due tipi: da un lato, la condizione di *best seller* dell'*Orlando furioso* ed il suo statuto di primo romanzo moderno non sarebbero alla base di un'altrettanto cospicua fortuna nel mondo della pittura: "nell'ambito degli studi relativi alla diffusione dell'*Orlando furioso* nella cultura decorativa coeva sono state finora condotte solo indagini parziali e raggiunti risultati frammentari" dai quali sembra tuttavia emergere che "l'enorme popolarità del *Furioso* cui appartiene un ruolo centrale nella storia della cultura, della lingua, nonché dell'editoria italiana non trovi corrispondenze adeguate nell'ambito delle esperienze pittoriche". Dall'al-

[7] E. Langmuir, *≪L'audaci imprese...≫. Nicolò dell'Abate's frescoes from Orlando Furioso*, in ≪Storia dell'Arte≫, (1981), XLII, pp. 139-150.

[8] R. W. Lee, *Adventures of Angelica: Early Frescoes Illustrating the Orlando Furioso* in ≪Art Bulletin≫, (1977), LIX, pp. 39-46.

[9] M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso nella tradizione grafica e a fresco: un problema*, in ≪Artes≫, 1, 1993, pp. 42-59.

[10] D. Cuoghi, *"Ut pictura poësis". Versi cortesi e figure dipinte nella Rocca di Scandiano*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, 20 marzo - 19 giugno 2005, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Silvana editoriale, Milano 2005, pp. 67-75.

tro lato, qualora abbia luogo una fortuna figurativa del poema, questa deriverebbe strettamente dagli apparati illustrativi delle edizioni a stampa: "La fortuna visiva del poema è stata essenzialmente mutuata dalle edizioni illustrate del *Furioso*, esprimendosi solo in seconda istanza in contesti pittorici".[11]

Certamente tali considerazioni risultano ragionevoli sulla base dei documenti iconografici fino ad ora noti, sebbene recentemente, nell'ambito di recenti studi sul *Furioso* e le arti figurative siano emersi altri tre cicli affrescati, che non sempre risultano ispirati alle illustrazioni a stampa.[12]

L'obiettivo che ci si propone in questo lavoro è di allargare l'indagine, verificando se sia possibile individuare ulteriori documenti figurativi e conseguentemente capire se davvero la traduzione in figura del poema in Italia sia stata così paradossalmente esigua rispetto alla sua fortuna letteraria.

In seconda battuta, si tenterà rintracciare la presenza di modelli grafici per verificare se effettivamente il romanzo giunga alla parete dipinta attraverso la pagina illustrata, o, più in generale, se esistano e quali siano i modelli alla base dei cicli affrescati.

Infine, nell'ottica di restituire i singoli casi esaminati al loro contesto, si cercherà di rendere conto delle intenzioni della committenza e quindi dei meccanismi di ricezione del poema sottesi alla sua traduzione in figura.

La difficoltà maggiore riscontrata in una simile indagine è determinata dall'impossibilità di individuare ed applicare una metodologia univoca e rigorosamente definita nel reperire i cicli affrescati, in ragione sia della varietà e della vastità del territorio preso in esame, sia della natura stessa degli affreschi, che per definizione si trovano per la maggior parte all'interno di ville e palazzi di proprietà privata, spesso non censiti o non riconosciuti come ariosteschi.

Metodologia non univoca e non rigorosamente definita non significa tuttavia assenza di rigore, piuttosto rigorosa applicazione di un metro di per sé flessibile, che impiega a pari livello l'analisi letteraria, storica, storico-artistica, genealogica e geografica, nonché l'umano principio per cui due committenti vicini non necessariamente, ma verosimilmente, si influenzano a vicenda, elementare assioma che governa la diffusione dei gusti e delle mode, compresi il gusto per la lettura dell'*Orlando furioso* e la moda di farlo rappresentare nella propria dimora.

L'individuazione di nuovi cicli affrescati è risultata decisamente fruttuosa: ai nove già noti alla critica si possono aggiungere ora altri undici cicli, uno, il più precoce, ma purtroppo noto solo a livello documentario a Bassano del Grappa, cinque parzialmente conosciuti a livello locale (a Talamona, Bergamo, Mel, San

[11] M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso nella tradizione grafica e a fresco*, cit., p. 42.

[12] R. Spinelli, *Le decorazioni della villa Medici Corsini a Firenze*, in *L'Arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit., vol. II, pp. 341-377; Ibidem, *Impruneta (Firenze), loc. Mezzomonte, villa Corsini (già Medici)*, in *L'Arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini nella pittura fiorentina del Seicento*, cit., pp. 234-237; I. Della Monica, *Castello (Firenze), villa Il Pozzino* in *L'Arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini nella pittura fiorentina del Seicento*, cit., pp. 238-241; M. Rossi, *La place paradoxale de l'Histoire entre Peinture et Poésie*, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, a cura di E. Fumagalli e M. Rossi, Silvana, Milano 2011, pp. 179-185.

Giovanni in Persiceto, Cologno Monzese), e altri cinque fino ad ora non riconosciuti: uno scoperto a Sondrio nel corso di questa indagine e reso noto recentemente nel contesto del PRIN ariostesco coordinato da Lina Bolzoni,[13] e tre inediti (a Feltre, Spoleto e Palestrina), cui se ne aggiunge uno a Como, rapidamente menzionato da Giovanni Agosti in un appunto in calce al recente catalogo sull'arte ticinese del Rinascimento,[14] e qui analizzato distesamente per la prima volta[15].

Nel tentativo di ricostruire la diffusione del poema nella decorazione ad affresco, i suddetti cicli affrescati sono stati posti in relazione con altri sei, riconosciuti dalla critica come ariosteschi successivamente all'articolo di Marta Ajmar. Tali cicli dipinti sono stati oggetto di indagini monografiche (ai già citati cicli toscani di Firenze, Castello e Impruneta si aggiungono Verona,[16] Mantova,[17] e Roma[18]) ma non sono stati fino ad ora inseriti nel contesto di uno studio complessivo sull'argomento.

I cicli in questione verranno analizzati in primo luogo singolarmente, per capire quale ruolo avessero il poema e la sua traduzione in immagine per i committenti, se e come gli affreschi rispecchiassero ambizioni politiche o vicende familiari.

In secondo luogo si intende procedere alla restituzione dei vari documenti figurativi al loro contesto: osservare i numerosi cicli affrescati uno accanto all'altro, come maglie di una stessa rete, per capire quali relazioni intercorrano fra loro, costituisce infatti un passo fondamentale nella comprensione dei cicli stessi e del più ampio fenomeno della ricezione del poema e del suo significato per i contemporanei.

I cicli figurativi individuati, una trentina, saranno analizzati nel corso di cinque capitoli seguendo un ordine cronologico e, dove possibile, geografico.

Si assisterà così alla partenza in sordina delle prime committenze di affreschi ariosteschi, nate in area veneta e in area estense, dunque nei luoghi di gestazione e nascita del poema e della sua diffusione a stampa.

È tuttavia negli anni Quaranta che si osserva una vera esplosione del gusto per gli affreschi ispirati al *Furioso*, saldamente legata alla capillare diffusione delle edizioni giolitine; sullo sfondo di questa nuova fase della sua fortuna ad affresco, è possibile leggere il processo di affermazione del poema quale primo classico moderno.

Una volta acquisito il proprio ruolo nell'Olimpo letterario, il *Furioso* può prestarsi ad approcci più variegati, meno dipendenti dalle chiavi interpretative indotte

[13] F. Caneparo, *Ariosto valtellinese. Entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, in ≪*Tra mille carte vive ancora*≫. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp., 395-422.

[14] G. Agosti, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, Rancate 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Officina Libraria, Milano 2010, p. 249.

[15] Ringrazio il prof. Giovanni Agosti per la preziosa segnalazione.

[16] A. Zamperini, *Per "commodo" e per gloria*, in *Nel palagio: affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, ed. della Fondazione Cariverona, Arsenale Editrice San Giovanni Lupatoto, Verona 2005, pp. 112-207.

[17] U. Bazzotti, *Storie di Alcina nella grotta di Palazzo Te*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di Wolfgang Liebenwein, Deutscher Kunstverlag, München 1998, pp. 25-32.

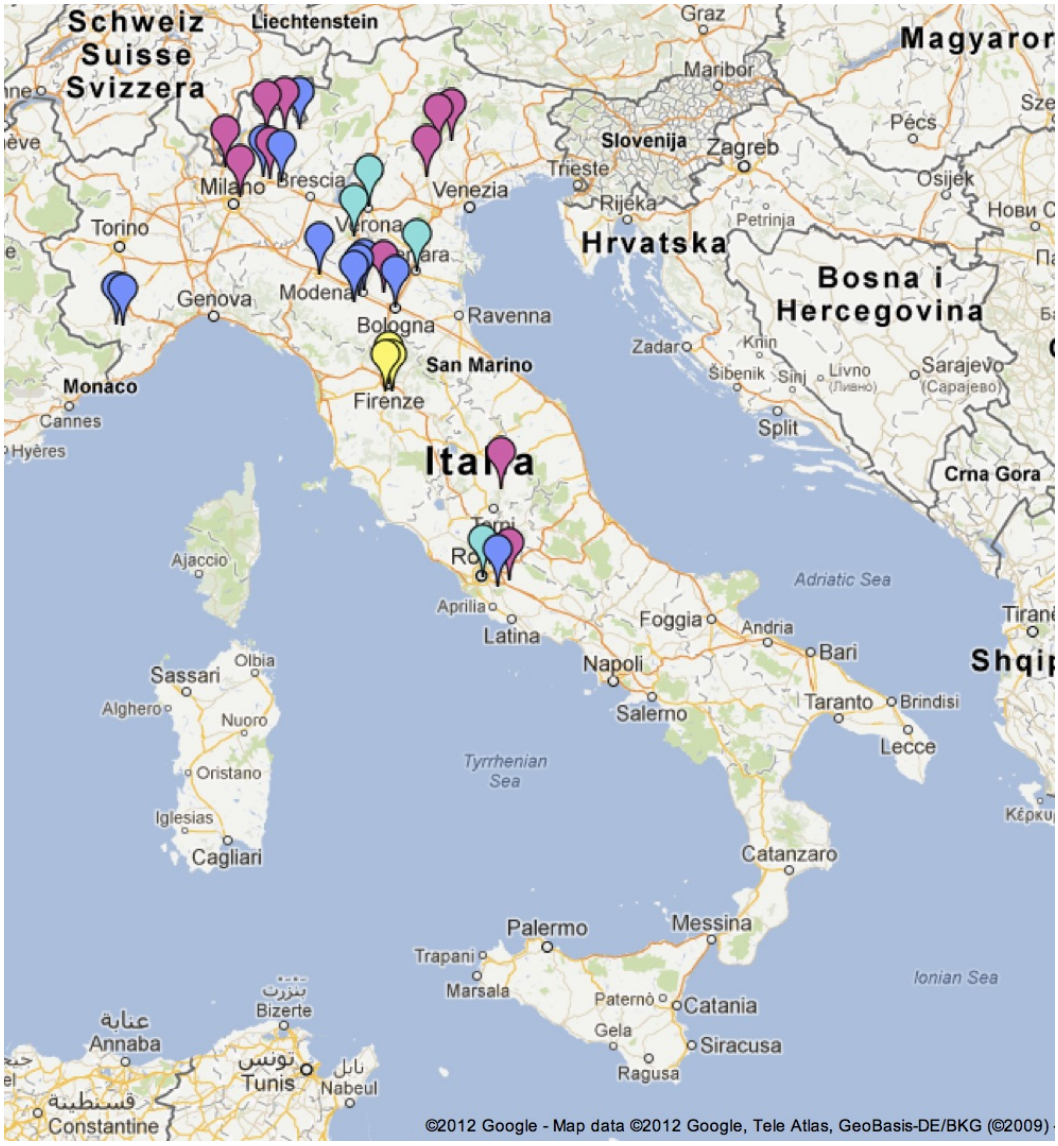
[18] F. Gatta, G. Serafinelli, *Attorno all'identificazione del casino di Giovanni Lanfranco con l'attuale Casale Consorti: scoperte e documenti*, in ≪Bollettino d'arte≫, 6.Ser. 92.2007,140, pp. 137-148

dai commentatori; gli "artifici" degli artisti si fanno più liberi e le "invenzioni" si pongono al servizio di "intenzioni" declinate in gamme più estese.[19]

Infine, esaurita la questione aristotelica intorno al *Furioso*, Ariosto diviene protagonista di un nuovo dibattito nel confronto con Tasso; l'interesse per gli affreschi ariosteschi si rinnova così in una ulteriore stagione, che privilegia il confronto visivo tra *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata*, includendo più tardi anche il *Pastor Fido*. Indagando la fortuna figurativa del poema è dunque possibile osservare gli esiti del suo percorso critico e comprenderne meglio la portata presso i contemporanei.

Il presente lavoro propone dunque una mappatura degli affreschi ariosteschi nella quale episodi pittorici inediti o quasi sconosciuti trovano finalmente posto accanto a documenti figurativi già studiati ma passibili di ulteriori precisazioni e capaci di illuminarsi di nuovi significati se inseriti entro un contesto più ampio, nella speranza di contribuire alla comprensione della fortuna figurativa di un poema che ha modificato il corso della letteratura, dell'editoria e della storia del pensiero.

[19] Per questa efficace terminologia, A. Pinelli, *Intenzione, invenzione, artifizio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat e A. Pinelli, numero speciale di ≪Ricerche di Storia dell'Arte≫ 91/92, 2007, pp. 7-42.



affreschi presenti nel precedente catalogo (Marta Ajmar 1993)

recenti studi monografici

recenti studi ariosteschi

cicli dipinti inediti o noti solo a livello strettamente locale

1

(S)fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* tra 1516 e 1542

All'indomani della sua pubblicazione, il *Furioso* viene notoriamente accolto dal favore dei lettori, tanto che le prime due edizioni vanno esaurite; in attesa della terza edizione curata dall'Ariosto, altri editori stampano il poema, diffondendo ben tredici edizioni; a queste ne seguono altre otto nel periodo tra il 1532 e il 1536.

Un successo considerevole dunque, sebbene non eclatante quale sarà nei decenni successivi. Le ragioni di questa prima fase "di assestamento" vanno individuate, secondo Enrica Pace, nella minore fortuna del genere cavalleresco, sempre molto amato, ma non tanto quanto negli anni tra il 1460 e il 1480.[1]

Ariosto riporta in auge il genere cavalleresco rinnovandolo in ottica rinascimentale, ampiamente premiato dai lettori, il cui numero cresce rapidamente.

Nel contesto della diffusione del *Furioso*, il 1536 si impone come una data fondamentale per molteplici ragioni. Nella sua puntuale analisi della fortuna editoriale del poema, Enrica Pace lo adotta come termine estremo della prima fase della sua ricezione, in quanto per la prima volta in quell'anno vengono date alle stampe ben cinque edizioni diverse.[2]

In secondo luogo, in questo stesso anno, Nicolò Zoppino pubblica la prima edizione illustrata del poema in quarantasei canti,[3] particolarmente interessante ai fini della presente indagine, in quanto la fortuna figurativa del poema nei cicli affrescati è legata a doppio filo con la storia delle illustrazioni a stampa.[4]

[1] E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un "best-seller" del secolo XVI: l'*Orlando furioso, in ≪Schifanoia≫, III, 1987, pp. 103-114; C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 221-241.

[2] E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un "best-seller" del secolo XVI: l'*Orlando furioso, cit., p. 105.

[3] Nicolò Zoppino aveva in realtà proposto un'edizione illustrata del *Furioso* già sei anni prima, ma nel 1536 aggiorna il testo alle sostanziali correzioni realizzate dall'Ariosto nel 1532, che avevano profondamente modificato non solo la forma, ma anche lo stesso tessuto narrativo del poema, passato da quaranta a quarantasei canti. Lo Zoppino decide dunque di rivedere l'intero impianto illustrativo, adattandolo al testo del *Furioso* del 1532.

[4] Il ruolo dello Zoppino è stato a lungo indebitamente sottovalutato e non è infrequente leggere, anche in studi recenti, l'attribuzione al Giolito della prima edizione illustrata dell'*Orlando furioso*. Credo che sia giusto restituire allo Zoppino il merito del suo operato, sottolineando il valore di

Infine, nel 1536 Aldo Manuzio pubblica la traduzione latina della *Poetica* di Aristotele realizzata da Alessandro de' Pazzi; non si tratta della prima traduzione del testo, ma di quella che ha avuto maggiore risonanza e che ha effettivamente dato l'avvio alla costruzione di una nuova teoria della letteratura, nell'ambito della quale la discussione sull'*Orlando furioso* gioca, come è noto, un ruolo fondamentale.

Dal 1536 in avanti, fino agli anni Sessanta del secolo, la fortuna editoriale del poema continua a crescere trasformando il *Furioso* nel *best-seller* del secolo, il dibattito in chiave aristotelica si infervora raggiungendo una portata insospettabile ai tempi della *princeps* e le illustrazioni acquisiscono un ruolo fondamentale, sia all'interno del confronto teorico fra i letterati, sia nel più ampio contesto dell'enorme successo di pubblico del poema.

Nel corso di questa evoluzione, gioca un ruolo cruciale l'edizione pubblicata nel 1542 da Gabriele Giolito de' Ferrari, esemplare nella veste grafica, nei corredi esplicativi e negli apparati illustrativi.[5]

Il contesto della ricezione del *Furioso* in questa seconda fase è stato variamente analizzato, sebbene non sia stata indagata in modo sistematico la sua relazione con la fortuna figurativa del poema; tuttavia anche il periodo precedente, fino ad ora raramente preso in considerazione, merita attenzione.

Prima del 1536 compaiono infatti avvisaglie della successiva evoluzione dell'illustrazione a stampa, del dibattito teorico e della fortuna figurativa propriamente detta. Si tratta però di anticipazioni giunte troppo presto per ottenere un'eco immediata e per non andare incontro ad un rapido oblio, coperte, nel giro di pochi anni, da voci più forti e più sapientemente articolate.

Nicolò Zoppino propone infatti un'edizione illustrata dll'*Orlando furioso* già nel 1530, in quaranta canti, cogliendo con grande acutezza il potenziale del poema, capace nel tempo di superare la diffidenza creatasi a fine Quattrocento nei confronti del genere cavalleresco. Si tratta di un'operazione innovativa, il cui ruolo è stato a lungo indebitamente trascurato, in ragione del suo aspetto ancora ibrido, a metà

"uno degli editori-tipografi più fecondi e più originali dell'epoca", secondo la calzante definizione di Alberto Serra Zanetti. (A. Serra Zanetti, *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Bologna, a spese del comune, 1959). Lo Zoppino ha colto la novità del poema ariostesco in tempi precoci e ne ha realizzato un'edizione accurata, corredata per la prima volta di un apparato illustrativo originale, appositamente realizzato per accompagnare ogni canto. Sul *Furioso* zoppiniano F. Caneparo, *Il Furioso in bianco e nero. La prima edizione illustrata dell'Orlando furioso pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in ≪Schifanoia≫, 34-35, 2008 (2010), Atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 12-15 dicembre 2007, pp. 165-172; più in generale sulla figura dell'editore L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolo Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Vecchiarelli, Roma 2009 e L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Vecchiarelli, Roma 2011.

[5] D. Javitch, *Gabriele Giolito's "packaging" of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in the Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syaska Lamparska, P. D. Stewart, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 123-133; M Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, in ≪Strumenti critici≫, XVI, n. 1, 2001, pp. 99-133; A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Librairie Droz, Genève, 2005, pp. 222-225.

strada fra il testo cavalleresco popolare di stampo quattrocentesco e un prodotto nuovo, delineato con chiarezza solo dodici anni più tardi da Gabriele Giolito. Certamente l'edizione Zoppino non può reggere un confronto "a posteriori" con l'eleganza e l'efficacia della successiva edizione giolitina, ma è sufficiente osservare più attentamente il contesto degli anni Trenta del Cinquecento, per notare il carattere originale dell'esperimento zoppiniano, messo in atto da un editore attento nel cogliere le novità e acuto nel calibrarne la portata.

Sul versante teorico, qualche giudizio negativo in merito al poema era già apparso, se nel 1535 Ludovico Dolce risponde con la sua prima *Apologia*, presentata nell'edizione pubblicata da Bindoni e Pasini,[6] mettendo in campo argomentazioni in seguito affinate per rispondere a critiche via via più bellicose.

Anche in merito alla fortuna figurativa del poema, come nel caso delle illustrazioni a stampa e del dibattito teorico, esistono alcune evidenze anteriori agli anni Quaranta del secolo, sebbene si tratti o di casi legati all'area estense e dunque motivati da evidenti ragioni dinastiche (indagati nel capitolo successivo, dedicato appunto all'area ferrarese), o di casi particolari e tendenzialmente isolati.

Ai ben noti esempi di opere d'arte di soggetto ariostesco legate alla corte estense si affiancano altri tre casi, due dei quali noti e uno sorprendentemente mai nominato negli studi ariosteschi.

Il primo riferimento riguarda l'area umbro-marchigiana, sebbene vada specificato che non si conoscono committenza e destinazione; si tratta di due maioliche realizzate da Francesco Xanto Avelli e da Nicolò da Urbino, i quali raffigurano *Astolfo che scaccia le Arpie* ispirandosi alla XXXII illustrazione dell'edizione Zoppino.[7] Le due maioliche risultano essere, allo stato attuale degli studi, l'unico esempio di fortuna figurativa delle illustrazioni zoppiniane, ma sono rivelatrici di un gusto destinato ad affermarsi rapidamente. Nel giro di una decina d'anni saranno infatti numerosi i piatti e le coppe di ispirazione ariostesca, in un felice connubio tra la tecnica della maiolica istoriata giunta al suo apice e la ricca materia narrativa del *Furioso*.

Alle maioliche, fino ad ora ritenute gli unici casi di fortuna figurativa ariostesca anteriore agli anni Quaranta del Cinquecento, va aggiunto un ciclo affrescato oggi non più esistente e tuttavia non per questo trascurabile, realizzato da Jacopo Bassano nel cortile della residenza estiva dei nobili Dolfin a Rosà, oggi in provincia di Vicenza.

1.1 Gli affreschi perduti di Jacopo Bassano

Scrive Carlo Ridolfi nella *Vita di Jacopo da Ponte*: "In Villa della Rosata, nel cortile di Casa Delfina, fece con simile stile alcune favole dell'Ariosto e le Arti

[6] A. Ricci, *"Sì gran volume in piccola e manigevole forma". Bindoni and Pasini's 1535 edition oh the Orlando Furioso*, in ≪Quaderni d'talianistica≫, vol. XVIII, n. 2, 1997, pp. 183-204.

[7] T. Wilson, *Xanto and Ariosto*, in ≪The Butlington Magazine≫, vol. 132, n. 1046, 1990, p. 326; Idem, *A personality to be reckoned with: some aspects of the impact of Xanto on the work of Nicola da Urbino*, in ≪Faenza≫, 93. 2007, 4/6, pp. 251-268.

Liberali, e una Venere ignuda in un paesino".[8] Il Ridolfi fornisce un dettagliato elenco, ordinato cronologicamente, delle opere realizzate dal Bassano, un elenco che consente di apprezzare la frizzante attività del giovane Jacopo come frescante. Purtroppo, dei numerosi affreschi dei quali Ridolfi riporta notizia, già ai suoi tempi sopravvivevano pochi frammenti, tra cui i lacerti con "Marco Curzio che si getta nella voragine" sulla porta Dieda a Bassano.[9]

Più di un secolo dopo, Giambattista Verci annota, citando il Ridolfi, che a "Rosata, grosso villaggio del Bassanese [...] nel cortile dei N. N. H. H. Dolfini avea dipinto nella sua prima maniera alcune favole dell'Ariosto, e le Arti liberali, e una Venere ignuda in un paesino" e aggiunge: "or perirono affatto miseramente",[10] confermando la perdita precoce del ciclo ariostesco.

Il riferimento delle fonti è al cortile di casa Dolfin a Rosà, oggi in provincia di Vicenza, dimora estiva di una delle più potenti famiglie nobiliari veneziane, il cui notevole mecenatismo artistico, a detta di Filippo Pedrocco, non è stato ancora adeguatamente indagato: "Stupisce anzi che questo aspetto sia stato pressoché ignorato dagli studi recenti, che hanno puntato la loro attenzione in modo quasi esclusivo sui rapporti intercorsi tra i fratelli Dolfin e Giambattista Tiepolo"[11]

Già scomparsi nel Settecento, gli affreschi ariosteschi di Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano (1510 circa - 1592) non sono descritti dalle fonti, che si limitano alle rapide menzioni sopraccitate; impossibile dunque sapere quale fosse il programma iconografico elaborato dal Bassano per questo ciclo. La perdita è tanto più da rimpiangere in quanto la realizzazione degli affreschi precede la pubblicazione dell'edizione illustrata giolitina: si trattava dunque di una fra le prime traduzioni in immagine del poema ariostesco.

L'ordine cronologico adottato dal Ridolfi consente infatti di collocare il perduto ciclo ariostesco intorno al 1536, dunque in date molto precoci in rapporto alla diffusione del poema e alla sua traduzione in figura. È del 1536, infatti, l'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino, reimpiegando i legni (tutti tranne uno) approntati per l'edizione del 1530, prima traduzione in immagine del poema ariostesco.

Vista la triste sorte dei numerosi affreschi realizzati dal Bassano negli anni Trenta del Cinquecento, risulta difficile anche anche solo immaginare il ciclo ariostesco; i soli affreschi noti realizzati da Jacopo da Ponte nello stesso periodo delle "Favole dell'Ariosto" sono infatti gli affreschi di Santa Lucia, non menzionati dal Ridolfi e

[8] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero Vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritte da Carlo Ridolfi*, a cura di D. Freihern von Hadeln, Berlin 1914, vol, I, p. 386.

[9] C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, cit., vol. I, p. 387.

[10] G. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano, raccolte ed estese da Giambattista Verci*, Giovanni Gatti, Venezia 1775, p. 109.

[11] F. Pedrocco, *Il mecenatismo artistico della famiglia Dolfin*, in *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997, a cura di G. Ganzer, Electa, Milano 1996, p. 43; B. G. Dolfin, *I Dolfin (Delfino) patrizii veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1923, seconda edizione, Tipografia Ferdinando Parenti, Milano 1923.*

scoperti da Michelangelo Muraro; gli affreschi in questione risalgono al 1536 circa, data alla quale il Ridolfi faceva risalire l'esecuzione dei perduti affreschi ariosteschi.[12]

Particolarmente spiacevole è la perdita delle storie ariostesche del Bassano, in relazione alla produzione artistica del pittore, i cui esiti giovanili ad affresco sono in gran parte scomparsi, ma ancor più nella prospettiva degli studi ariosteschi, in ragione sia della rarità di documenti figurativi relativi agli anni Trenta del Cinquecento sia dell'illustre nome dei committenti, che avrebbero potuto offrire preziose chiavi di lettura in rapporto alla ricezione del poema presso i suoi primissimi lettori.

[12] M. Muraro, *Il ciclo di Cartigliano e altri affreschi di Jacopo da Ponte*, Vicenza 1960; *Pitture murali nel Veneto e le tecniche dell'affresco*, catalogo della mostra a cura di M. Muraro, Venezia 1960, pp. 113-114; V. Sgarbi, *Gli affreschi di Jacopo Bassano a Santa Croce Bigolina*, in ≪Arte Veneta≫, XXXVI, 1982, pp. 200-204; G. Ericani, *Jacopo frescante*, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, a cura di B. L. Brown e P.3 Marini, catalogo della mostra Bassano del Grappa 5 settembre – 6 dicembre 1992, Fort Worth, Texas, 23 gennaio – 25 aprile 1993, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. CCXX-CCXXV; G. Ericani, *Decorazione interna ed esterna (1536-1537) Santa Croce Bigolina, Cittadella (Padova), Chiesetta di Santa Lucia*, in *Sulle tracce di Jacopo Bassano*, a cura di L. Alberton Vinco da Sesso e V. Romani, Bassano del Grappa 1994.

2
Letture estensi

Notissime sono le lettere di Alfonso I d'Este all'Ariosto, di Isabella d'Este al fratello duca e dello stesso Ariosto al di lei consorte, Francesco Gonzaga, che dimostrano come la circolazione di brani del *Furioso* all'interno della cerchia estense fosse diffusa ben prima della pubblicazione del poema.[1]

Altrettanto noto è che alla corte di Ferrara vennero acquistati vari esemplari del *Furioso*, fra il 1516 e il 1524, e che l'Ariosto stesso si impegnava nella diffusione della sua fatica letteraria, come dimostra una lettera di mano di Ippolito Calandra, segretario del marchese Gonzaga, che testimonia che il poeta si recò personalmente a Mantova con una "capsa di libri" destinati a Francesco Gonzaga, a sua moglie Isabella d'Este e al cardinale Sigismondo Gonzaga.[2]

Non stupisce dunque che le prime traduzioni in immagine del poema si collochino in territorio emiliano. Sono almeno quattro i cicli certamente ispirati all'*Orlando furioso* realizzati in Emilia. Due di essi sono noti purtroppo soltanto attraverso fonti testuali; la perdita risulta particolarmente gravosa nel caso delle *Storie di Ruggiero* di Dosso Dossi, pittore fiabesco e fantasioso quanti altri mai, sui cui rapporti con l'Ariosto e con l'*Orlando furioso* sono stati versati fiumi di inchiostro, nel tentativo di stabilire una concreta esplicitazione dell'*ut pictura poesis*.[3]

[1] La prima testimonianza è una lettera di Isabella al fratello (3 febbraio 1507), per ringraziarlo degli auguri per la nascita del figlio Federico, presentati dall'Ariosto, che nell'occasione della visita aveva dilettato Isabella con la lettura di alcuni versi del *Furioso*; la lettera è citata in G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena 1919, p. 171 e in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., L. S. Olschki, Genève - Firenze 1930-31, vol. II, p. 79; altra testimonianza antica è la lettera di Alfonso I datata 1509, anch'essa citata in G. Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara*, cit., p. 316 e in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, cit., vol. I, p. 295; la risposta dell'Ariosto alla richiesta del marchese Francesco Gonzaga di ottenere il poema in anteprima una versione manoscritta del poema ancora non pubblicato, una lettera datata 1512, è citata in L. Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, Mondadori, Milano 1965, p. 25.

[2] La lettera, datata 7 maggio 1516, è citata in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, cit., vol. II, p. 158.

[3] La questione del *Parallelo fra le arti*, nella specifica declinazione del parallelo fra la poesia di Ariosto e la pittura, è stata analizzata a più riprese secondo differenti punti di vista, che possono essere riassunti in due categorie: 1) Relazione fra il mondo poetico di Ariosto e le arti figurative del suo tempo, analizzabile attraverso 1.a) l'influsso reciproco tra la pittura di Ariosto e l'arte contemporanea e 1.b) il parallelo tra Ariosto e uno o più artisti del suo tempo, e 2) Relazione che nel tempo è venuta a stabilirsi fra la poesia del *Furioso* e gli artisti che via via si sono ispirati a

L'altro ciclo purtroppo non sopravvissuto alle ingiurie del tempo e più ancora

episodi del poema. In particolare, in merito alla prima categoria, la relazione fra il mondo poetico di Ariosto e le arti figurative del suo tempo si configura come una varietà di accordi e naturali assonanze più che di debiti e crediti di reciproci influssi. Certamente Ariosto conosceva la scuola ferrarese del suo tempo e gli affreschi del Pisanello a Mantova, così come conosceva la tradizione letteraria cavalleresca dal Medioevo a Boiardo. Nel 1505 Ariosto inizia la stesura del suo capolavoro, che si trova ad uno stadio piuttosto avanzato già nel 1507, e vede verosimilmente definita la trama intorno al 1509, per culminare nella pubblicazione della *princeps* nel 1516. Sono gli stessi anni in cui nascono la Cappella Sistina e la Stanza della Segnatura, motivo sufficiente per tentare un parallelo fra il poeta ed i massimi pittori del tempo. La critica moderna ripercorre e reinterpreta i paragoni già ampiamente dibattuti dai trattatisti del Cinque e Seicento (P. Barocchi, *Fortuna dell'Orlando furioso nella trattatistica figurativa*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, pp. 388-405); in particolare, nella critica moderna Gennaro Savarese, nel tentativo di descrivere il reciproco influsso tra la pittura di Ariosto e l'arte contemporanea (1.a), suggerisce un'influenza dei paesaggi di Tiziano e dei ferraresi sui paesaggi letterari dell'Ariosto. In merito alla volontà da parte della critica di cogliere invece un più puntuale parallelo fra Ariosto e uno o più artisti del suo tempo (1.b), è certamente la figura di Dosso Dossi a dominare; non si tralascia di rimarcare come il paragone sia favorito dallo stesso Ariosto, nelle due celebri ottave in cui, nella descrizione della rocca di Tristano, offre al lettore un paragone tra antichi e moderni ed un canone dei pittori moderni (XXXIII, 1-3). In realtà sembra opportuno distinguere il paragone arte-pittura e il canone dei pittori, piuttosto che mescolare i due elementi accostando in presunto parallelismo, univoco o biunivoco che sia, la poesia di Ariosto e l'arte di uno o più fra i pittori citati. Già Wladyslaw Tatarkiewicz sottolineava del resto come pochi motti furono travisati quanto l'oraziano "ut pictura poesis", che in origine doveva essere semplicemente "un'analogia abbastanza vaga tra pittura e poesia". (W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee: l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, sesta edizione, Aesthetica Edizioni, Palermo 2006). Né va tralasciato il valore retorico del paragone, là dove esso sia inserito in un contesto storico e politico definito, soprattutto se cortigiano; è infatti proprio questo tipo di contesto a indurre all'elaborazione di cataloghi, il cui valore va dunque ridimensionato. Nel Cinquecento la disputa sul Paragone si risolve in favore della poesia, salvo casi macroscopici come quello di Leonardo o di Michelangelo, e il parallelo Ariosto-Dosso può essere usato da Vasari in apertura alla vita di Dosso, dove si ribadisce appunto la superiorità di Ariosto rispetto a Dosso. Nel Novecento è Longhi ad accostare Ariosto a Dosso, ma certo non con la rigidità di un parallelo divenuto poi canonico in nome di una volontà quasi ostinata di rintracciare il principio dell'*ut pictura poesis* ad ogni costo. Nel suo scritto *Una favola del Dosso*, Roberto Longhi definisce la cosiddetta *Partenza degli Argonauti* della National Gallery od Arts di Washington una favola dipinta, espressione legata al principio delle arti sorelle, e aggiunge: "non crediamo che occorra insistere sul fatto che, pur volgendosi, com'è probabile, ad un soggetto di remota mitologia, il Dosso non poteva far altro che offrircelo in un travestimento di cavalleria giorgionesca e ariostea; con quel tanto di vaghezza nostalgica ch'egli poteva intendere nel giorgionismo, e quel tanto di spettacolo ed ironia ch'egli sapeva trarre dall'Ariosto" (R. Longhi, *Una favola del Dosso*, in ≪Vita Artistica≫, 1927, p. 92, ristampato in *Opere complete*, Sansoni, Firenze 1967, vol. 2 *Saggi e ricerche 1925-1928*, tomo I, p. 157). Ancora, Cesare Gnudi parla di Dosso come dell'"unico fra i contemporanei di cui possa dirsi che mostri riflessi ariosteschi e che sia cresciuto e poeticamente salito nel clima generato a Ferrara dalla presenza dell'*Orlando furioso*", accomunato all'Ariosto dal sentimento del vero che sfuma nel fantastico, nel misterioso. Il parallelo va però ridimensionato: non si tratta di una corrispondenza biunivoca, ma di unidirezionalità, dal poeta al pittore; si può dunque parlare tutt'al più di "riflessi ariosteschi". Tuttavia il discorso di Gnudi è più ampio; insiste non su un reciproco influsso, ma sulla contemporaneità delle due situazioni, e sul fatto che "dall'una viene luce alla comprensione dell'altra, reciprocamente"(C. Gnudi, *Ariosto e le arti figurative*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra a cura di Jadranka Bentini, Reggio Emilia 5 marzo – 8 maggio 1994 Marsilio Editore, Venezia, 1994, p. 16). Oltre che a Dosso, Gnudi fa riferimento a Raffaello, secondo un accostamento suggerito da Francesco

dell'uomo, è la prima prova ariostesca di Nicolò dell'Abate, il quale, prima di realizzare i celebri affreschi di Palazzo Torfanini a Bologna, si è confrontato con l'*Orlando furioso* nel cosiddetto "appartamento di Orlando", voluto da Giberto Pio a Sassuolo. Alcune fonti tramandano inoltre la presenza di affreschi ariosteschi nella Rocca di Scandiano,[4] ma recenti studi hanno evidenziato che le scene dipinte erano in realtà ispirate all*Orlando innamorato*, il che non stupisce affatto, trattandosi della dimora dei Boiardo.[5]

Arcangeli, il quale nel saggio su Bastianino afferma: "A me l'inevitabile paragone Ariosto-Dosso (o anche Ariosto-Tiziano) appare da tempo seducente ma generico, ma secondo il metodo e l'spirito moderno sarebbe da riformare in quello con l'aurea mediocritas di Raffaello; meno generico mi va parendo sempre più quello Tasso-Bastianino, e tale che il pittore non sfigura al confronto" (F. Arcangeli, textitIl Bastianino, Cassa di Risparmio di Ferrara, Pizzi, Milano 1963, p. 41). Ma Cesare Gnudi non si ferma a Raffaello; l'armonia del poema viene inserita nel più ampio contesto dell'armonia rinascimentale. La poesia ariostesca viene accostata, in particolare nell'evocazione delle bellezze femminili (Alcina, Angelica incatenata, Olimpia), al disegno e al modellato toscano-umbro-romano, piuttosto che al colorismo veneto; senza tralasciare un ricordo della *Scuola di Atene* nella descrizione del padiglione di Ruggiero e Bradamante; Gnudi allarga quindi il discorso a tutti i grandi del Rinascimento: Michelangelo, Leonardo, Tiziano e, appunto, Raffaello. Il parallelo Ariosto-Dosso è in seguito analizzato da Gianni Venturi, il quale sottolinea la necessità di discutere la questione per liberarla dall'atteggiamento superficiale con cui è stata spesso trattata nel Novecento, quando l'ormai canonico accostamento è stato spesso ribadito con argomentazioni approssimative. Occorre dunque una "più severa e controllata consapevolezza del 'paragone' così com'è stato inteso al quarto decennio del Cinquecento in poi, per vedere come e in quale modo sia lecito ora assumerlo come principio di valore o di giudizio" (G. Venturi, *Il parallelo tra le arti: il caso Ariosto-Dosso*, in *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, a cura di Michela Scolaro e Francesco p. di Teodoro, San Giorgio di Piano, Minerva Edizioni, 2001, p. 647). Infine, quanto alla relazione che nel tempo è venuta a stabilirsi fra la poesia del *Furioso* e gli artisti che via via si sono ispirati a episodi del poema, molti passi in avanti sono stati fatti dal primo tentativo di radunare un nucleo di opere cinquecentesche ispirate al poema, (G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel secolo XVI*, Premiato Stabilimento Tipografico Sociale del Dott. G. Zuffi, Ferrara 1912, p. 340, dove la studiosa presenta un primo elenco di opere d'arte ispirate al *Furioso* eseguite nel Cinquecento, in seguito aggiornato in G. Fumagalli, *L'Ariosto tra i pittori* in ≪Emporium≫, 77, (1933), pp. 283-296.) Nel corso degli studi sulla fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* Nicolò dell'Abate emerge quale più significativo interprete dei paesaggi e del sentimento ariostesco dell'incanto e della magia in virtù degli affreschi eseguiti a Palazzo Torfanini allo scadere degli anni Quaranta del Cinquecento. Ma la fascinosa figura di Dosso Dossi ritorna prepotentemente alla ribalta qualora si pensi alla *Melissa* della Galleria Borghese (V. Farinella, *La Mélissa Borghèse. Une célébration des mérites de Lucrèce Borgia?*, in *L'Arioste et les Arts*, sous la direction de M. Paoli et M. Preti, Officina Libraria en collaboration avec le Musée du Louvre, Milano 2012, pp. 92-118).

[4] L. Vedriani, *Raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e dove l'hanno fatte, cavata da vari autori, per Lodovico Vedriani*, Soliani, Modena 1662, p. 64; G. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, 1678 ed. 1841, vol. I, p. 127; G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica, raccolte e ordinate dal Cav. Girolamo Tiraboschi*, Soc. Tipografica, Modena 1786, pp. 13-14; F. Reiset, *Niccolò dell'Abate. Étude*, in ≪Gazette des beaux-arts≫, 1, 1859, pp. 191-195.

[5] D. Cuoghi, *"Ut pictura poësis". Versi cortesi e figure dipinte nella Rocca di Scandiano*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, 20 marzo - 19 giugno 2005, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Silvana editoriale, Milano 2005, pp. 67-75.

Le fonti antiche consentono quanto meno di sapere che un tempo i cicli di Ferrara e di Sassuolo esistevano, ma non tramandano purtroppo descrizioni precise, utili a ricostruirne il programma iconografico; a maggior ragione risulta impossibile verificare se i fregi in questione avessero una qualche relazione iconografica con le illustrazioni a stampa. Tale relazione appare invece più che evidente nel caso degli affreschi emiliani sopravvissuti, ovvero il ciclo dipinto da Nicolò dell'Abate a Palazzo Torfanini e quello realizzato, verosimilmente ad opera della scuola di Nicolò, nella torre di Baggiovara presso Modena, entrambi parzialmente ispirati all'edizione giolitina del poema.

2.1 I cicli perduti di Ferrara e Sassuolo

2.1.1 Dosso e Battista Dossi a Ferrara: una committenza estense

Girolamo Baruffaldi tramanda che "Nel palagio sulla via degli Angeli già fabbricato dal conte Bevilacqua, [Dosso e Battista Dossi] colorirono alcuni quadri a guazzo sulla tela, li quali servivano per fregio di due camere. Rappresentavano Alcina che alletta Ruggero con finti vezzi, e che tenta di trarlo nel suo palagio: e seppero questi valorosi fratelli così bene interpretare la mente dell'Ariosto autore di questa favola nel canto settimo del suo *Furioso*, che parve anzi aver essi comunicata l'idea del poeta."[6]

Già a fine Seicento, al tempo della stesura delle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, il Baruffaldi rilevava però il cattivo stato di conservazione dell'opera: "Non sono più questi quadri nella loro primitiva bellezza, perché dilavati dalle acque cadute dai tetti molto perderono, tanto che furono poi dal march. Francesco Rossetti alienati e dati a Giuseppe Avanzi pittore, il quale coperse a olio tutte le dette cose rimasevi, ma molto perdettero della loro preziosità"[7]

Il "palagio sulla via degli Angeli" menzionato dal Baruffaldi va identificato con l'edificio fatto costruire dal conte Bonifacio Bevilacqua intorno al 1493, in un punto nodale dell'addizione erculea, noto come il "Quadrivio degli Angeli".[8]

Per attuare il suo ambizioso progetto di ampliamento della città, il conte Ercole sollecita infatti i nobili ferraresi a costruire palazzi signorili per abbellire la "terra nuova" e per innescarne il popolamento. Non a caso, tra i primi a rispondere alle richieste del duca sono due cortigiani fedelissimi, il medico personale del duca, Francesco Castelli, ed il suo consigliere segreto, Bonifacio Bevilacqua, i quali, nel 1493, avviano la costruzione di due palazzi nobiliari nell'area privilegiata costituita

[6] *Dosso e Battista Dossi pittori*, in *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'Arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1844*, Ristampa anastatica Arnaldo Forni editore, Bologna 1986, vol. I, pp. 267-268.

[7] Idem, *Dosso e Battista Dossi pittori*, cit., vol. I, p. 268.

[8] M. Folin, *Un ampliamento urbano della prima età moderna; l'addizione erculea di Ferrara*, in *Sistole/ Diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, pp. 51-174; C. M. Rosenberg, *The Este Monuments Urban Redevelopment in Renaissance Ferrara*, New York 1997; T. Tuhoy, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este and the invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

dall'incrocio fra Via degli Angeli e Via dei Prioni (oggi corso Ercole I e Corso Biagio Rossetti - Corso Porta Mare). Nell'arco di cinque anni, sul lato opposto dell'incrocio, sorgono Palazzo dei Diamanti e Palazzo Turchi, consacrando il "Quadrivio degli Angeli" come uno dei luoghi più suggestivi della città, simbolo del rinnovamento voluto da Ercole I.[9]

Il palazzo è ricordato dai contemporanei per la sua bellezza: nel 1502, in occasione delle feste per il matrimonio fra Alfonso I e Lucrezia Borgia, il conte Bonifacio Bevilacqua accoglie l'ambasciatore di Francia ed il suo seguito, suscitando l'ammirazione degli ospiti per l'eleganza e la magnificenza della propria dimora. [10]

Terzogenito di Cristin Francesco Bevilacqua, nobile veronese trasferitosi a Ferrara in seguito al matrimonio con Lucia Ariosti, Bonifacio è un personaggio di primo piano presso la corte estense; nel 1472 viene armato cavaliere dal duca Ercole, nel 1477 viene inviato a Milano per trattare il matrimonio tra Alfonso I e Anna Sforza e dieci anni più tardi viene nominato Giudice dei Savi. Il conte Bonifacio muore nel 1509 senza eredi legittimi, lasciando un figlio naturale, Gabriele, monaco eremitano; i suoi beni passano quindi ai figli del nipote Antonio, figlio del fratello maggiore di Bonifacio, Gherardo, e di Costanza Bentivoglio.[11]

Nel 1530 il palazzo viene acquistato nientemeno che dal duca Alfonso I, il quale, alla propria morte, lo lascia ad Alfonso di Montecchio, figlio naturale avuto da Laura Dianti, come risulta dalla *Nota degli Stabili lasciati dal Duca di Ferrara Afonso I ai suoi figli* e dal testamento del duca[12]

A partire dal 1531, Alfonso I affida ad alcuni pittori di corte il compito di decorare il palazzo recentemente acquisito e a loro si affiancano, nel 1532, i fratelli Dossi, chiamati ad affrescare i merli sommitali del palazzo e, probabilmente, dei muri che cingevano il giardino.[13]

---

[9] M. Folin, *Un ampliamento urbano della prima età moderna; l'addizione erculea di Ferrara*, in *Sistole/ Diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, pp. 51-174: 169, fig. 13.

[10] A. M. Fioravanti Baraldi, *Palazzo Bevilacqua, Rossetti, Pallavicini, detto il Quartierone*, in *Ferrara 1492-1992. La strada degli Angeli e il suo Quadrivio, utopia, disegno e storia urbana*, a cura di C. Bassi, M. Peron, G. Savioli del Comune di Ferrara, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1992, p. 156.

[11] A. M. Fioravanti Baraldi, *Palazzo Bevilacqua, Rossetti, Pallavicini, detto il Quartierone*, cit., p. 156 e nota 15.

[12] *Nota degli Stabili lasciati dal Duca di Ferrara Afonso I ai suoi figli nel 1533*, Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. coll. Antonelli n. 41, sec. XVIII: "Al signor Alfonso nominato da esso signor Duca suo figlio naturale nato di se soluto et donna soluta lascia in feudo il castello di Montecchio nel Ducato di Reggio et il Palazzo su la via dell'Angeli"; *Testamento del Duca di Ferrara Alfonso I d'Este per rogito di Gio. Battista Saracco, 28 agosto 1533*, Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, ms. coll. Antonelli n. 350, sec. XVIII: "Item per ogni meglior modo chel puole instituisce il predetto signor Alfonso in lo palazzo posto su la via delli Angeli della sua città di Ferrara acquistato da quelli delli Bevilaqui con li suoi horti, giardini et tutto quello che spetta et pertiene al detto palazzo et ch'è consenso sotto lo acquisto fatto di quello", cit. da A. M. Fioravanti Baraldi, *Palazzo Bevilacqua, Rossetti, Pallavicini, detto il Quartierone*, cit., p. 157 e note 20-21.

[13] A. Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco: il palazzo di don Alfonso d'Este sull'antica Via degli Angeli*, in ≪Ferrariae Decus≫, 24, 2007, pp. 133-134.

Entusiasmante appare in questo contesto la scoperta di Andrea Marchesi,[14] il quale ha riconosciuto l'importanza di una perizia inventariale datata 1638, che descrive il materiale mobile del Palazzo, a quel punto abitato dai conti Rossetti, subentrati agli eredi di don Alfonso d'Este nel 1633, e che cita fra l'altro un fregio di quadri dipinti a guazzo "di mano d'Idosi", cioè dei Dossi, accompagnati da una valutazione economica elevata, che ne avvalora l'attribuzione. Marchesi è dunque in grado di cogliere il legame fra la perizia inventariale e la menzione del fregio ariostesco riportata dal Baruffaldi, fino a quel momento completamente tralasciata dagli studi.

La presenza di Battista in due sale del piano terreno è testimoniata inoltre da un consuntivo contabile del 1538, pubblicato da Marchesi insieme ad altri documenti inediti, dove si attesta il pagamento a "m.ro Battista de Dosso pictore per sua mercede de haver dipinto li solari della camera grande e dela picola del palazzo de Sua S. deli Anzoli, cioè le due camere terreno che sono in capo dela logia che è dal capo del curtille a mano sinistra verso il brolo", ovvero, come ipotizza Marchesi, le due stanze definite come "Sala" e "Anticamera" nella pianta settecentesca conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.[15] I documenti riferiscono che si tratta di due fregi alti 3 piedi, ovvero circa 120 centimetri, ma non ne rivelano il soggetto.

Altri documenti di pagamento, sempre risalenti al 1538, attestano la fervente attività di Battista Dossi e di altri pittori nelle stanze destinate ad accogliere la sposa di don Alfonso; il matrimonio fra il primogenito di Alfonso I e Laura Dianti con Giulia della Rovere viene celebrato solo nel 1549, ma evidentemente le trattative dovevano essere iniziate ben prima.[16]

Resta da capire dove si trovasse il fregio dossesco ispirato al *Furioso*; in ogni caso, sia che fosse nelle due camere del piano terreno, sia che si trovasse negli appartamenti destinati alla futura duchessa d'Este, appare chiara l'importanza di uno dei più precoci cicli decorativi ispirati al poema ariostesco e, soprattutto, dell'unico di committenza estense.

La perdita delle tele ariostesche di Dosso e Battista sembra quasi anticipare il destino di progressiva decadenza incontrato in seguito da Palazzo Bevilacqua, nel Seicento passato in proprietà ai Rossetti, i quali lo frazionano in più unità abitative; nel Settecento il palazzo passa ai Pallavicini, che trasformano completamente l'intero edificio, prima di cederlo nel 1769 alla Camera Apostolica. Da questo momento, l'antica residenza rinascimentale, celebre per la sua bellezza ai tempi dei Bevilacqua e degli Este, viene adibita a caserma militare, destinata ad ospitare prima la guardia a cavallo del cardinale legato, quindi, in periodo napoleonico, il quartiere dei Dragoni e, successivamente all'unificazione italiana, l'esercito, l'Arma dei Carabinieri e la Polizia di Stato.

[14] A. Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco*, cit., pp. 128-149.
[15] A. Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco*, pp. 134-135 e appendice documentaria, a e b.
[16] A. Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco*, pp. 134-135 e appendice documentaria, a e b.

Già da tempo le scene ariostesche non si trovavano all'interno del palazzo, essendo state vendute da Francesco Rossetti al pittore Giuseppe Avanzi, come riferisce il Baruffaldi, il quale però non aggiunge nulla alla rapida menzione sopracitata, nemmeno nella vita di Giuseppe Avanzi.[17] Nulla si sa delle successive vicende dei fregi di Dosso e Battista, che purtroppo risultano oggi irrimediabilmente perduti.

Perdute le *Storie di Ruggiero e Alcina* nel palazzo di via degli Angeli e definitivamente confutata la paternità dossiana delle illustrazioni nel *Furioso*Valgrisi,[18] a testimoniare il rapporto tra la pittura dei fratelli Dossi e la poesia dell'Ariosto rimangono quattro dipinti, di cui uno soltanto, di mano di Battista, si configura come una fedele illustrazione dei versi ariosteschi, ovvero la *Lotta fra Orlando e Rodomonte*, oggi conservata ad Hartford, CT.

Il soggetto è tratto dal canto XXIX dell'*Orlando furioso* e riguarda il culto *post mortem* tributato dal saraceno Rodomonte alla principessa Isabella, modello di fedeltà e virtù. L'antefatto della vicenda è la commovente vicenda della giovane Isabella, che vede morire tra le proprie braccia l'amato Zerbino, fatalmente ferito nel tentativo di difendere le armi di Orlando. La disperata fanciulla viene convinta da un eremita a dedicare il resto della propria vita a Dio, ma lungo il cammino

[17] *Giuseppe Avanzi pittore*, in *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'Arciprete Girolamo Baruffaldi*, cit., vol. II, p. 312.

[18] L'attribuzione del Baruffaldi a Dosso Dossi (1844-46, I, p. 253) è stata confutata dalla critica moderna, che non è tuttavia riuscita ad individuare un'alternativa definitiva. Paul Oskar Kristeller (P. O. Kristeller, *Kupfertisch und Holzscnhitt in vier Jahrunderten*, B. Cassirer, Berlin 1922, p. 286) ha proposto il nome di Battista, in sostituzione a quello di Dosso, morto nel 1542, e dunque difficilmente autore di illustrazioni stampate quattordici anni più tardi; l'ipotesi è ripresa e condivisa da Caterina Chiminelli (C. Chiminelli, *L'incisione in legno a Venezia*, in ≪L'Ateneo Veneto≫, XXXIX, 1916, p. 248.), da Armando Petrucci (A. Petrucci, *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Bestetti Roma 1964, p. 99, nota 92.) e da Sergio Samek Ludovici (S. Samek Ludovici, *Arte del libro*, Ares Edizioni, Milano 1971, p. 164.), ed è stata invece contestata da Henriette Mendelsohn (H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi: mit 65 Abbildungen*, Müller und Rentsch, München 1914, p. 196). Nel 1973 Enid Falaschi ha rilevato nella prima xilografia il monogramma D.B., riferibile senza difficoltà al Duca di Baviera, che infatti è il personaggio sotto al quale è apposta la sigla (E. Falaschi, *Notes on some illustrations of Ariosto's Orlando Furioso*, in ≪La bibliofilia≫, 75, 1973, 2, pp. 175-188). Generalmente però, i personaggi sono identificati da due o più lettere del nome e non da iniziali puntate, elemento che ha scatenato la curiosità degli studiosi ed il fluire di una sequenza di ipotesi, non tutte argomentato con lo stesso grado di accuratezza. Paola Coccia (P. Coccia, *Le illustrazioni dell'Orlando furioso (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi*, in ≪La bibliofilia≫, XCIII, 1991, pp. 279-309.) ha proposto il nome di Donato Bertelli, editore, stampatore, calcografo, cartografo e mercante di stampe, attivo a Venezia fra 1558 e 1592. La studiosa ha sottolineato inoltre l'evidenza di un riferimento stilistico nel *Decameron* pubblicato dallo stesso Valgrisi un anno prima del *Furioso*. Il confronto appare decisamente convincente, sebbene non aiuti a far luce sull'identità dell'illustratore, dal momento che anche le xilografie boccacciane risultano anonime (A. Griseri, *Di fronte al Decameron: l'età moderna*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino 1999, pp. 165-168). Successivamente, Paolo Baldan (P. Baldan, *Un Furioso illustrato "in famiglia": il figurato dossiano (presunto) del 1556*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, II, a cura di A. Franceschetti, Olschki, Firenze 1988, pp. 571-583.) ha riproposto il nome di Battista Dossi, seguito da Federica Sarigu 2001 (F. Sarigu, *Le silografie dell'edizione valgrisiana dell'Orlando furioso. Ipotesi per un'attribuzione*, in ≪Grafica d'arte≫, 2001, anno XII, n. 45, pp. 12-15.)

verso il convento, i due incontrano Rodomonte, immediatamente affascinato dalla bellissima principessa. Decisa a restare fedele alla memoria di Zerbino, Isabella architetta un complesso stratagemma per sfuggire al saraceno: la fanciulla convince Rodomonte di potergli offrire l'invulnerabilità, grazie ad un miracoloso unguento a base di erbe. La giovane intende dimostrare la veridicità delle proprie parole preparando l'unguento e testandolo sul proprio corpo:

> Io voglio a far il saggio esser la prima
> del felice liquor di virtù pieno,
> acciò tu forse non facessi stima
> che ci fosse mortifero veneno.
> Di questo bagnerommi da la cima
> del capo giù pel collo e per lo seno:
> tu poi tua forza in me prova e tua spada,
> se questo abbia vigor, se quella rada.-[19]

L'incauto saraceno, convinto dalle parole della fanciulla e annebbiato dal vino, esegue alla lettera le istruzioni di Isabella, divenendone così l'assassino:

> Bagnossi, come disse, e lieta porse
> all'incauto pagano il collo ignudo,
> incauto, e vinto anco dal vino forse,
> incontra a cui non vale elmo né scudo.
> Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
> sì con la mano e sì col ferro crudo,
> che del bel capo, già d'Amore albergo,
> fe' tronco rimanere il petto e il tergo.
>
> Quel fe' tre balzi; e funne udita chiara
> voce, ch'uscendo nominò Zerbino,
> per cui seguire ella trovò sì rara
> via di fuggir di man del Saracino.[20]

Tormentato dal dolore e dal rimorso, Rodomonte erige accanto ad un fiume un mausoleo per Isabella e una torre per sé, dalla quale sorveglia il transito di estranei sul ponte; i cristiani vengono imprigionati, mentre i pagani vengono spogliati delle armi, esibite come trofei per onorare la memoria della principessa castigliana.

Nel dipinto di Battista Dossi, Rodomonte affronta Orlando che, folle e nudo, si lancia sul ponte, deciso ad oltrepassarlo. La lotta si conclude con un poco eroico tuffo nel fiume, attimo di sospensione del quale approfitta Fiordiligi per attraversare il ponte e proseguire la ricerca dell'amato Brandimarte. Tutti gli elementi presenti nel testo figurano nel dipinto: il ponte, il mausoleo accanto alla chiesa, le armi esposte, la torre, il tutto reinterpretato con il gusto quasi miniaturistico di Battista, evidente nella definizione degli scudi e delle armi, e ancora di più nei tocchi d'oro del turbante e della fusciacca del moro sulla sinistra, nella raffinata bardatura del cavallo, nella cesellatura dell'armatura lucente e della sopraveste del

[19] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 24.
[20] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 25 - 26, 1-4.

re saraceno, gusto prezioso che si somma alle influenze fiamminghe del paesaggio, della città sullo sfondo e dei colori smaltati e vivaci (fig. 2.1). Fa da sfondo alla scena un paesaggio contaminato da reminescenze fiamminghe, "ma non totalmente idealizzato", come rileva Andrea Marchesi, che mostra come "un turrito palazzo marmorizzato, la piccola chiesa, siepi di bosso abilmente geometrizzate dall'arte topiaria in funzione di eleganti recinti per i numerosi esemplari di daini e caprioli, e soprattutto un ingegnoso pontile ligneo commissionato dal sagace Alfonso I d'Este affinché facesse precipitare d'improvviso nel sottostante specchio d'acqua gli ignari e malcapitati ospiti dell'isola" fossero tutti "elementi appartenuti al perduto complesso residenziale del Belvdere ferrarese"[21]

Il Baruffaldi ricorda la presenza del dipinto nella galleria ducale di Modena ai tempi della stesura della sua *Vita di Dosso e Battista Dossi pittori*, e la loda come "opera insigne", capace di "stare al pari d'ogni altra de' più eminenti pittori di quella età".[22] Il dipinto è citato nei registri estensi fino all'inventario della galleria ducale anteriore al 1720; se ne perdono le tracce fino a quando appare sul mercato antiquario a Londra, nel 1882 passando fra le mani di vari collezionisti inglesi, fino agli anni Trenta, quando viene acquistato dall'industriale austriaco Oscar Bondy. Confiscato dai nazisti nel 1938 durante l'occupazione dell'Austria, il dipinto viene portato al Führermuzeum di Linz; in seguito, vene trasferito al Munich Checkpoint per essere infine restituito alla famiglia Bondy. Nel 1949, la vedova di Oscar, Elizabeth A. Bondy, lo vende tramite la Kende Galleries di New York al Wadsworth Atheneum, che tuttore lo detiene. [23]

Gli altri tre dipinti, tutti opera di Dosso Dossi, sono la controversa *Melissa* di Villa Borghese,[24] e due opere il cui soggetto ancora oscilla tra un dominio ariostesco o virgiliano nel caso della *Fiordiligi/Didone* della Galleria Doria Pamphilij, e tra un contesto ariostesco ed un più cauto riferimento genericamente mitologico o allegorico nel caso della *Ninfa con satiro* di Palazzo Pitti.

Il dipinto primo dei tre dipinti in questione, definito da Rensselaer Lee "a masterpiece that subsumes and crystallizes, as no other picture does, the pervasive elements of fantasy and enchantment in Ariosto's romance"[25]L'identità della maga raffigurata da Dosso (fig. 2.6) è stato, ed è tuttora, al centro di numerose e fervidi discussioni, dal momento che non risultano menzioni contemporanee alla sua

[21] A. Marchesi, *Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere (e dintorni)*, in *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle deliziie*, a cura di G. Venturi, Olscki, Firenze 2011, pp. 177.

[22] G. Baruffaldi, *Dosso e Battista Dossi pittori*, cit., p. 280.

[23] A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova) 1995, vol. I, cat. 429; http://www.thewadsworth.org/provenance-research/

[24] V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des merites politiques de Lucrèce Borgia?*, in *L'Arioste et les arts*, sous la direction de Michel Paoli et Monica Preti-Hamard, Officina Libraria en collaboration avec les éditions du Louvre, Milano 2012, pp. 92-118, con ampia trattazione del soggetto del dipinto e bibliografia precedente.

[25] R. W. Lee, *Adventures of Angelica: early frescoes illustrating the Orlando furioso*, in ≪Art Bulletin≫, 59, 1977, p. 39.

Figura 2.1: Battista Dossi, *Lotta tra Rodomonte e Orlando*, 1523 circa, Hartford, CT, Wadsworth Atheneum

esecuzione capaci di accertarne il soggetto.

Le descrizioni più antiche risalgono infatti al Seicento, quando l'opera era già giunta a Roma, nelle mani del cardinale Scipione Borghese, in seguito alla devoluzione di Ferrara, e si esprimono in termini vaghi: Vittorio Roncone, in un conto del falegname di casa Borghese, fa generico riferimento al "ritratto della maga d'Idosse", cioè la maga di Dosso, le cui misure corrispondono esattamente al dipinto in questione, mentre Giacomo Manili, nella sua guida della *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, scrive di "una maga che sta facendo incantesimo". Il dipinto non è dunque documentato nei cataloghi estensi; tuttavia, tenendo debitamente conto della somma qualità dell'opera e dall'impegno anche economico necessario per un dipinto di tali dimensioni, appare chiaro che ci si trovi di fronte ad una committenza ducale. Inoltre, "bien qu'on lui permit en principe de contracter d'autres engagements - à l'inverse de Mantegna, par exemple, qui était libre de donner ses peinture, mais non de les vendre hors du cercle des Gonzague - nous ne lui connaissons durant cette période aucune oeuvre profane de même envergure qui eût d'autres commanditaires que les Este".[26]

La maestosa figura dipinta da Dosso è stata variamente letta come Melissa,[27]

[26] V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrèce Borgia?*, cit., p. 92.

[27] J. von Schlosser, *Jupiter und die tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in ≪Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen≫, XXI, 1900, pp. 268-269; A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Silvana Editoriale, Milano 1965; F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton 1968; A. Ballarin, *Dosso Dossi e la pittura a*

Alcina,[28] Circe[29] o come una generica incantatrice[30]

Recentemente, Giancarlo Fiorenza ha discusso il dipinto, rilevandone l'atmosfera profondamente ariostesca, ma rifiutando di riconoscervi richiami specifici alle ottave del *Furioso*: secondo lo studioso, "interpreting the painting involves not so much identifying the subject, or uncovering a specific literary passage that can explain the work, but understanding the overarching theme and intertextual references that motivate the artist's novel mixture of poetic and magical imagery".[31]

È effettivamente vero che, se il cerchio magico raffigurato nel capolavoro di Dosso fa pensare al terzo canto del poema, non sono presenti però gli altri dettagli descritti dall'Ariosto, come l'ambientazione in una "devota e venerabil chiesa"[32] o gli spiriti evocati da Melissa, né nella loro forma originaria, né con le sembianze dei discendenti di Ruggiero e Bradamante. In questo senso, il dipinto si distacca fortemente dalle minuziose illustrazioni a stampa, sempre ancorate a luoghi specifici del poema, volte ad illustrarne fedelmente i più minuti dettagli. Nel caso specifico, non solo le illustrazioni riferite al terzo canto collocano la scena in un'appropriata cornice architettonica, ma raffigurano gli spiriti evocati dalla maga con dovizia di particolari, con volti bizzarri e zampe di gallo, a sottolinearne la natura infernale, anche quando mutano forma via via che si apprestano a sfilare davanti a Bradamante, assumendo le sembianze dei suoi illustri discendenti (fig. 2.2, fig. 2.3; fig. 2.4, fig. 2.5.

Come sottolinea Fiorenza, è di fondamentale importanza riconoscere l'originalità del dipinto di Dosso, "how such an unprecedented image opens up questions of genre and definition in Renaissance painting and of spectatorship response"[33]; tuttavia, credo che queste considerazioni debbano accompagnare e non sostituire il tentativo di comprendere, se possibile, quale sia l'identità della maga rappresentata da Dosso.

Il mistero sembra infittirsi tenendo conto della radiografia della tela, pubblicata da Anna Coliva,[34] che ha rivelato un interessante pentimento: una figura in armatura era infatti in origine raffigurata sul lato sinistro del dipinto, con lo sguardo rivolto verso quello della maga (fig. 2.7).

VI si è talvolta voluto riconoscere Astolfo, ma alcuni elementi hanno permesso a Vincenzo Farinella di avanzare un'altra ipotesi, più convincente: la figura in armatura è infatti all'interno del cerchio magico disegnato dalla maga, così come accade

Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, Bertoncello Artigrafiche, Padova 1994, vol. I, p. 40.

[28] C. Ricci, *North Italian Painting of the Cinquecento. Piedmont, Liguria, Lombardy, Emilia*, (1929) Hacker Art Books, New York 1976.

[29] M. Calvesi, Recensione a *F. Gibbons, Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, in ≪Storia dell'arte≫, 1-2, 1969, p. 171.

[30] B. Berenson, *The study and criticism of Italian Art*, II, Bell, London 1902, pp. 31-32; G. Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of myth, magic, and the antique*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2008, pp. 101-126.

[31] G. Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of myth, magic and the antique*, The Pennsylvania State University 2008 pp. 103-104.

[32] L. Ariosto, *Orlando furioso*, III, 7, 1.

[33] G. Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of myth, magic and the antique*, cit., p. 104.

[34] A. Coliva, *Le opere di Dosso nella Collezione Borghese: precisazioni documentarie, iconografiche e tecniche*, in *Dosso Dossi pittori di corte*, cit., pp. 74-76.

Figura 2.2: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino 1530, canto III

Figura 2.3: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III

Figura 2.4: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori 1553, canto III

Figura 2.5: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto III

Figura 2.6: Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese

Figura 2.7: Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese, radiografia

nei versi ariosteschi che narrano la profezia di Melissa nel canto III del poema, nonché in tutte le illustrazioni a stampa dedicate a questo episodio; è dunque probabile che la figura in questione rappresentasse Bradamante, in procinto di vedere sfilare davanti ai propri occhi l'illustre discendenza estense.[35]

Nella versione originale, il dipinto evocherebbe dunque il terzo canto del poema, ma l'eliminazione della figura di Bradamante, sostituita dagli animali e dall'armatura adagiata a terra porta la descrizione dossesca ad un livello superiore. Il cane e gli uccelli sembrano infatti fare riferimento ai cavalieri tramutati in animali da Alcina e restituiti alla loro forma originaria da Melissa nel canto VIII, subito dopo essere apparsa a Ruggiero per richiamarlo al suo dovere e distoglierlo dall'oziosa indolenza

[35] V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrèce Borgia?*, cit., p. 101.

dei suoi giorni nell'isola incantata. I personaggi raffigurati sullo sfondo potrebbero essere antichi amanti di Alcina, già liberati dal sortilegio. Ancora, un'allusione alla riacquisizione delle sembianze umane potrebbe essere costituita dal cespuglio di rose raffigurato sulla destra, il cui significato potrebbe essere un riferimento all'*Asino d'oro* di Apuleio, testo molto amato nel Rinascimento e frequentemente impiegato come spunto per opere d'arte, il cui protagonista, Lucio, viene liberato dall'incantesimo che l'ha trasformato in asino proprio mangiando delle rose.

Contemporaneamente, permane il riferimento al terzo canto, veicolato dalla presenza prominente del cerchio magico, che sembra quasi includere l'osservatore. Considerando che lo spettatore ideale era certamente il committente del dipinto, Alfonso I, sembra quasi di vedere avverarsi la profezia di Melissa attraverso la presenza del duca di fronte alla maga, come il più illustre fra i discendenti di Bradamante e Ruggiero.

A conferma dell'importanza della figura della maga protettrice del casato ferrarese quale spunto per la pittura encomiastica all'interno delle dimore estensi, basti ricordare che una simile rappresentazione dominava tempo la *Sala degli Incanti* nella splendida Reggia di Sassuolo. Qui, stando a quanto tramandato dalle fonti, il duca Francesco II fa raffigurare la profezia di Melissa aggiornando il catalogo degli illustri discendenti con la presenza dei membri della famiglia che Ariosto non aveva potuto conoscere, ma che il duca fa immortalare secondo le loro reali sembianze, ricavate da ritratti fatti pervenire appositamente a Sassuolo (§2.1.2).

Ancora, sul finire del Seicento, l'apoteosi di Bradamante e Ruggiero viene raffigurata sul soffitto del salone d'onore del Palazzo Ducale di Modena, residenza estense ufficiale dopo la devoluzione di Ferrara. È questa la veste scelta dal duca Rinaldo I per annunciare il proprio imminente matrimonio con Carlotta Felicita di Brunswick, celebrato nel 1696. L'efficace retorica barocca di Marcantonio Franceschini (1648-1729) raffigura Bradamante e Ruggiero sull'Olimpo, incoronati da Giove e Giunone, mentre l'aquila del re degli dei incontra l'aquila estense (fig. 2.8).[36]

Alla luce di tutto ciò, appare evidente l'importanza della figura di Melissa nella visione autocelebrativa della stirpe estense attraverso i secoli e risulta perciò pienamente giustificata e particolarmente eloquente la scelta di Alfonso I di commissionare al proprio pittore di corte un dipinto di grande formato dedicato alla maga ariostesca.

Il dipinto di Dosso fa riferimento a due episodi distinti, che hanno la stessa protagonista, Melissa, la quale soccorre prima Bradamante, nel terzo canto, e quindi Ruggiero, nell'ottavo; i due episodi sono però sintetizzati in una sola immagine, di grandissima efficacia evocativa. Il dipinto non si pone come un'illustrazione puntuale di determinate ottave ariostesche, ma come una rappresentazione sinottica della "benigna incantatrice" protettrice della stirpe ferrarese, attraverso la sintesi

[36] *Il Palazzo Ducale di Modena. Sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. Biondi, Panini, Modena 1987, pp. 135-141; *Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena 1999.

Figura 2.8: Marcantonio Franceschini, *Bradamante incoronata da Giove*, 1694, Modena, Palazzo Ducale, salone d'onore

di due episodi nodali, nei quali la maga interviene in modo risolutivo per aiutare entrambi i progenitori estensi.

Evocando contemporaneamente il momento della profezia e quello dell'incantesimo, "la Mélissa de Dosso devait donc représenter une sorte de "marraine" de la lignée, figure propice inspirée de plusieurs épisodes du *Roland furieux* et qui, placée au mur de l'une des résidences de la cour peu après la parution du poème, avait mission de veiller su une famille dont aucune vicissitude n'avait eu raison au cours de sa longue histoire - très longue, assurément, si l'on songe aux origines troyenne de sa généalogie mythique".[37]

L'esito finale è un felice brano di poesia pittorica, un sontuoso ritratto della

[37] V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrèce Borgia?*, cit., p. 105.

maga protettrice degli Estensi, denso di evocativo fascino letterario proprio perché non didascalico.

Il secondo dipinto di Dosso legato all'*Orlando furioso* è la figura femminile variamente interpretata come Bradamante[38], Fiordiligi[39] o Didone[40] (fig. 2.9).

La prima ipotesi è stata rapidamente confutata in ragione dell'abbigliamento orientaleggiante della donna, poco coerente con l'immagine di Bradamante; più appropriato l'elmo, che tuttavia non è indossato, né saldamente impugnato, come ci si aspetterebbe da una guerriera. Piuttosto, l'elmo sembra offerto, presentato all'osservatore, quasi fosse la chiave d'accesso alla comprensione del soggetto raffigurato. Più verosimile sembrerebbe l'ipotesi di identificare la donna con un'altro personaggio ariostesco, Fiordiligi, struggente figura di sposa innamorata che, rimasta vedova, si fa murare nella tomba del marito per morirvi di dolore. Si spiegherebbero così gli abiti alla moresca, essendo Fiordiligi una principessa saracena convertitasi al cristianesimo,[41] l'espressione addolorata e l'elmo, tenuto in mano come simbolo di lutto per la morte del marito Brandimarte, ucciso da un fendente sul capo.

Altri riconoscono invece l'*Eneide*, e non l'*Orlando furioso*, quale fonte letteraria alla base del dipinto. La fanciulla in questo caso sarebbe Didone abbandonata; coerente la foggia orientale degli abiti, trattandosi di una principessa fenicia divenuta successivamente regina di Cartagine, mentre l'elmo potrebbe appartenere a Enea. Si tratta però di un riferimento piuttosto generico e resta difficile giustificare l'assenza dei tradizionali attributi con i quali viene raffigurata Didone, ovvero la pira ardente, la spada, l'unguento.

L'opera è datata su basi stilistiche al 1515 ed è quasi certamente una commissione estense, ma le fonti antiche non ne identificano chiaramente il soggetto; un inventario del 1603 di Pietro Aldobrandini, erede di Lucrezia d'Este, la descrive come "ritratto di donna vestita alla moresca, di mano del Dosso da Ferrara", e successivamente persino l'attribuzione è stata posta in dubbio. Tonci, nella sua guida, l'ha riferita al Garofalo, e solo a fine Ottocento il dipinto è stato restituito a Dosso, grazie all'intervento di Giovanni Morelli. Resta tuttora aperto il problema dell'identificazione del soggetto, per quanto l'ipotesi di vedere nel dipinto una rappresentazione di Fiordiligi sembri dimostrare, a mio avviso, maggiore coerenza interna, capace di unificare e spiegare tutti gli elementi che connotano la figura: gli abiti orientali, l'espressione di dolore, e, soprattutto, l'elmo esibito in primo piano.

[38] J. Schlosser, *Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in ≪Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen≫, 21, 1900, pp. 262-270.

[39] G. Fumagalli, *L'Ariosto tra i pittori*, in ≪Emporium≫ LXII, (1933), pp. 283-297; E. Langmuir, *L'audaci imprese...Nicolò dell'Abate's frescoes from Orlando Furioso*, in ≪Storia dell'Arte≫ 42 (1981), pp. 139-150.

[40] L'identificazione con l'eroina virgiliana compare per la prima volta nella guida del Tonci del 1794, cfr. P. Humfrey, *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara e nel Rinascimento*, catalogo della mostra Ferrara 26-9/14-12-1998; New York 14-1/28-3-1999, Los Angeles 27-4/11-7-1999, a cura di A. Bayer, Ferrara Arte, 1998, pp. 136-138, cat. 21.

[41] Fiordiligi è già cristiana nel *Furioso*; le sue origini saracene e la sua conversione sono narrate da Boiardo, che la chiama Fiordelisa, nell'*Orlando Innamorato*, I, XVII, 37.

Figura 2.9: Dosso Dossi, *Fiordiligi o Didone*, 1515, Roma, Galleria Doria Pamphilj

Figura 2.10: Dosso Dossi, *Ninfa e satiro*, 1516 circa, Firenze, Galleria Palatina

Un soggetto ariostesco è stato proposto anche il dipinto generalmente ricordato come *Ninfa e satiro* e definito da Ballarin come "il dipinto più ariostesco di Dosso"[42] (fig. 2.10).

L'ipotesi di lettura in chiave ariostesca del dipinto si fonda su un unico elemento, l'anello che la donna porta legato al collo, ponendolo in massima evidenza con il gesto della mano destra. L'abbigliamento della fanciulla, una veste bordata di pelliccia, risulta effettivamente insolito per una ninfa; il dipinto raffigurerebbe dunque Angelica in procinto di mettere in bocca l'anello per mettersi in salvo. Accanto alla presunta Angelica, si troverebbe infatti Orlando, raffigurato con fattezze animalesche ed il viso selvaggiamente deformato da una smorfia sguaiata. Anche in questo caso, come per la *Melissa* della Galleria Borghese e per la *Fiordiligi* della Galleria Doria Pamphilij, il dipinto non costituirebbe una fedele illustrazione dei versi ariosteschi, ma una sintesi degli elementi che concorrono a denotare e connotare il personaggio. L'episodio dell'inseguimento di Angelica da parte di Orlando inferocito presenta nel testo alcune caratteristiche descritte con inopinabile precisione: Orlando ha la pelle "arsiccia" e la barba "folta, spaventosa e brutta",[43] e insegue Angelica a cavallo, al punto che, non potendo catturare la donna, che diventa invisibile giusto in tempo, rovescia la propria furia sull'animale. Nel dipinto questi elementi risultano assenti e la lettura in termini ariosteschi del soggetto si fonda soltanto sull'anello, esibito dalla fanciulla come se fosse la chiave di lettura capace di sciogliere l'enigma dell'identità dei personaggi, allo stesso modo in cui lo

[42] A. Ballarin, *Il Camerino delle Pitture di Alfonso I*, Bertoncello Arti Grafiche, Cittadella (Padova) 2002, vol. I, p. 24; Idem *Dosso Dossi*, cit., cat. 345.

[43] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 59-60.

scudo di Fiordiligi viene offerto all'osservatore, con la medesima funzione rivelatrice. Se l'anello sembra effettivamente costituire la chiave di lettura del dipinto, non è detto però che si tratti del magico gioiello di Angelica; il dipinto potrebbe avere un significato allegorico, legato ad esempio ad una rappresentazione dell'amore coniugale.

La *Melissa* e la *Fiordiligi* di Dosso si aggiungono dunque, con buona probabilità, alla *Lotta tra Orlando e Rodomonte* di Battista, quali unici esempi di produzione ariostesca dei due fratelli, dal momento che la decorazione eseguita da Battista Dossi per Alfonso di Montecchio risulta irrimediabilmente perduta, così come il ciclo realizzato da Nicolò dell'Abate a Sassuolo.

2.1.2 Nicolò dell'Abate e Jean Boulanger a Sassuolo

Le prime notizie in merito alla rocca di Sassuolo risalgono ai secoli XI e XII, quando la funzione difensiva certamente prevaleva su quella residenziale; il complesso raggiunse le dimensioni attuali con l'arrivo degli Este, che già avevano controllato la rocca fra il 1373 e il 1396, alternandosi alla famiglia della Rosa, alla quale subentrarono definitivamente nel 1417, detenendo la proprietà fino al 1499. Alla metà del Quattrocento Borso d'Este fece costruire e decorare, all'interno della fortezza, un nuovo edificio di carattere residenziale, e Sassuolo divenne una delle mete predilette della corte ferrarese, come attestano le lettere inviate alla Marchesa di Mantova da Marsilio Andreasi, al seguito di Lodovico e Ferrante Gonzaga, ospiti di Borso a Sassuolo nell'estate del 1458.[44] Alla morte di Borso, Ercole I mantenne la stessa attenzione per il complesso sassolese, proseguendo i lavori di ristrutturazione ed ampliamento avviati dal fratello. Nel 1499 Sassuolo, trasformata in Stato, ovvero in feudo autonomo, venne ceduta dagli Este ai Pio di Savoia, "in compenso di una parziale cessione del dominio di Carpi".[45] Nel corso del Cinquecento Giberto II ed Ercole Pio promossero notevoli lavori di ristrutturazione e di trasformazione, ed è a questo punto che il castello divenne il centro di una vera corte: "è una fase di particolare rilevanza per il castello, che proprio in questi decenni vede ridefinire il proprio assetto: reclutando i più prestigiosi artisti del Modenese, si dà avvio alla decorazione degli appartamenti, sia quelli di nuova costruzione, sia quelli ristrutturati"[46]. Dopo questa gloriosa fase tuttavia, la parabola dei Pio iniziò la sua discesa, destinata a culminare nell'assassinio di Marco III Pio ad opera degli Estensi, determinati a reimpossessarsi di Sassuolo in seguito alla Convenzione di Faenza, che privava gli Este di Ferrara, confinandoli a Modena e spingendoli a cercare una soluzione alternativa. Con la nuova stagione estense, Sassuolo rivive un momento di fervore edilizio, grazie al desiderio di Francesco I di trasformare il castello nella nuova ufficiale residenza di famiglia.

Per due volte l'*Orlando furioso* si rende protagonista delle decorazioni all'interno del palazzo: dapprima sotto la committenza di Giberto II Pio (1517-1554), che a metà Cinquecento commissiona a Nicolò dell'Abate la realizzazione dell' "appartamento di Orlando", e di nuovo, un secolo più tardi, quando Francesco I d'Este (1610-1658) affida all'architetto Bartolomeo Avanzini (1608-1658) il compito di trasformare l'antico castello dei Pio in dimora principesca. È il francese Jean Boulanger (1606-1660) ad occuparsi della complessa e vastissima decorazione pittorica, che non manca di annoverare un nuovo racconto ispirato al poema celebrativo estense

[44] Archivio di Stato di Modena, Archivio Gonzaga, Lettere di Marsilio Andreasi datate 24, 25, 29 e 31 luglio 1458, b.1288, pubblicate in F. Trevisani, *Ospiti illustri a Sassuolo: vita di corte nella delizia estense*, trascrizioni di Giuseppe Trenti e Filippo Trevisani, in *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, a cura di Filippo Trevisani, Grafiche Step Editrice, Parma 2005, pp. 215-217; V. Vandelli, *Da castello a delizia*, in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit., pp. 21-38.

[45] *Gli affreschi del Palazzo Finzi in Sassuolo*, a cura della Provincia di Modena, Milano, Tipografia di Luigi Marchi, 1890, p. 6.; V. Vandelli, *Da castello a delizia*, in in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit., p. 22.

[46] V. Vandelli, *Da castello a delizia*, in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit., p. 22.

per eccellenza. Gli episodi ariosteschi realizzati dal Boulanger non si configurano come cicli a se stanti, ma si inseriscono nel programma iconografico dei diversi appartamenti e trovano posto accanto a raffigurazioni narrative tratte da altre fonti letterarie, storiche e bibliche, affiancandosi inoltre al ciclo realizzato da Nicolò dell'Abate nell'appartamento di Orlando, che viene inglobato nel nuovo palazzo.

Gli affreschi cinquecenteschi realizzati da Nicolò dell'Abate per Giberto II Pio sono purtroppo irrimediabilmente perduti, ed è verosimile che siano andati distrutti nel 1751, in occasione dei lavori di rifacimento della facciata ovest, su progetto di Pietro Bezzi.[47] Gli inventari di famiglia li ricordano fino al Settecento inoltrato, ma si limitano a fuggevoli menzioni, senza precisazioni ulteriori, e risulta dunque impossibile ricostruire il programma iconografico originario.[48]

Gli inventari cinquecenteschi menzionano chiaramente quattro camere dedicate all'*Orlando furioso*, di cui una espressamente dedicata a *Storie di Ruggiero* e una alla *Pazzia di Orlando*; gli affreschi ariosteschi sono ricordati inoltre in due documenti secenteschi: la descrizione di Guglielmo Codebò[49] e un inventario degli anni Novanta.[50]

Due manoscritti conservati a Modena menzionano una "Prima camera, detta delle Pazzie d'Orlando" e una stanza con "cinque quadri a ovato per il didentro, che rappresentano varie figure con cornice quadra di legno parte con filetti d'oro e nelli quattro cantoni al didentro argento e oro, pittura dell'Abbate"[51]

Ancora a inizio Settecento, Nicolò Panelli ricorda una camera con fregi che "rappresentano la vita di Orlando" dipinti da "Nicolò Abbati Pittor Modenese"[52]

[47] *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di Massimo Pirondini, Prefazione di Carlo Volpe, Fotografie di Satanislao Farri, Edizioni Spiga, Genova 1982, p.12.

[48] La bibliografia relativa alle fonti che menzionano i perduti affreschi ariosteschi si deve a Massimo Pirondini, cfr. *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di Massimo Pirondini, cit., pp. 12-16 e 78-79. Un'utile tavola sinottica delle citazioni in questione e delle antiche piante del palazzo si trova in 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 a cura di Angelo Mazza, Scandiano 10 giugno 2005, Comitato Nazionale "Storie dipinte. Nicolò dell'abate la pittura del Cinquecento tra l'Emilia e Parigi", Comune di Scandiano, ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia, Interlinea Edizioni, Novara 2007, pp. 82-83.

[49] *Descrizione del sontuoso Palazzo di Sassuolo di S.A. Ser.ma di Modena*, ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria.

[50] Inventario 1692/94.

[51] I due manoscritti si trovano a Modena, Archivio di Stato, Archivi per materia, Arti belle, Cose d'arte, Cassetta 19/2; Fabbriche e Villeggiature, Busta 14 (quest'ultimo è una stesura incompleta del primo).

[52] N. Panelli, *Catalogo degli affreschi e quadri del Palazzo Ducale di Sassuolo*, ms. T.7.13, Modena, Biblioteca Estense, datato 1722. La stessa menzione compare inoltre nelle *Descrizioni delle cose notabili del Palazzo di Sassuolo fatta l'anno 1724*, Modena, Archivio di Stato, Archivi per materia, Arti belle, Cose d'arte, Cassetta 19/2, che Silvie Béguin ritiene copia di un inventario secentesco, segnalato in *Mostra di Nicolò dell'Abate*, a cura di Sylvie Béguin, Bologna 1 settembre - 20 ottobre 1969, Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 89.

L'accurata descrizione settecentesca di Giuseppe Fabrizi[53] non rammenta le pitture ariostesche, che egli chiaramente non poté vedere, in quanto, come chiarisce il Tiraboschi, erano state "più anni addietro gittate a terra"[54]

Nella sua descrizione, il Codebò cita quella che negli inventari precedenti era detta "Sala nuova grande o Sala d'Orlando" (1570) e "Camerone d'Orlando o Salla d'Orlando grande" (1600) come "Sala d'Orlando overo Camera degli Imperatori". Nel 1722 Nicolò Panelli cita questa sala semplicemente come "Sala de' Cesari", e con lo stesso nome la ricorda il Fabrizi. Il nuovo nome deriva dai "ritratti di dodici cesari, copia da Tiziano, che erano stati collocati in questa sala".[55]

Le varie menzioni degli affreschi di Nicolò dell'Abate negli inventari dei Pio e nella descrizione del Codebò parlano genericamente di affreschi e di fregi; solo un manoscritto annovera "cinque quadri a ovato", e proprio con questi cinque ovati sono stati messi in relazione alcuni disegni di soggetto cavalleresco di mano di Nicolò, tutti originariamente di formato circolare.

Il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi conserva un disegno (inv. 593E, fig. 2.11),[56] precedentemente attribuito a Perino del Vaga e a Baldassarre Peruzzi, ricondotto poi all'artista emiliano da Anna Forlani Tempesti, sulla base delle opinioni concordi di Luisa Marcucci e John Gere.[57]

Per ragioni tecniche, stilistiche e tematiche, il disegno è stato accostato da Popham ad altri a due disegni, conservati presso la Royal Library di Windsor Castle (inv. RL 6317, fig. 2.12)[58] e presso il Louvre (inv. 20746, fig. 2.13).[59]

[53] *Sposizione delle pitture in muro del Ducale Palazzo di Sassuolo*, Modena, Archivio di Stato, edita da D. Bellei, Modena, 1784.

[54] *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena, con una appendice de' professori di musica, raccolte e ordinate dal Cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi, Consigliere di S. A. S., Presidente della Ducal Biblioteca, e della Galleria delle Medaglie, e Pofessore Onorario nella Università della stessa Città*, In Modena presso la Società Tipografica, 1786, p. 14.

[55] V. Vandelli, *La "sala grande" e l'appartamento d'Orlando*, cit., p. 89.

[56] Inv. ms. 1793, vol. IV (Vaga, n. 118); Ferri, 1881, p. 35; Ferri, 1890, 149; Gamba, 1912-1921, Serie V, fasc. I, nn. 3-4, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, Associazione per le Arti Francesco Francia, Bologna, Catalogo critico a cura di S. M. Béguin. (Trad. del catalogo di Wanda Bergamini), Bologna, Edizioni Alfa, 1969, pp. 90-91, n. 31; A. Forlani Tempesti, A.M Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1972, n. 59; *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Modena, 20 marzo – 19 giugno 2005, Milano, Silvana Editoriale, 2005, cat. 90, scheda a cura di Cristiana Garofalo; L. Chines, *Le voci degli antichi e dei moderni*, in *Nicolò dell'Abate*, cit., 2005, pp. 171-174.

[57] Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, *Inventario*, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze, Olschki, 1986, n. 593 E; *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., n. 31.

[58] 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, 1949, p. 364, n. 1122, fig. 103; *Nicolò dell'Abate*, cit., 2005, cat. 89, scheda a cura di N. Turner.

[59] A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings*, cit., 1949, p. 364; *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., cat. 30; C. Godi, *Nicolò dell'Abate e la presunta attività del Parmigianino a Soragna*, Battei, Parma 1976, p. 60; M. Pirondini, *Palazzo Ducale di Sassuolo*, Genova, Spiga, 1982, p. 13; *Nicolò dell'Abate*, cit., 2005, cat. 91, scheda a cura di C. Garofalo.

Figura 2.11: Nicolò dell'Abate, *Ranaldo nelle Ardenne*, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E

A questi, Sylvie Béguin ha legato un quarto foglio, conservato a Monaco, ritenuto copia di un originale perduto, riconoscendo nei quattro disegni una comune fonte di ispirazione, oltre ad un'analogia di formato e tecnica. I temi cavallereschi suggeriscono secondo la studiosa un legame con l'*Orlando furioso* oppure con l'*Orlando Innamorato*.[60] Il disegno, collocato da Sylvie Béguin negli anni giovanili di Nicolò, rappresenta *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*: un soggetto certamente ariostesco dunque, tratto dal canto XXXVI dell'*Orlando furioso*(fig. 2.14). La composizione sembra trarre libera ispirazione dalla corrispondente illustrazione giolitina del poema, sebbene focalizzi l'attenzione su un diverso momento narrativo: non la lotta "a calci e pugni", ma il tentativo di Ruggiero di frapporsi alle due donne; nella personale rielaborazione della composizione, è tuttavia possibile riconoscere la memoria della fonte xilografica nelle figure delle guerriere, protette dall'armatura e fasciate da una lunga veste, nel dettaglio delle armi abbandonate in primo piano, così come nell'arca di Merlino sullo sfondo (fig. 2.15).

È stata in passato avanzata l'ipotesi che l'intera serie andasse riferita all'*Orlando furioso* e che costituisse il progetto di Nicolò per affreschi oggi perduti, come appunto il ciclo del Palazzo Ducale di Sassuolo,[61]

In tempi recenti, la serie è giunta a comprendere un altro disegno, apparso sul mercato antiquario nel 1987 e attualmente conservato presso il J. P. Getty Museum (fig. 2.16).[62]

In realtà l'unico disegno di soggetto ariostesco risulta essere quello di Monaco, che raffigura *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*. I disegni degli Uffizi e di Windsor raffigurano infatti due scene ispirate all'*Orlando innamorato*, mentre il disegno di Los Angeles, pur mostrando una spiccata connotazione narrativa, che fa pensare ad una fonte testuale, non sembra ispirato all'*Orlando furioso*, sebbene condivida gli accenti cortesi e cavallereschi che connotano le prove di Nicolò dell'Abate intorno a questo tema.

Il soggetto del disegno conservato agli Uffizi, in precedenza ipoteticamente collegato all'episodio di Astolfo trasformato in pianta nell'isola di Alcina,[63] è stato in seguito correttamente interpretato da Jeanne Van Waadenoijen,[64] la quale vi ha

[60]Monaco, Graphischen Sammlungen, inv. 14209, un tempo segnalato fra gli anonimi olandesi e poi come anonimo italiano; solo successivamente ricondotto a Nicolò dell'Abate. Il disegno è citato per la prima volta da Silvie Béguin su segnalazione di Konrad Oberhuber (*Mostra di Nicolò dell'Abate*, cat. 31), nonché nel più recente catalogo dedicato al pittore emiliano (*Nicolò dell'Abate*, cit., 2005, cat. 89); tuttavia in entrambi i casi non è presente alcuna riproduzione fotografica.

[61]M. Pirondini, *Palazzo Ducale di Sassuolo*, Genova, Spiga, 1982; *Il palazzo di Sassuolo: delizia dei duchi d'Este*, a cura di F. Trevisani, Parma, Grafiche Step, 2005; 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 di Scandiano, 10 giugno 2005, a cura di A. Mazza, Novara, Interlinea Edizioni, 2007, p. 73-94.

[62] G. R. Goldner, L. Hendrix, *European Drawings. Catalogue of the Collections*, vol. 2, Malibu, The J. P. Getty Museum, 1992, pp. 72-73, n. 25.

[63]*Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., p. 91.

[64]J. Van Waadenoijen, *Nicolò dell'Abate e Matteo Maria Boiardo*, in *Aux quatre vents*, a Festschrift for Bert W. Meijer, a cura di A. W. Boschloo, E. Grasman, Centro Di, Firenze 2002, pp. 55-58.

Figura 2.12: Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, anni Quaranta del Cinquecento, Windsor, Windsor Castle Royal Library, inv. RL 6317

Figura 2.13: Nicolò dell'Abate, *Scena cavalleresca*, anni Quaranta del Cinquecento, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 20746

Figura 2.14: Anonimo, da Nicolò dell'Abate, *Ruggiero interrompe la zuffa tra Marfisa e Bradamante*, anni Quaranta del Cinquecento, Monaco, Staatliche Graphische Sammlungen

Figura 2.15: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venzia, Giolito, 1542, canto XXXVI

Figura 2.16: Nicolò dell'Abate, *Scena cavalleresca*, anni Quaranta del Cinquecento, Los Angeles, the J. P. Getty Museum

riconosciuto l'episodio boiardesco in cui Ranaldo, inseguendo Rodamonte, giunge in un prato dove incontra un giovane che suona e tre fanciulle che danzano intorno a lui. Non appena vedono Ranaldo,

> Tutti cridarno: - Ora ecco il traditore, -
> Come l'ebber veduto – ecco il villano!
> Ecco il disprezator de ogni diletto,
> Che pur gionto è nel laccio a suo dispetto!-[65]

Nel testo le tre fanciulle indicano Ranaldo, ma nel disegno egli è assente nella prima scena, e le donne indicano dunque il seguito della vicenda, che si svolge in secondo piano, dove il giovane nudo, che si rivelerà essere Amore, colpisce Ranaldo facendolo cadere da cavallo (fig. 2.17):

> E non era caduto al prato a pena,
> Che ai piedi il prende e strasinando il mena.
> De le tre dame ognuna avea ghirlanda
> Chi de rosa vermiglia e chi de bianca,
> Ciascuna se la trasse in quella banda,
> Poi che altra cosa da ferir li manca;
> E benché il cavalier mercé dimanda
> Tanto il batterno che ciascuna è stanca

[65] M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, canto XV, 45, 5-8.

[...]
Nulla difesa o preghiera vi vale;
E, standosi così, senza dimoro
Crescerno in su le spalle a tutti l'ale,
Quali erano vermiglie e bianche e d'oro
[...]
E, poco stando, se levarno a volo.[66]

È questa la scena rappresentata in alto, che conduce lo sguardo dell'osservatore verso l'ultimo momento della vicenda, raffigurato sulla sinistra, in quarto piano (fig. 2.18). Ranaldo è accanto al suo cavallo, intento a bere da una sorgente. Mancano l'olivo e il pino descritti nei versi, ma si tratta certamente della fonte di Merlino, dove Ranaldo beve l'"acqua chiara,/ Dolce nel gusto e dentro al core amara;/ Perché de amore amaro il core accende".[67] Ranaldo viene dunque punito per avere rifiutato l'amore di Angelica, e, per contrappasso, Amore vuole che egli si innamori di lei proprio quando la principessa inizierà a disprezzarlo.

L'odio di Angelica per Rinaldo, e per tutti i prodi cavalieri cristiani e saraceni, contraddistingue la figura di Angelica anche nell'*Orlando furioso*, in cui si dice che la principessa

[...] in tanto orgoglio crebbe,
Ch'esser parea di tutto il mondo schiva.
Se ne va sola, e non si degnerebbe
Compagno aver qual più famoso viva:
Si sdegna a rimembrar che già suo amante
Abbia Orlando nomato, o Sacripante.

E sopra ogni altro error via più pentita
Era del ben che già a Rinaldo volse,
troppo parendole essersi avilita,
ch'a riguardar sì basso gli occhi volse
Tant'arroganzia avendo Amor sentita,
più lungamente comportar non volse:
dove giacea Medor, si pose al varco,
e l'aspettò posto lo strale all'arco."[68]

Quanto al disegno di Windsor, la scheda di catalogo della più recente mostra su Nicolò dell'Abate riporta ancora la generica titolatura "scena cavalleresca", pur menzionando recenti ipotesi che identificherebbero il soggetto in un non meglio specificato passaggio dell'*Orlando innamorato*.[69]

Credo effettivamente che il poema del Boiardo sia la fonte per questo disegno, ispirato in particolare al XXVI canto del II libro. Protagonista della scena è Brandimarte, giunto ad un palazzo insieme a Fiordelisa. Qui i due incontrano una

[66] M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, canto XV, 47, 7-8; 48, 1-6; 50, 2-5; 51, 1.
[67] M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, canto XV, 59, 7-8 - 60, 1.
[68] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, 18, 3-8 – 19.
[69] *Nicolò dell'Abate*, cit., 2005, cat. 89.

Figura 2.17: Nicolò dell'Abate, *Punizione di Ranaldo*, dettaglio, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E

Figura 2.18: Nicolò dell'Abate, *Ranaldo beve alla fonte di Merlino*, dettaglio, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E

fanciulla, la quale conduce Brandimarte presso un sepolcro, attirandolo verso una singolare impresa:

> [...] -Questa converrai aprire,
> ma poi non ti bisogna aver paura.
> Conviente essere ardito in questo caso:
> A ciò che indi uscirà darai un baso.-[70]

Impresa apparentemente innocua, alla quale il cavaliere si accinge baldanzoso: "-Come! Un baso? [...] E questo il tutto?-",[71] salvo poi cedere allo spavento di fronte al sepolcro scoperchiato:

> La sepoltura a forza disserrava,
> ed uscirne una serpe insino al petto,
> la qual forte strindendo zuffelava;
> ne gli occhi accesa e d'orribil aspetto,
> aprendo il muso gran denti mostrava.

[70] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, XXVI, 4, 5-8.
[71] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, XXVI, 5, 2.

Il cavalliero, a tal cosa mirando,
Se trasse indietro e pose mano al brando.[72]

È questo l'istante raffigurato nel disegno, dove Brandimarte si ritrae con paura e stupore, la mano destra a cercare l'elsa della spada (fig. 2.19). Interviene però prontamente la fanciulla:

Ma quella dama cridava: -Non fare!
Non facesti, per Dio, baron giocondo!
Ché tutti ci farai pericolare,
e caderemo a un tratto in quel profondo.
Or quella serpe ti convien baciare,
o far pensier de non essere al mondo:
accostar la tua bocca a quella un poco,
o morir ti conviene in questo loco.

[...]
Infin tra l'animoso e il disperato,
a lei se accosta, e un baso gli ebbe dato.

S'i come l'ebbe alla bocca baciata,
proprio gli parve de toccare un giaccio;
la serpe, a poco a poco tramutata,
divenne una donzella in breve spaccio.
Questa era Febosilla, quella fata
che edificato avea l'alto palaccio
e il bel giardino e quella sepoltura
ove un gran tempo è stata in pena dura.

Perché una fata on può morire mai,
sin che non gionge il giorno del iudicio,
ma be nella sua forma dura assai,
mille anni, o più, sì come io aggio indicio
poi (sì come di questa io ve contai,
qual fabricata avea bello edificio)
in serpe si tramuta e stavi tanto
che di basarla alcun se doni vanto.[73]

Appare dunque chiaro che non siamo di fronte ad una serie omogenea; resta vero tuttavia che nei disegni in questione sono presenti elementi comuni da un punto di vista stilistico, formale, tecnico e tematico, e nulla vieta che Nicolò dell'Abate abbia lavorato ai cinque disegni nello stesso periodo, seppure in relazione a committenze diverse.

Gli affreschi di Sassuolo sono stati realizzati verosimilmente alla metà degli anni Quaranta, quelli della Rocca di Scandiano poco prima e quelli di Palazzo Torfanini poco più tardi. Si tratta dunque di anni nei quali Nicolò dell'Abate rifletteva sui temi cavallereschi; di qui, l'"aria di famiglia" che certamente permea i disegni e che

[72] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, XXVI, 7, 2-8.
[73] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, II, XXVI, 8-15.

Figura 2.19: Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, anni Quaranta del Cinquecento, Windsor, Windsor Castle Royal Library, inv. RL 6317

non può sfuggire all'occhio dell'osservatore, ma che non basta a giustificare l'ipotesi di riunire tutti i disegni in una serie, legandoli ad uno solo fra i progetti decorativi ai quali Nicolò lavorava negli anni Quaranta del Cinquecento.

Ai disegni, Massimo Pirondini accosta con cautela un dipinto di Nicolò dell'Abate, il *Convegno amoroso* conservato presso la Galleria Estense (fig. 2.20), che raffigura una donna in atto di consegnare una lettera ad un uomo. È soprattutto il formato ovale a spingere Pirondini a proporre l'accostamento di questa tela ai "cinque quadri ad ovato" che le fonti tramandano in relazione all'appartamento di Orlando.[74]

Appare attualmente impossibile spingersi oltre nella ricostruzione del perduto ciclo di Nicolò dell'Abate; gli unici episodi ariosteschi oggi visibili a Sassuolo sono dunque quelli dipinti dal Boulanger un secolo più tardi, nella sontuosa residenza di Francesco I: raffigurazioni ispirate all'*Orlando furioso* si trovano in tutti e tre gli appartamenti del piano nobile: l'Appartamento del Duca, l'Appartamento della

[74] M. Pirondini, *L'antica Rocca di Sassuolo*, in *Ducale Palazzo di Sassuolo*, cit., pp. 13-14. Il dipinto risulta, secondo una nota di restauro pubblicata nella scheda dell'opera all'interno del catalogo della mostra del 1969, "restituito all'originaria forma togliendo l'aggiunta che lo rendeva quadrangolare", cfr. S. Béguin, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., scheda 15, p. 62.

Figura 2.20: Nicolò dell'Abate, *Convegno amoroso*, anni Quaranta del Cinquecento, Modena, Galleria Estense

Duchessa e l'Appartamento Stuccato, così definito in ragione delle decorazioni in stucco e oro realizzate fra il 1640 e il 1645 da Luca Colomba, uno dei maggiori plasticatori attivi in Emilia, con l'aiuto di collaboratori.[75]

Fra le tredici sale dell'Appartamento del Duca, oltre alla splendida Galleria di Bacco, rutilante di colori e di riferimenti autocelebrativi,[76] e alle sale dedicate ai gloriosi trascorsi di famiglia, trova posto una piccola camera, detta *Sala dell'Amore*.

Il tema dominante è esplicitamente dichiarato dallo sfondato della volta, dove è raffigurato *Amore dominatore seduto sul mondo sorretto da Atlante e da Ercole*.

[75] L. Bedini, *Itinerario iconografico*, in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit., p. 188.

[76] V. Farinella, *"Non alberga dolor nel regno mio", nostalgie estensi a Sassuolo*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza*, Donzelli, Roma 2008, pp. 203-226.

La sontuosa cornice dorata che inquadra Amore dominatore poggia su illusorie balaustre marmoree, dalle quali si affacciano giocosi putti, colti nei più diversi atteggiamenti, alcuni forse pronti a lanciare i loro impietosi dardi sui visitatori sottostanti.

Ai vertici non mancano poderose aquile araldiche, a rimarcare una volta in più, anche in un ambiente piccolo e privato, la gloria estense. Le quattro pareti sono interamente occupate da grandi riquadri che narrano le estreme passioni vissute da re ed eroi, protagonisti di episodi descritti nella Bibbia, nella mitologia greca e nell'*Orlando furioso*.

Gli episodi scelti vantano una lunga e consolidata tradizione figurativa e sono posti a rappresentare emblematicamente l'amore e le terribili conseguenze che possono scaturire da una così forte passione, capace di dominare non solo la ragione, ma anche tutti gli altri sentimenti, dall'*amor patriae*, all'amore filiale, fino all'amor proprio e alla fede in Dio.

Ecco dunque *Antonio che abbandona i suoi alla battaglia di Azio per raggiungere Cleopatra, Ercole e Jole, Sansone ingannato da Dalila, Salomone idolatra per amore, Solimano II sposa Roselane e fa uccidere il figlio Mustafà* e *Orlando impazzito per amore di Angelica*.

Orlando è ritratto nel culmine della sua follia, mentre getta lontano le armi e si straccia le vesti (fig. 2.21).

> [...]
> Senza cibo e dormir così si serba,
> che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
> Di crescer non cessò la pena acerba,
> che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
> Il quarto dì, da gran furor commosso,
> e maglie e piastre si stracciò di dosso.
>
> Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
> lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
> l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
> avean pel bosco differente albergo.
> E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
> l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
> e cominciò la gran follia, sì orrenda,
> che de la più non sarà mai ch'intenda.[77]

Altri nel pieno Seicento hanno raffigurato la follia del conte d'Anglante, talvolta con un accento ironico e quasi grottesco, come si vedrà oltre; a Sassuolo, invece, Boulanger inscena l'episodio con drammatica teatralità: la poderosa figura di Orlando domina la scena, la torsione del busto ne rivela la forza sovrumana, lo sguardo disperato rivolto al cielo e la barba già folta, dopo giorni trascorsi a vagare nella selva, ne anticipano l'involuzione ferina, già evidente del resto nel gesto di spogliarsi delle armi, e, con esse, della sua stessa identità.

[77] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 132, 3-8 - 133.

Figura 2.21: Jean Boulanger, *Orlando impazzito per amore di Angelica*, 1638-1640, Sassuolo, Palazzo Ducale, Sala dell'Amore

Dietro di lui, un paesaggio devastato: alberi recisi, rami gettati a terra alludono ai tre giorni precedenti, in cui Orlando

> tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
> a volo alzar fe' le minute schegge.
> Infelice quell'antro, ed ogni stelo
> in cui Medoro e Angelica si legge!
> Così restar quel dì, ch'ombra né gielo
> a pastor mai non daran più, né a gregge:

e quella fonte, già si chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle
che non furo mai più chiare né monde.[78]

A metà Seicento lo *status* di classico dell'*Orlando furioso* dà prova di essere ormai acquisito, e l'episodio centrale del poema può dunque condividere alla pari lo spazio dedicato alla mitologia e persino alla Bibbia.

A dialogare con gli antichi in un simile contesto non poteva mancare un secondo protagonista moderno, Torquato Tasso, dalla cui fantasia sono scaturiti Clorinda, Tancredi ed Erminia, raffigurati sugli scudetti sovraporta quale ulteriore esempio di amore drammatico e infelice.[79] Al poema tassiano si riferivano inoltre numerosi dipinti, un tempo presenti nel palazzo, ma oggi in parte dispersi.

Sono purtroppo perduti gli episodi ariosteschi, ancora opera del Boulanger, che si intrecciavano a scene mitologiche e tassesche nella *Sala degli Incanti*, al piano nobile, la cui decorazione si è conservata solo sul soffitto.

Qui, domina un episodio tratto dalla *Gerusalemme liberata*: *Armida addormenta Rinaldo grazie a fiori soporiferi.* Accanto ad Armida non poteva mancare Alcina, la quale tuttavia, per evidenti ragioni di *variatio* rispetto all'analogo episodio della *Liberata*, non era raffigurata nell'Isola Incantata insieme a Ruggiero, ma in un episodio cronologicamente precedente, comune tra l'altro ai due poemi ariostesco e tassiano, ovvero il momento in cui Alcina seduce Astolfo, invitandolo a seguirla sull'isola-balena, utilizzata dalla maga per traghettare l'incauto giovane ad un'altra isola, altro luogo di pericolose illusioni.

Anche questo riquadro, episodio acquatico singolarmente raffigurato sul camino, è oggi perduto, e non resta altro se non la descrizione tramandata dalle fonti: "Vedesi il Castello di questa Maga in qualche lontananza sul Mare. Non lungi, è la portentosa Balena, su la quale Astolfo, credendola un'Isoletta, fu trasportato al detto Castello. Alcina è sulla spiaggia in abito da Pescatrice elegante, e coi vezzi e colle grazie tenta di vincere Astolfo, invitandolo con i suoi Compagni ad alloggiare presso di Lei. Astolfo mostra d'esser preso dalle bellezze di Alcina, ed è in atto di sorpresa, e di trasporto. Rinaldo e Dudone cercano di persuaderlo a non secondare gl'inviti della Maga, e lo afferrano per il Manto, tuttoché in vano, per trattenerlo. Il Cielo è dipinto con Nubi chiare, gli Alberi verdi, varii, ed ombrosi, il Terreno coperto di erbette, l'Acqua placida, e chiara, il tutto insieme ha un'espressione, ed un brio che sorprende".[80]

[78] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 130 - 131, 1-4.

[79] L. Bedini, *Itinerario iconografico*, in *Il Palazzo di Sassuolo*, cit., p. 94.

[80] G. Fabrizi, *Sposizione*, cit., pp. 135-136. Una descrizione ottocentesca riprende quella del Fabrizi, volgendo il tempo al passato, segno che i soggetti descritti non erano già più visibili: "Essa [Alcina] era sulla spiaggia in abito di pescatrice, e tentava co' vezzi Astolfo, invitandolo co' compagni ad alloggiare presso di lei. Astolfo mostrava d'esser preso dalle femminili bellezze, ed

Secondo le fonti, non era questo l'unico episodio ariostesco presente nella sala: "Lo scudo sovra la Porta d'ingresso di questa Camera rappresenta il Mago Atlante, che cavalcando l'Ippogrifo alto vola per l'aria, e Bradamante in tutte le Armi di Guerra è stesa sul suolo, dimostrando d'essere caduta dal suo Cavallo, abbagliata dal fulgore dello scudo incantato del Negromante, per farlo scendere a Terra per combatterlo, e vincerlo, come fece gloriosamente. La Dipintura è elegantissima, l'Aere è ridente e chiaro-verde, e via la Boscareggia, e l'Acque limpide, e tranquille."[81] In particolare, questo episodio rappresenta uno dei momenti narrativi raffigurati con maggiore frequenza nel corso del Cinquecento, complice l'efficace illustrazione giolitina del quarto canto, spesso utilizzata come modello per rappresentare la scena. La stessa scena, con identica composizione fedelmente tratta dal modello grafico, è raffigurata infatti, come si vedrà proseguendo l'itinerario fra gli affreschi ariosteschi italiani, sulla volta a ombrello della torre di Castel Masegra a Sondrio, nel fregio di Palazzo Ciceri a Como, e ancora in Palazzo De Rochis a Verona e nel fregio di Palazzo Zorzi a Mel, presso Belluno. Agli affreschi si affianca inoltre una coeva maiolica istoriata, anch'essa parte di un vero e proprio ciclo di ispirazione giolitina, opera di Giacomo Mancini, detto il Frate (doc. 1515-1581). L'impossibilità di osservare un interessante confronto con la rielaborazione secentesca del Boulanger rende la perdita dell'opera di Sassuolo ancora più gravosa.

Nella *Sala degli Incanti* non poteva certamente mancare la maga estense per eccellenza: Melissa, raffigurata nell'atto di predire a Bradamante la gloriosa discendenza estense.

È lo stesso Francesco I ad esprimere chiaramente il desiderio di vedere raffigurata la protettrice di casa d'Este, in una lettera al commissario di Sassuolo Sebastiano Marinelli, datata 31 ottobre 1643, dove si legge: "nella camera della Magia habbiamo sempre havuto in animo di volerci Melissa dell'Ariosto, rappresentata nell'atto, quando ella fa vedere a Bradamante la progenie della casa, et habbiamo supposto ch'il pittore dovesse nelle figure mostrate dalla maga applicar i ritratti de' principi viventi"[82]

L'esito pittorico è perduto, ma resta la descrizione del Fabrizi: "Melissa è coperta di un Velo bianco, e Bradamante è ferrata nell'intiera Armatura di Guerra. Ha Melissa in mano un Libro, su cui mostra di leggere l'Avvenire, e fa passare avanti gli occhi di Bradamante la luminosa Discendenza de' Regnanti Estensi, e precisamente quelli, che mostra di nominare leggendo. Ma Boulanger si è distaccato da quanto

aveva presso la portentosa balena su cui, credendola egli un'isoletta, fu trasportato nel castello della maga e che si vedeva in lontananza nel mare. Due compagni di lui lo afferravano pel manto per trattenerlo, ma invano", cfr. *Gli affreschi del Palazzo Finzi in Sassuolo*, a cura della Provincia di Modena, Milano, Tipografia di Luigi Marchi, 1890, pp. 48-49.

[81] G. Fabrizi, *Sposizione*, cit., p. 135. Anche in questo caso la descrizione è ripresa e tramandata nell'Ottocento, quando l'affresco era ormai perduto: "eravi figurato il mago Atlante, che volava sull'ippogrifo o cavallo alato, e Bradamante in armi da guerra era stesa al suolo, dimostrando di essere caduta dal cavallo abbagliata dal fulgore dello scudo incantato del mago" cfr. *Gli affreschi del Palazzo Finzi in Sassuolo*, cit., p. 49.

[82] Lettera di Francesco I d'Este a Sebastiano Marinelli, citata in V. Farinella, *"Non alberga dolor nel regno mio": nostalgie estensi a Sassuolo*, cit., p. 209.

indicò l'Ariosto nel citato Canto, facendo vedere a Bradamante altri Soggetti, e Principi di questa illustre Prosapia, ed ivi vi ha dipinto il Duca Borso, Ercole I, Alfonso I, Alfonso II, Alfonso III, Francesco I e Alfonso IV, e questi nella tenera età di otto, o dieci anni. È stato creduto che lo stesso Fanciullo rappresenti Rinaldo I, ma combinando le Epoche della nascita di questo Principe, e della morte di Boulanger non può essere che il succennato Alfonso IV, come lo dimostrano li Ritratti della stessa sua Fisionomia rispondenti ad altri di lui Ritratti. Quantunque Esso facendosi adulto impinguasse, ed alterasse perciò quasi la forma del suo Volto, pure gli attenti Osservatori riconoscono le prime tracce della sua idea, ed i contorni medesimi. Oltre gl'indicati Regnanti, vi sono quattro Cardinali della stessa Famiglia, cioè i due Ippoliti, Luigi e Rinaldo Seniore. Con mirabile esattezza sono dipinti questi Principi, in modo che sono tutti Ritratti, i quali corrispondono agli altri, ed alle Medaglie, che di loro si conservano in questa Corte. Anco per questa ragione il Quadro è molto pregevole."[83]

Si tratta dunque di una vera e propria attualizzazione dell'episodio ariostesco, che riprende forse allusioni già presenti nella *Melissa* di Dosso (fig. 2.22), dove la maga è raffigurata, come si è visto, evocando contemporaneamente il momento della profezia e quello dell'incantesimo (§2.1.1). In questo modo, il dipinto di Dosso esaltava compiutamente il personaggio di Melissa, "personnification des forces favorables dont l'influence avait soutenu au cours ds siècles les destinées de la maison ducale et assuré son rang parmi les plus illustres familles de la chrétienté".[84]

Ed è proprio in questa veste che Melissa viene evocata, ancora una volta, nella *Sala degli Incanti*. Francesco I, nell'ottica di un'esplicita esaltazione dinastica, impone il seguito e l'aggiornamento della tradizione, facendo inserire nel dipinto i discendenti estensi che l'Ariosto non aveva potuto conoscere, discendenti che vengono presentati secondo le loro reali sembianze, desunte da ritratti fatti giungere appositamente a Sassuolo.[85]

Oltre agli episodi ariosteschi, peraltro dominanti rispetto alla varietà di provenienza delle altre scene raffigurate, compariva naturalmente Circe, progenitrice letteraria di Alcina e di Armida. La maga era raffigurata minacciata da Ulisse e costretta a liberarne i compagni. E ancora, *Apuleio osserva la maga Panfila trasformarsi n Barbagianni*, *Saul nella grotta della Pitonessa*, *Medea in atto di ringiovanire Esone, padre di Giasone* e infine un momento narrativo tratto dal mito di Perseo: non la famosa *Liberazione di Andromeda*, ma una scena dalla fortuna figurativa meno eclatante e più truce, ovvero *La pietrificazione di Fineo e della sua corte*, per mezzo della testa mozzata di Medusa. Numerosi e vari gli esempi di incanti raffigurati in questa sala: idilli in corso, inganni riusciti e sventati, richiami impliciti tra miti e poemi in una rete di citazioni che certamente doveva divertire l'osservatore secentesco; un vero peccato non poter più condividere la sua emozione.

[83] G. Fabrizi, *Sposizione*, cit., pp. 139-140.

[84] V. Farinella, *La Mélissa Borghèse*, cit., p. 105.

[85] V. Farinella, *"Non alberga dolor nel regno mio": nostalgie estensi a Sassuolo*, cit., p. 209; M. Pirondini, *Giovanni Boulanger. Un pittore francese nel ducato di Modena*, Modena 1968, p. 15; A. Venturi, *Affreschi nella delizia estense di Sassuolo*, in ≪L'Arte≫, XX, 1917, p. 68.

Figura 2.22: Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese

È invece tuttora visibile un altro episodio ariostesco, all'interno dell'appartamento della Duchessa, nella *Sala della Fede maritale*. Anche questa sala è in parte compromessa, e sono purtroppo scomparse alcune figure realizzate dal Boulanger nella volta e nella parete est, nonché alcuni dei cartigli sopraporta, uno dei quali pare raffigurasse *Angelica intenta a curare le ferite di Medoro*.[86] Sopravvivono invece i tre quadri dedicati ad altrettanti episodi edificanti che danno il nome alla camera: accanto a *Penelope al telaio* e ad *Artemisia che scioglie nella bevanda le ceneri di Mausolo* trova posto *Rodomonte in atto di uccidere Isabella* (fig. 2.23).

Il commovente episodio ariostesco vede protagonista Isabella, principessa di Ga-

[86] *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di Massimo Pirondini, Prefazione di Carlo Volpe, Fotografie di Satanislao Farri, Edizioni Spiga, Genova 1982, p. 80.

Figura 2.23: Jean Boulanger, *Rodomonte uccide Isabella*, 1638-1640, Sassuolo, Palazzo Ducale, Sala della fede maritale

lizia in lutto per la morte dell'amato Zerbino, e Rodomonte, arrogante e violento re d'Algeri incapricciato della fanciulla. Qui, nella *Sala della Fede maritale*, Isabella è presentata come "paragon di continenza", come esempio di donna virtuosa che non esita a programmare il proprio suicidio pur di restare fedele all'amato. Boulanger restituisce il *pathos* dei versi ariosteschi articolando il racconto visivo in tre momenti salienti, che emergono dal fondo al primo piano, a partire dalla scena collocata sulla destra. Sullo sfondo si vede Isabella inginocchiata, mentre raccoglie le erbe per la pozione sotto lo sguardo di Rodomonte, il quale, in piedi accanto a lei, ne sorveglia ogni gesto:

> Ad Issabella il re d'Algier scongiuri
> di non la molestar fe' più di mille,
> pur ch'essa lavorar l'acqua procuri,
> che far lo può qual fu già Cigno e Achille.
> Ella per balze e per valloni oscuri
> da le città lontana e da le ville
> ricoglie di molte erbe; e il Saracino

non l'abandona, e l'è sempre vicino.[87]

Il racconto prosegue a sinistra della colonna scanalata, dove lo sguaiato saraceno si ubriaca, incurante del buon senso e dei precetti della sua religione. Ariosto non specifica il luogo in cui si colloca la scena, e Boulanger costruisce la finzione teatrale nella sontuosa loggia di un palazzo che riflette il fasto stesso di Sassuolo, creando un armonioso *continuum* tra lo spazio fuori e dentro il quadro. Mentre Isabella trascorre la notte a cuocere le erbe appena raccolte, Rodomonte

[...] producendo quella notte in giuoco
con quelli pochi servi ch'eran seco,
sentia, per lo calor del vicin fuoco
ch'era rinchiuso in quello angusto speco,
tal sete, che bevendo or molto or poco,
duo baril votar pieni di greco,
ch'aveano tolto uno o duo giorni inanti
i suoi scudieri a certi viandanti.

Non era Rodomonte usato al vino,
perché la legge sua lo vieta e danna:
e poi che lo gustò, liquor divino
gli par, miglior che 'l nettare o la manna;
e riprendendo il rito saracino,
gran tazze e pieni fiaschi ne tracanna.
Fece il buon vino, ch'andò spesso intorno,
girare il capo a tutti come un torno.[88]

Per Isabella giunge il momento di porre in atto il proprio estremo proposito:

La donna in questo mezzo la caldaia
dal fuoco tolse, ove quell'erbe cosse;
e disse a Rodomonte: - Acciò che paia
che mie parole al vento non ho mosse,
quella che 'l ver da la bugia dispaia,
e che può dotte far le genti grosse,
te ne farò l'esperienza ancora,
non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora.

Io voglio a far il saggio esser la prima
del felice liquor di virtù pieno,
acciò tu forse non facessi stima
che ci fosse mortifero veneno.
Di questo bagnerommi da la cima
del capo giù pel collo e per lo seno:
tu poi tua forza in me prova e tua spada,
se questo abbia vigor, se quella rada.-

Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,

[87] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 19.
[88] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 21-22.

incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.[89]

È questo l'istante raffigurato da Boulanger in primo piano: Rodomonte, in piedi, armato di tutto punto, sfiora con la spada una serena e distante Isabella, intenta a rimestare la finta pozione grazie alla quale potrà liberarsi dell'arrogante saraceno, ricongiungendosi all'amato Zerbino. Isabella è chinata, in una posa che replica con lieve *variatio* quella dello sfondo, è defilata, già lontana dalla scena che suo malgrado la vede protagonista. Su questo drammatico istante Boulanger interrompe il proprio racconto, lasciando il resto ai versi ariosteschi, ben noti all'osservatore:

Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che del bel capo, già d'Amore albergo,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo.

Quel fe' tre balzi; e funne udita chiara
voce, ch'uscendo nominò Zerbino,
per cui seguire ella trovò sì rara
via di fuggir di man del Saracino.
Alma, ch'avesti più la fede cara,
e 'l nome quasi ignoto e peregrino
al tempo nostro, de la castitade,
che la tua vita e la tua verde etade,

vattene in pace, alma beata e bella!
Così i miei versi avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e come,
perché mille e mill'anni e più, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
Vattene in pace alla superna sede,
e lascia all'altre esempio di tua fede.[90]

La lode nei confronti della virtuosa Isabella diventa pretesto per un omaggio celebrativo a Isabella d'Este, elemento certamente presente alla mente dell'osservatore, conscio che l'intera decorazione pittorica del palazzo di Sassuolo costruiva un complesso tessuto di citazioni e rimandi al glorioso passato della dinastia estense:

All'atto incomparabile e stupendo,
dal cielo il Creator giù gli occhi volse,
e disse: - Più di quella ti commendo,
la cui morte a Tarquinio il regno tolse;
e per questo una legge fare intendo
tra quelle mie, che mai tempo non sciolse,
la qual per le inviolabil'acque giuro
che non muterà seculo futuro.

[89] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 23-25, 1-4.
[90] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 25, 5-8 - 27.

> Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia
> il nome tuo, sia di sublime ingegno,
> e sia bella, gentil, cortese e saggia,
> e di vera onestade arrivi al segno:
> onde materia agli scrittori caggia
> di celebrare il nome inclito e degno;
> tal che Parnasso, Pindo ed Elicone
> sempre Issabella, Issabella risuone. -[91]

Perduti gli affreschi cinquecenteschi di Ferrara e di Sassuolo, la testimonianza meglio conosciuta di fortuna figurativa del poema ariostesco si trova a Bologna, a palazzo Torfanini, dove Nicolò dell'Abate affresca le *Storie di Ruggiero* fra il 1548 e 1550, ispirandosi in parte alle illustrazioni proposte da Gabriele Giolito de' Ferrari.

[91] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 28-29

3

Affreschi all'insegna della Fenice

La riflessione sul *Furioso* in chiave aristotelica, infervoratasi negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo, modifica notevolmente il corso della ricezione del poema e della letteratura stessa. In questi anni, il dibattito intorno al *Furioso* è il tema sul quale si confrontano i letterati nel tentativo di definire una nuova teoria dei generi; il poema ariostesco offre dunque lo spunto per un confronto decisamente più ampio, che oltrepassa i confini della singola opera per porre in discussione il concetto stesso di letteratura.

Nel suo *Proclaiming a classic*,[1] testo critico ormai a sua volta canonico, Daniel Javitch analizza nel dettaglio i termini e i modi in cui l'*Orlando furioso* è diventato classico, ovvero come i suoi primi lettori ne abbiano determinato il valore, individuando varie strategie di legittimazione del testo: affiliazione ai grandi poemi dell'antichità, allegorizzazione, normalizzazione degli aspetti problematici dell'opera, adozione nei programmi didattici e *packaging* dell'oggetto-libro,[2] studiato con sapiente abilità comunicativa.

Delle strategie elencate da Javitch, almeno le prime tre sconfinano con successo nel campo delle arti figurative, come si osserverà sistematicamente nell'analisi dei singoli cicli affrescati.

Ciò risulta evidente a partire dalle illustrazioni proposte da Gabriele Giolito de' Ferrari, che nel 1542 dà alle stampe il suo primo *Orlando furioso*, capostipite di una serie di ventisette edizioni pubblicate nell'arco di vent'anni.[3] L'edizione giolitina, chiara ed elegante, corredata da commenti e pregevoli illustrazioni, si impone immediatamente sul mercato, restando insuperata fino alla comparsa dell'edizione Valgrisi nel 1556.

È in un simile contesto che le arti figurative iniziano ad interessarsi al poema ariostesco, non progressivamente, ma improvvisamente, sulla spinta del successo

[1] D. Javitch, *Proclaiming a classic. The canonization of Orlando furioso*, Princeton Univeristy Press, Princeton 1991, traduzione italiana di T. Praloran *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

[2] Completa il discorso Idem, *Gabriel Giolito's "packaging" of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in the Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in Honor of Dante della Terza*, a cura di F. Fido, R. A. Syska-Lamparska, P. D. Stewart, Edizioni Cadmo, Firenze 1998.

[3] G. Agnelli, G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Zanichelli, Bologna 1933; S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*; A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Librairie Droz, Genève 2005, p. 223.

editoriale dell'edizione giolitina, che finalmente propone un corredo iconografico di alto livello artistico, capace non solo di dilettare e guidare i lettori, ma anche di suscitare in alcuni di essi il desiderio di gustarne una versione a colori e in larga scala sulle pareti delle proprie dimore.

I meccanismi culturali che decretano l'"aristocrazia poetica" dell'*Orlando furioso* sono infatti gli stessi che consentono ai lettori di divenire committenti, riconoscendosi nel poema al punto da utilizzarlo per celebrare la gloria e le ambizioni della propria famiglia.

In aggiunta a tali motivazioni, che concorrono a determinare l'"intenzione" sottesa ai cicli affrescati, si evidenzia, nel caso dei documenti figurativi, un elemento ulteriore, e non di secondaria importanza. Nella trasposizione in figura del *Furioso* emerge infatti una serena componente di puro diletto, in rapporto alla quale i committenti, in modo più o meno consapevole, prendono le distanze dalle esigenze dei letterati impegnati nel determinare il valore del poema.

Il successo dell'*Orlando furioso* presso le più diverse classi sociali e in particolare il piacere suscitato nel lettore dal contenuto dell'opera più che dall'eleganza formale e dai riferimenti colti, che solo i più dotti potevano intendere, affiora infatti all'interno del dibattito teorico come un'arma a doppio taglio: i detrattori del poema denigrano il valore di un'opera che piace al popolo, mentre i sostenitori dell'Ariosto esaltano la capacità del poeta di incantare il "pubblico di corte" e il "pubblico di piazza", per usare l'efficace terminologia introdotta da Marina Beer.[4]

Al contrario, agli aristocratici di città, ai signori di campagna e alle corti di periferia, committenti di affreschi ariosteschi per le sale pubbliche o private delle loro dimore, un simile dibattito doveva interessare ben poco. A giudicare dalle diverse "invenzioni" operate dai consulenti iconografici, i quali selezionarono, secondo i casi, le avventure di un singolo personaggio, ripercorse saltando agilmente da un canto all'altro, o un'antologia di episodi slegati fra loro ma eletti a significativi rappresentanti della vastità dell'intreccio, risulta chiaro come la ricchezza e la varietà della materia narrata siano intese come un pregio, come un elemento accattivante e gradevole, degno di essere riprodotto e tradotto in immagine su ampia scala.

In questo senso, una delle qualità più originali del *Furioso* viene legittimata dalle arti figurative in anticipo rispetto al parallelo dibattito letterario e ben prima che esso abbia termine.

[4] M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 210.

3.1 L'area emiliana

Gli affreschi ariosteschi meglio conosciuti si trovano naturalmente in Emilia, primo bacino di diffusione del poema e dunque primo naturale terreno d'indagine; qui si conservano le *Storie di Ruggiero* realizzate a Bologna e a Baggiovara, presso Modena, da Nicolò dell'Abate e dalla sua cerchia.

3.1.1 Palazzo Torfanini a Bologna

Dopo la cacciata dei Bentivoglio e l'affermazione del potere papale, la città conosce un nuovo momento di stabilità politica, e a partire dalla prima metà del secolo molti facoltosi bolognesi rinnovano la residenza di famiglia o ne fanno costruire una nuova, proiettando ed esplicitando la propria prestigiosa posizione all'interno della società nei fastosi palazzi che si ponevano al contempo come ornamento per la città e tangibile manifestazione di prestigio dei loro proprietari. "Il volume imponente e la facciata monumentale ma sobria testimoniavano dignità e autorità; il portico, il corridoio, il cortile, lo scalone e la loggia evidenziavano l'accessibilità dell'edificio, e, quindi, la funzione rappresentativa dei suoi abitanti nella vita pubblica. Le iscrizioni sulla facciata, nel corridoio o nelle sale, celebravano il membro della famiglia che aveva fatto portare a termine la costruzione, mentre, sovente, veniva taciuto il nome dell'architetto. Sovente, come nel caso di Palazzo Magnani, l'iscrizione dichiarava che l'edificio era da considerare anche un servizio reso ai discendenti, mentre quasi sempre non mancava un preciso riferimento agli antenati che tanta gloria avevano fatto acquisire alla famiglia."[5]

Il protonotario apostolico Bartolomeo Torfanini non vantava origini illustri: proveniva da una famiglia dedita a fruttuose attività commerciali, che avevano garantito una progressiva ascesa economica, appagata dall'ascesa sociale solo con la carriera ecclesiastica di Bartolomeo. Negli anni Quaranta del Cinquecento, Torfanini decide di acquistare alcune case in via Galliera per realizzare un elegante palazzo di famiglia, affidandone la decorazione a Nicolò dell'Abate (1509-1571), Prospero Fontana (1530 circa -1576) e Girolamo da Treviso (1498-1544). La committenza del palazzo rappresenta per Bartolomeo Torfanini il coronamento di una vita, la realizzazione visibile ed esibita del desiderio di celebrare la propria carriera ecclesiastica, nonché di nobilitare un'origine borghese, inserendosi altresì nel contesto di fervore edilizio che coinvolgeva in quegli anni l'intera città.

Vari rimaneggiamenti subiti dall'edificio nel corso del XVIII secolo impediscono oggi di ammirare la residenza di Bartolomeo Torfanini nella sua forma originaria e rendono meno evidente l'intenzione del committente, quel progetto unitario che coinvolgeva architettura e pittura per offrire ai contemporanei un preciso ed esplicito messaggio politico, come si vedrà più avanti.

La residenza di famiglia rimase infatti nelle mani dei Torfanini per meno di un secolo, dal momento che nel 1640, con la morte senza eredi di Giovanni, pronipote

[5] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell' Abate ai Carracci (1550-1580)*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, p. 97.

di Bartolmeo, il casato si estinse. Giovanni Torfanini nominò "Sua Erede Universale Usufruttuaria" la madre, Giacoma Canobi, ed "Eredi Universali Proprietari" i "SS.ri Presidenti del Monte di Pietà".[6] Nel 1647 il palazzo venne acquistato dal senatore Achille Volta, al quale subentrò cinquant'anni più tardi il mercante di seta Stefano Piastri. All'inizio del XVIII secolo il palazzo divenne proprietà dei principi Cesare e Foresto d'Este (figli di Borso, fratello minore del duca Alfonso III) e residenza della loro sorella Maria Caterina di Carignano, tornata vedova a Bologna, in seguito alla morte del marito Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano a Torino nel 1709; da lei, il palazzo acquisì il nome di Palazzo della Principessa. Nel 1725, alla morte dei fratelli Cesare e Foresto d'Este, il palazzo rimase nelle mani della famiglia, divenendo proprietà del nipote, il duca Rinaldo III, e alla sua morte, nel 1737, venne ereditato dalle sue figlie Benedetta e Amalia. Le Principesse di Modena, commissionarono radicali lavori di ammodernamento, affidandone la direzione all'architetto Alfonso Torregiani; durante questi interventi di ristrutturazione, gli affreschi cinquecenteschi di Nicolò dell'Abate furono coperti e sostituiti con decorazioni più vicine al gusto settecentesco, nonostante le proteste di alcuni contemporanei. Fra chi inutilmente si oppose alla demolizione delle antiche pitture figurano Giacomo Bartolomeo Beccari, Francesco Bibiena, Gianpietro Zanotti e il conte Algarotti, i quali fecero riprodurre gli affreschi e lasciarono descrizioni grazie alle quali è oggi possibile risalire, almeno in parte, all'assetto del palazzo prima degli interventi del Torregiani. Palazzo Torfanini rimase in mano alla famiglia d'Este fino al 1779, quando il duca Ercole III lo vendette al mercante di sete Giuseppe Fabbi Licci, il quale fece riportare alla luce alcuni degli affreschi dell'*Orlando furioso* nascosti sotto le tappezzerie da quasi mezzo secolo. Nel 1803 il palazzo venne acquistato da Giovanni Zucchini, e gli affreschi vennero nuovamente coperti con moderne decorazioni. Nel 1924, nel corso di ulteriori lavori, gli affreschi riemersero e vennero staccati e restaurati sotto la direzione di Guido Zucchini, il quale li donò alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove si trovano tuttora.

Le fonti tramandano tuttavia gli elementi necessari a ripercorrere le fasi della costruzione del palazzo e consentono di comprendere quale dovesse essere l'*intentio* del suo proprietario.[7] Il progetto cinquecentesco realizzato a palazzo Torfanini prevedeva il portico con due ordini di finestre che ancora oggi si vede, mentre è perduta la decorazione pittorica della facciata, realizzata tra il 1542 e il 1544 da Girolamo da Treviso e Prospero Fontana.

Gli affreschi a chiaroscuro raffiguravano la fondazione di Roma, esplicito richiamo al forte legame tra Bartolomeo Torfanini ed il papato, ulteriormente ribadito

[6] *Relazione sopra l'Eredità della sig.ra Giacoma e sig. Gius.e Carlo Canobi e loro passaggi...*, in M.P.B., *Eredità Torfanini*, b140; *Testamento del molt'illustre sig. Giovanni Torfanini, nobile bolognese*, 26 gennaio 1627, M.P.B., *Eredità Torfanini*, b142, cit., in F. Giordano, *Palazzo Torfanini: decorazioni pittoriche e vicende costruttive*, in ≪Il Carrobbio≫, 17, 1991, p. 187 e p. 192 nota 18.

[7] Imprescindibile da un punto di vista metodologico per l'analisi di questo e degli altri cicli affrescati è l'articolo di A. Pinelli, *Intenzione, invenzione, artifizio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat e A. Pinelli, numero speciale di ≪Ricerche di Storia dell'Arte≫ 91/92, 2007, pp. 7-42.

dall'iscrizione posta sul portico, simile a quelle che comparivano sui palazzi senatori, per quanto parzialmente diversa nei contenuti. Oltre a celebrare il legame con la città di Bologna, Bartolomeo Torfanini omaggia infatti i pontefici ai quali deve la propria fortuna: "BARTHOLOMEUS TURFANINUS / A IULIO II AC LEONE X PONTIFICIBUS MAX. / HONORIBUS AC FORTUNIS HONESTATUS / ILLORUM MEMORIAE COMMODO SUO / URBIS ORNAMENTO D. / MCXXII".[8]

Non è certamente casuale che l'iscrizione coronasse proprio il portico, elemento non solo in grande evidenza, ma anche fondamentale "attributo della residenza", con funzione nettamente diversa rispetto ad altre città, ad esempio tedesche, dove accoglie sempre funzioni commerciali: a Bologna il portico "diviene un'abitudine legata alla casa, al modo di camminare, di abitare, alla civile convenzione che ogni proprietario devolva una parte del suo spazio privato, attrezzato a sue spese, alla collettività, e si impegni a mantenerlo."[9]

Il caso di Bartolomeo Torfanini non certamente è isolato, altri influenti personaggi della Bologna dei papi fanno costruire sontuose residenze di famiglia; uno fra tutti Giovanni Poggi, coetaneo del Torfanini, con il quale condivide un'origine borghese ed una rapida carriera ecclesiastica, che lo porta a ricoprire importanti cariche come quella di Collettore della Camera Apostolica, di nunzio presso l'imperatore Carlo V e di tesoriere papale, nonché ad accumulare un ingente patrimonio. Anche Giovanni Poggi sceglie di celebrare il prestigio raggiunto commissionando una raffinata residenza in via san Donato, oggi via Zamboni, affidandone la decorazione in parte a Pellegrino Tibaldi e in parte agli stessi artisti precedentemente ingaggiati da Bartolomeo Torfanini, Nicolò dell'Abate e Prospero Fontana.

A palazzo Torfanini il legame con Roma era evidente osservando la facciata, ma le stesse tematiche proseguivano nelle sale, secondo un programma iconografico unitario, che poneva in stretta continuità interno ed esterno. Nel salone d'onore si trovava infatti un fregio con *Storie della vita di Tarquinio*, sempre di mano di Nicolò dell'Abate.

La cacciata di Tarquinio il Superbo, ultimo re di Roma, rappresenta la liberazione dalla tirannia e l'inizio della Repubblica di Roma. "Nel fregio con *storie di Tarquinio* a Palazzo Torfanini il tema della liberazione dalla tirannia sembra essere il motivo ispiratore dell'intero ciclo. La scelta di far raffigurare in maniera così dettagliata la sconfitta di Tarquinio e il trionfo di Bruto, fondatore della Repubblica romana, doveva probabilmente rappresentare, per i Torfanini, un esplicito riferimento alla situazione politica bolognese del loro tempo e la necessità di condannare un regime tirannico. Gli agganci con la realtà non mancavano. La signoria dei Bentivoglio, infatti, aveva rappresentato un momento tormentato della vita bolognese e quando dopo la cacciata di Giovanni II Bentivoglio, avvenuta nel 1506 da parte di Giulio II, il papa stesso volle coniare una medaglia celebrativa, vi fece incidere

[8] M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palazzi di Bologna*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B104, I, p. 149.

[9] G. Cuppini, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 10.

la scritta "Bononia per Julium a tyranno liberata"."[10] Gli affreschi ed il prezioso soffitto a cassettoni vennero purtroppo distrutti nel 1735, nel corso dei lavori di ristrutturazione voluti dalle Principesse di Modena; un'idea dell'assetto pittorico originario, seppure tristemente incompleta, è offerta dalle copie e dalle descrizioni coeve, realizzate poco prima della demolizione.[11] Tra i disegni eseguiti nel 1735 da Domenico Fratta, su richiesta di Giacomo Bartolomeo Beccari, figurano infatti copie del *fregio di Tarquinio*, un tempo nel salone d'onore, e delle *Storie di Ruggiero*, raffigurate nella sala adiacente.[12] Nell'Ottocento i disegni furono rubati;[13] fortunatamente Giovanni Battista Venturi ne aveva fatto eseguire copie per sé, copie che furono trovate da Guido Zucchini nel corso della sua meticolosa ricerca su palazzo Torfanini, all'indomani della riscoperta degli affreschi ariosteschi.[14]

In anni relativamente recenti sono emersi lacerti di pittura anche sulle pareti e sui soffitti delle sale più private del palazzo, quelle affacciate su via S. Giorgio o sul cortile interno, a dimostrazione che l'ambizioso progetto decorativo voluto dal Torfanini non si limitava alle sale di rappresentanza, affacciate su via Galliera, ma contemplava l'intero edificio.[15]

La sala adiacente al salone d'onore era dedicata alle avventure di Ruggiero, tratte dal settimo canto dell'*Orlando furioso* e realizzate da Nicolò dell'Abate fra il 1548 e il 1550, poco prima della morte del committente, avvenuta nel 1551 e poco dopo il ciclo ferrarese di Battista Dossi, databile agli anni 1547-48. Si tratta del primo fregio bolognese ispirato ad una fonte letteraria moderna, ed è particolarmente significativo che l'ideatore del programma iconografico abbia scelto l'*Orlando furioso* come soggetto per una sala di rappresentanza, strettamente legata al salone d'onore decorato con le *Storie di Tarquinio*, ovvero che abbia scelto di porre accanto ad un consolidato classico dell'antichità quello che a breve sarebbe divenuto il primo classico moderno, ma il cui *status* era a quelle date tutt'altro che acquisito, ed era anzi oggetto di infiammati dibattiti.[16]

[10] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto*, cit., p. 99.

[11] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna*, cit., pp. 31-35.

[12] G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Dalla Volpe, Bologna 1739, vol. II, p. 316.

[13] Pare che i disegni siano stati sottratti alla Biblioteca Universitaria nel 1881 e venduti in Inghilterra. In seguito a questa data se ne perdono le tracce; cfr. in proposito W. Bergamini, *I committenti bolognesi di Nicolò dell'Abate*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 96.

[14] G. Zucchini, *La scoperta degli affreschi di Nicolò dell'Abate a Bologna*, in ≪Il comune di Bologna≫, XVI, n. 6, 1929, p. 11-28; S. Béguin, *Disegni inediti di Nicolò dell'Abate per Palazzo Torfanini e un pezzo d'archivio dimenticato*, in ≪Prospettiva≫, 33-36, 1983-1984, p. 184.

[15] F. Giordano, *Palazzo Torfanini*, cit., p. 186.

[16] S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990; D. Looney, *Compromising the classics: romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Wayne, Detroit 1996; D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, (1991) trad. it. Milano, Bruno Mondadori, 1999; H. Honnacker, *La storia della ricezione dei proemi dell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico*, in ≪Schifanoia≫, 19, 1999, pp. 55-65; K.W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it Modena, Panini 2004.

L'ideatore del programma iconografico non è noto e non si conservano documenti relativi al rapporto fra Bartolomeo Torfanini e Nicolò dell'Abate; quale che sia il responsabile della scelta, il dato di fatto è che negli affreschi bolognesi si sceglie di non riprodurre l'intricata varietà della narrazione ariostesca, quanto piuttosto di isolare un personaggio, per seguire un frammento delle sue avventure.

Il personaggio in questione è Ruggiero, uno dei pochi aspiranti al ruolo di protagonista del poema, se il poema avesse un protagonista; l'episodio scelto riguarda la permanenza del progenitore estense nell'isola di Alcina e la successiva fuga dal luogo incantato e da una passione capace per un momento di sovrastare la ragione. In breve, tra le innumerevoli "favole" intrecciate dall'Ariosto, l'ideatore del programma iconografico sceglie l'unica che possa sostenere un'interpretazione in senso morale, "the clearest and most emphatic moral allegory to be found in the entire poem".[17]

Gli affreschi superstiti mostrano una struttura diversa rispetto al fregio di Tarquinio: in questo caso si tratta infatti di un racconto figurato che investe tutta la superficie disponibile, collocandosi sotto preziose arcate marmoree ornate da festoni e ghirlande e accompagnate da illusionistici nudi bronzei, che certamente risalgono al modello della Sistina, stemperandone però la drammaticità in un garbato racconto cortese. Una simile struttura riporta alla mente gli archi di trionfo classici, largamente utilizzati anche negli apparati effimeri realizzati a Bologna per accogliere Clemente VII e Carlo V, ma anche certi frontespizi architettonici,[18] e, come rileva Erika Langmuir, "since no trace remains of their immediate enframement, we cannot know know if these pictures were meant to recall the pages in a book, printed objects, or evoke the illusion of views through openings in the wall. In any case, the effort required of the viewer was not unlike that of a reader of texts."[19]

Le dimensioni a grandezza naturale delle figure e la loro teatrale gestualità sembrano suggerire una funzione illusiva della pittura, e la scelta di raffigurare più episodi narrativi, sfruttando il digradare dei piani, spinge l'occhio ad abbracciare una più estesa proiezione spaziale. Nicolò dell'Abate è certamente memore delle geniali soluzioni mantovane del Mantegna, che lo ispireranno poco più avanti nel concerto ottagonale oggi alla Galleria Estense di Modena, e riesce qui a superare la costrizione spaziale del "gabinetto" con una narrazione capace di svilupparsi anche in profondità. Certamente le dimensioni ridotte dell'ambiente costringono a ridimensionare l'effetto finale: difficile infatti che l'osservatore potesse passeggiare lungo la sala, osservando l'evoluzione del racconto oltre ogni arcata. Verosimilmente, dal centro della stanza egli poteva abbracciare con un unico sguardo l'intera sequenza, ma proprio per questa ragione il pittore lo costringe ad alzarsi per osservare da vicino ogni riquadro, in modo da cogliere tutti i dettagli narrativi proposti sullo sfondo.

[17] E. Langmuir, *L'audaci imprese*, cit., p. 146.

[18] C. Mitchell, *A Fifteenth Century Italian Plutarch*, London 1961, pp. 5-7.

[19] E. Langmuir, ≪*L'audaci imprese...*≫. *Nicolò dell'Abate's frescoes from 'Orlando Furioso'*, in ≪Storia dell'Arte≫, (1981), XLII, p. 142.

Le copie dei disegni di Domenico Fratta, accompagnate da una descrizione, enumerano quattro arcate senza affreschi, evidentemente già perduti nel 1735.[20] Il primo soggetto leggibile con chiarezza è l'arrivo di Ruggiero nel regno di Alcina: il giovane, rapito dall'ippogrifo poco dopo essere stato liberato dal castello incantato di Atlante, viene trasportato sull'isola per volere del mago, che cerca di tenerlo lontano dal campo di battaglia e dal tragico destino che vi incontrerebbe. Giunto sull'isola, Ruggiero si imbatte in Astolfo, il quale racconta la sventurata storia del suo amore per Alcina:

> Io mi godea le delicate membra;
> pareami aver qui tutto il ben raccolto
> che fra i mortali in più parti si smembra,
> a chi più ed a chi meno e a nessun molto;
> né di Francia né d'altro mi rimembra:
> stavami sempre a contemplar quel volto:
> ogni pensiero, ogni mio bel disegno
> in lei finia, né passava oltre il segno.
>
> Io da lei altretanto era o più amato:
> Alcina più non si curava d'altri;
> ella ogn'altro suo amante avea lasciato,
> ch'inanzi a me ben ce ne fur degli altri.
> Me consiglier, me avea dÏ e notte a lato,
> e me fe' quel che commandava agli altri:
> a me credeva, a me si riportava;
> né notte o dì con altri mai parlava. [...]
>
> Conobbi tardi il suo mobil ingegno,
> usato amare e disamare a un punto.
> Non era stato oltre a duo mesi in regno,
> ch'un novo amante al loco mio fu assunto.
> Da sé cacciommi la fata con sdegno,
> e da la grazia sua m'ebbe disgiunto:
> e seppi poi, che tratti a simil porto
> avea mill'altri amanti, e tutti a torto.
>
> E perché essi non vadano pel mondo
> di lei narrando la vita lasciva,
> chi qua chi là, per lo terren fecondo
> li muta, altri in abete, altri in oliva,
> altri in palma, altri in cedro, altri secondo
> che vedi me su questa verde riva;
> altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
> come più agrada a quella fata altiera.[21]

Tramutato in mirto, Astolfo non può che rimpiangere il proprio stolto comportamento, dal quale Dudone e Rinaldo, giunti insieme a lui nei pressi dell'isola, avevano tentato invano di distoglierlo. Astolfo ammonisce dunque Ruggiero a non

[20] S. Béguin, *Disegni inediti di Nicolò dell'Abate*, cit., p. 187.
[21] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 47-51.

dimostrarsi altrettanto imprudente, e lo esorta ad allontanarsi dal castello della maga Alcina, rifugiandosi piuttosto presso la virtuosa fata Logistilla, sorella di Alcina, e da lei spodestata. Deciso a fare tesoro dell'infelice esperienza altrui, Ruggiero si dirige risolutamente verso il regno di Logistilla, ma sulla via incontra due fanciulle in sella ad un unicorno, che lo conducono alle mille seduzioni del castello di Alcina.

La prima scena raffigurata da Nicolò dell'Abate riguarda appunto l'arrivo di Ruggiero, accompagnato dalle due fanciulle, alle porte della città di Alcina, dove la bellissima maga avanza per accoglierlo, circondata dalle sue dame (fig. 3.1).

> La bella Alcina venne un pezzo inante,
> verso Ruggier fuor de le prime porte,
> e lo raccolse in signoril sembiante,
> in mezzo bella ed onorata corte.[22]

L'arcata di marmo bianco, decorata con lussureggianti festoni, incrostazioni marmoree e telamoni in bronzo dorato, traspone in palazzo Torfanini la scintillante ricchezza del palazzo di Alcina. La maga avanza seguita dalle ancelle, ed il suo sontuoso abbigliamento ripropone ogni dettaglio della moda cinquecentesca, dalle maniche a sbuffo al cappello piumato. Dietro ad Alcina e al suo seguito, le rovine classiche, sostenute da candide colonne ioniche, costituiscono quasi un complemento di arredo per l'isola delle delizie, ma in questo caso contribuiscono a ricordare all'osservatore che davanti ai suoi occhi prende vita una favola nuova eppure antica, il cui seguito è già noto a chi sappia riconoscere in Alcina il modello di Circe e di Didone.

Con la sua lucente armatura, Ruggiero si presenta alla maga, introdotto dalla fanciulla in sella all'unicorno. L'antefatto della vicende è raffigurato in secondo piano, dove si vede lo scontro fra Ruggiero e la gigantessa Erifilla, a cavallo del lupo, sotto lo sguardo delle fanciulle in sella all'unicorno. La raffigurazione del duello è tratta dall'illustrazione posta in apertura al settimo canto dell'edizione dell'*Orlando furioso* pubblicata da Gabriele Giolito del Ferrari per la prima volta nel 1542 (figg. 3.2 e 3.3).

L'altro affresco integro raffigura in primo piano la fuga di Ruggiero dall'isola della maga (fig. 3.4).

Anche in questo caso l'ordine della narrazione imporrebbe di leggere l'immagine a partire dallo sfondo, dove si vede Bradamante, dalla preziosa armatura dorata, intenta a parlare con la maga Melissa presso la tomba di Merlino.

> Quella benigna e saggia incantatrice,
> la quale ha sempre cura di costei,
> sappiendo ch'esser de' progenitrice
> d'uomini invitti, anzi di semidei;
> ciascun dì vuol sapere che fa, che dice,
> e getta ciascun dì sorte per lei.
> Di Ruggier liberato e poi perduto,

[22] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 9, 1-4.

Figura 3.1: Nicolò dell'Abate, *Alcina accoglie Ruggiero* e, sullo sfondo, *Duello tra Ruggiero ed Erifilla*, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Figura 3.2: Nicolò dell'Abate, dettaglio con *Duello fra Ruggiero ed Erifilla*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Figura 3.3: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VII, *Duello fra Ruggiero ed Erifilla*

Figura 3.4: Nicolò dell'Abate, *Ruggiero fugge dal castello di Alcina*, 1548-1550,affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

> e dove in India andò, tutto ha saputo.[23]

Melissa rivela dunque a Bradamante che il suo amato è vittima degli incantesimi della maga Alcina, ma le assicura di poterlo ricondurre alla ragione, anche

[23] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 37-39.

grazie all'anello magico che la fanciulla ha sottratto a Brunello e che ora consegna a Melissa. Nicolò dell'Abate colloca la scena nei pressi della tomba di Merlino, arca molto simile a quella raffigurata in altre illustrazioni dell'edizione giolitina, ad esempio nella xilografia relativa al canto XXXVI, dove si vede la zuffa tra Marfisa e Bradamante (figg. 3.5 e 3.6) accanto alla tomba di Atlante.

Come quella di Atlante, anche la tomba di Merlino è raffigurata in un bosco, e non, come vorrebbero i versi ariosteschi, all'interno di una caverna simile ad una "devota e venerabil chiesa".[24] Certamente Nicolò dell'Abate trae ispirazione dalle xilografie giolitine, ma costruisce in modo originale la composizione degli affreschi, rielaborando alcuni spunti tratti dalla fonte grafica. Melissa vola dunque all'isola di Alcina, e si presenta a Ruggiero con le sembianze di Atlante. È questa la scena raffigurata in secondo piano, dove la maga, sotto l'aspetto del venerabile vecchio, parla a Ruggiero, mollemente adagiato in una radura, con la schiena appoggiata ad una roccia sulla quale si vedono due conigli; il coraggioso guerriero ha abbandonato le armi ed è leziosamente agghindato con gli abiti raffinati ed i preziosi gioielli descritti dall'Ariosto: (fig. 3.7)

> Soletto lo trovò, come lo volle,
> che si godea il matin fresco e sereno
> lungo un bel rio che discorrea d'un colle
> verso un laghetto limpido ed ameno.
> Il suo vestir delizioso e molle
> tutto era d'ozio e di lascivia pieno,
> che de sua man gli avea di seta e d'oro
> tessuto Alcina con sottil lavoro.
>
> Di ricche gemme un splendido monile
> gli discendea dal collo in mezzo il petto;
> e ne l'uno e ne l'altro già virile
> braccio girava un lucido cerchietto.
> Gli avea forato un fil d'oro sottile
> ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;
> e due gran perle pendevano quindi,
> qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi.[25]

La maga rimprovera Ruggiero, facendo leva sul timore reverenziale che egli nutre per il mago Atlante, che lo ha allevato, e sul suo senso d'onore, tanto faticosamente guadagnato nel corso di mille battaglie quanto rapidamente dimenticato di fronte alla bellezza incantata di Alcina:

> Ne la forma d'Atlante se gli affaccia
> colei, che la sembianza ne tenea,
> con quella grave e venerabil faccia
> che Ruggier sempre riverir solea,
> con quello occhio pien d'ira e di minaccia,
> che sÏ temuto già fanciullo avea;

[24] L. Ariosto, *Orlando furioso*, canto III, 7, 2.
[25] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 53-54.

Figura 3.5: Nicolò dell'Abate, *Melissa parla a Ruggiero sull'isola di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Figura 3.6: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari 1542, canto XXXVI, *Zuffa tra Marfisa e Bradamante presso l'arca di Atlante*

Figura 3.7: Nicolò dell'Abate, *Melissa, con le sembianze di Atlante, parla a Ruggiero*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

dicendo: - questo dunque il frutto ch'io
lungamente atteso ho del sudor mio?

Di medolle già d'orsi e di leoni
ti porsi io dunque li primi alimenti;
t'ho per caverne ed orridi burroni
fanciullo avezzo a strangolar serpenti,
pantere e tigri disarmar d'ungioni
ed a vivi cingial trar spesso i denti,
acciò che, dopo tanta disciplina,
tu sii l'Adone o l'Atide d'Alcina?.[26]

Ruggiero ascolta queste severe parole a capo chino, come lo raffigura Nicolò dell'Abate, evidentemente attento al dettato ariostesco:

Ruggier si stava vergognoso e muto
mirando in terra, e mal sapea che dire;
a cui la maga nel dito minuto
pose l'annello, e lo fe' risentire.[27]

[26] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 56-57.
[27] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 65, 1-4.

Grazie all'anello magico, capace di rendere chi lo porti insensibile ad ogni incantesimo, Ruggiero riemerge dal torpore fatato nel quale l'aveva imprigionato Alcina, e, secondo il consiglio di Melissa, si appresta alla fuga. Abbandonati i vezzosi ornamenti, il giovane si riveste delle sue armi e lascia il castello, dirigendosi verso una porta, in direzione del regno di Logistilla.

> Assaltò li guardiani all'improviso,
> e si cacciò tra lor col ferro in mano,
> e qual lasciò ferito, e quale ucciso;
> e corse fuor del ponte a mano a mano:
> e prima che n'avesse Alcina aviso,
> di molto spazio fu Ruggier lontano.[28]

In primo piano, il progenitore estense è raffigurato in posa eroica, in sella a Rabicano, nobile e forte destriero "più che la pece nero"[29]. Ruggiero è già vincitore nei confronti delle guardie a terra o in fuga, ma è ritratto ancora con la spada sguainata, nel pieno dell'azione. (fig. 3.8)

> su Rabican venne alla porta armato:
> trovò le guardie sprovedute, e quando
> giunse tra lor, non tenne il brando a lato.
> Chi morto e chi a mal termine lasciando,
> esce del ponte.[30]

L'ottava successiva descrive la fuga di Ruggiero oltre il ponte, dove il giovane si imbatte in uno dei servi di Alcina. Risulta del tutto verosimile che questa sia la scena raffigurata da Nicolò dell'Abate nel riquadro successivo a quello appena descritto. L'affresco è oggi perduto e lo era già nel Settecento, dal momento che le descrizioni coeve non lo menzionano; la supposizione si fonda dunque non su una fonte documentaria, ma su un'altra testimonianza figurativa, oltre che sulla continuità testuale. Nei pressi di Modena, a Baggiovara, si conserva infatti una torre, all'interno della quale sono affrescate *Storie di Ruggiero*, la cui iconografia ricalca il modello degli storie dipinte a Bologna da Nicolò. In buono stato di conservazione, gli affreschi modenesi costituiscono dunque un ottimo termine di confronto con le scene dipinte a Palazzo Torfanini, e consentono di integrare le lacune iconografiche del ciclo bolognese. Ecco dunque la scena che doveva seguire quella appena descritta:

> prende al bosco la via; ma poco corre,
> ch'ad un de' servi de la fata occorre.
>
> Il servo in pugno avea un augel grifagno
> che volar con piacer facea ogni giorno,

[28] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 80, 1-6.
[29] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 77, 2.
[30] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 3, 2-6.

Figura 3.8: Nicolò dell'Abate, *Ruggiero sconfigge i servi di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

ora a campagna, ora a un vicino stagno,
dove era sempre da far preda intorno:
avea da lato il can fido compagno:
cavalcava un ronzin non troppo adorno.
Ben pensò che Ruggier dovea fuggire,
quando lo vide in tal fretta venire.

Se gli fe' incontra, e con sembiante altiero
gli domandò perché in tal fretta gisse.
Risponder non gli volse il buon Ruggiero:
perciò colui, più certo che fuggisse,
di volerlo arrestar fece pensiero;
e distendendo il braccio manco, disse:
- Che dirai tu, se subito ti fermo?

se contra questo augel non avrai schermo? -

Spinge l'augello: e quel batte sì l'ale,
che non l'avanza Rabican di corso.
Del palafreno il cacciator giù sale,
e tutto a un tempo gli ha levato il morso.
Quel par da l'arco uno aventato strale,
di calci formidabile e di morso;
e 'l servo dietro sì veloce viene,
che par ch'il vento, anzi che il fuoco il mene.

Non vuol parere il can d'esser più tardo;
ma segue Rabican con quella fretta
con che le lepri suol seguire il pardo.
Vergogna a Ruggier par, se non aspetta.
Voltasi a quel che vien sì a piè gagliardo;
né gli vede arme, fuor ch'una bacchetta,
quella con che ubidire al cane insegna:
Ruggier di trar la spada si disdegna.

Quel se gli appressa, e forte lo percuote:
lo morde a un tempo il can nel piede manco.
Lo sfrenato destrier la groppa scuote
tre volte e più, né falla il destro fianco.
Gira l'augello e gli fa mille ruote,
e con l'ugna sovente il ferisce anco:
sì il destrier collo strido impaurisce,
ch'alla mano e allo spron poco ubidisce.

Ruggiero, al fin costretto, il ferro caccia:
e perché tal molestia se ne vada,
or gli animali, or quel villan minaccia
col taglio e con la punta de la spada.[31]

Il parallelo con gli affreschi di Baggiovara è in questo caso illuminante, dal momento che la scena, tradotta in figura con dovizia di particolari, riprende fedelmente una fonte grafica che Nicolò aveva già utilizzato nell'episodio dello scontro fra Ruggiero ed Erifilla, ovvero le illustrazioni dell'edizione del poema pubblicata da Gabriele Giolito de' Ferrari. In particolare, il modello utilizzato a Baggiovara, e verosimilmente mutuato dagli affreschi bolognesi, è l'ottava xilografia, che soccorre in questo caso l'osservatore desideroso di immaginare l'affresco bolognese nella sua integrità (figg. 3.9 e 3.10).

Identico soggetto è raffigurato inoltre su una coppa di maiolica conservata ad Arezzo, in precedenza erroneamente descritta come "Orlando infuriato" che "combatte contro un guerriero a cavallo"[32]

Il confronto con l'ottava xilografia giolitina fuga però ogni dubbio; la composizione è pressoché identica, le differenze lievissime. Come nota puntualmente Monica

[31] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 3, 7-8 - 9, 1-4.

[32] C. D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'arte medioevale e moderna di Arezzo*, Arezzo, Centro affari e promozioni, 1993, cat. 107.

Zampetti, la maiolica raffigura Ruggiero mentre mette mano alla spada, mentre la xilografia lo ritrae nell'istante immediatamente successivo in cui la estrae dal fianco per rispondere all'aggressione del servo di Alcina: "i tempi che separano l'azione illustrata e l'azione dipinta sono quelli di un fotogramma".[33] (fig. 3.11).

L'azione raffigurata in secondo piano è invece meno fedele al testo: non si vede infatti Angelica rapita dai marinai di Ebuda, ma la maiolica raffigura invece una figura maschile; molto simile al modello a stampa è invece la raffigurazione della città dietro a Ruggiero, mentre l'orizzonte marino della xilografia cede il passo ad un paesaggio montano.

Sul *verso* della coppa si legge: "orllando el qualle/ seguita angellica/ entra nel canto de/ alcina", iscrizione che ha dato adito alla precedente interpretazione del soggetto ma che non rappresenta in realtà una descrizione puntuale della scena raffigurata sul *recto*, bensì un appunto che colloca la scena nell'ottavo canto. Qui, nel canto "de Alcina", ovvero dove si descrivono estesamente le avventure di Ruggiero nell'isola della maga, il lettore ritrova effettivamente anche Orlando, del quale non sapeva più nulla da sette canti, intento ad inseguire Angelica.

La pratica di segnare sul verso il soggetto raffigurato è estremamente diffusa nell'ambito della maiolica istoriata e ogni pittore può metterla in atto con un più o meno ampio margine di libertà: Francesco Xanto Avelli facilita notevolmente il lavoro dello storico dell'arte indicando quasi sempre la propria firma, la data di esecuzione e una descrizione precisa del soggetto raffigurato, corredata talvolta dal numero del canto; Nicola da Urbino preferisce annotazioni precise ma corsive, accompagnate o meno dalla propria firma, e generalmente indica sul *verso* un vero e proprio titolo, che riassume quanto raffigurato sul *recto*.

Ancora, Giacomo Mancini, detto il Frate, autore di numerose maioliche ispirante al *Furioso*, e segnatamente al *Furioso*giolitino, indica di frequente anche il canto di riferimento e in qualche caso descrive scrupolosamente la scena dipinta. Vale la pena di specificare fin da ora, anche se la questione verrà trattata più estesamente in seguito (§3.5.2), che le iscrizioni di Mancini sono talvolta non sono solo didascalie, come si è fino ad ora ritenuto, ma puntuali citazioni dalle allegorie di Ludovico Dolce, grazie alle quali, senza nemmeno voltare pagina e senza necessità di trascrivere i versi esatti corrispondenti alla scena dipinta, il Frate unisce efficacemente figura e parola, reintegrando sulla maiolica il dialogo tra testo e immagine già presente nel libro.

Alla luce di tutto ciò non apparirà più troppo fuori posto l'iscrizione apposta sul *retro* della coppa aretina dal Maestro di Sansone e i Filistei; come già rilevato anche da Monica Zampetti, "è probabile che il vasaio, come spesso accade, nel segnare dietro alla coppa l'argomento dipinto, abbia ancora una volta avuto memoria

[33] M. Zampetti, *L'edizione giolitina dell'Orlando Furioso tra maiolica e illustrazione. Due coppe del Museo Statale di Arte Medioevale e Moderna di Arezzo*, in *≪Tra mille carte vive ancora≫. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, p. 435.

Figura 3.9: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

Figura 3.10: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VIII, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*

Figura 3.11: Pittore di Sansone e i Filistei (attr.), coppa con *Ruggiero e il servo di Alcina*, 1545-1550, dalla collezione della Fraternita dei Laici, Arezzo Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna

dell'allegoria del Dolce e ne abbia tratto un sunto per l'iscrizione".[34] L'allegoria del Dolce recita infatti:

> In questo ottavo per Ruggiero, che, vinti i
> ministri di Alcina, se ne va a Logistilla, si comprende l'uomo, superati gli assalti dell'appetito,
> ritrarsi alla vita virtuosa. In Orlando, il quale per cercare Angelica abbandona la
> difesa di Parigi, altro non si contiene che la forza di Amore, il quale,
> quando avviene che troppo signoreggi l'uomo, fa che egli,
> per conseguire i suoi desideri, le cose oneste e utili
> alle biasimevoli e dannose pospone.

[34] M. Zampetti, *L'edizione giolitina dell'Orlando Furioso tra maiolica e illustrazione.*, cit., p. 436.

[35]

La breve indicazione del pittore appare dunque come un sommario riferimento al canto, influenzato dalla memoria dell'allegoria giolitina.

Tornando agli affreschi bolognesi, è possibile affermare che a questo punto, dopo la lotta di Ruggiero contro il servo di Alcina, potesse collocarsi una scena oggi perduta ma suggerita dal confronto con i già citati affreschi di Baggiovara, dove si vede l'incontro tra Ruggiero e tre fanciulle adagiate su tappeti alessandrini, decise ad irretire il giovane e a fermarne la fuga. Appare verosimile che anche in questo caso gli allievi di Nicolò si siano ispirati ad una composizione del maestro ed effettivamente, tra gli affreschi staccati da Palazzo Torfanini se ne conservano due fortemente danneggiati, dove risulta leggibile soltanto la lussureggiante cornice a festoni di fiori e frutta. Gli episodi narrativi oggi non più visibili dovevano riguardare dunque con ogni probabilità la già citata *Lotta tra Ruggiero ed il servo di Alcina*, e *L'incontro fra Ruggiero e le tre fanciulle*.

L'affresco successivo è solo parzialmente conservato; il primo piano è infatti illeggibile, mentre in secondo piano si vede il seguito della fuga di Ruggiero, con il giovane raffigurato sulla barca insieme al cavallo e al nocchiero, con lo scudo magico rivolto verso Alcina e la sua flotta (fig. 3.12).

Alcina infatti

non ebbe sdegno, da che nacque,
di questo il maggior mai, ch'ora la rode;
onde fa i remi sì affrettar per l'acque,
che la spuma ne sparge ambe le prode.
Al gran rumor né mar né ripa tacque,
ed Ecco risonar per tutto s'ode.
- Scuopre, Ruggier, lo scudo, che bisogna;
se non, sei morto, o preso con vergogna. -

Così disse il nocchier di Logistilla:
ed oltre il detto, egli medesmo prese
la tasca e da lo scudo dipartilla,
e fe' il lume di quel chiaro e palese.
L'incantato splendor che ne sfavilla,
gli occhi degli aversari così offese,
che li fe' restar ciechi allora allora,
e cader chi da poppa e chi da prora.[36]

Segue un episodio meglio conservato del precedente, ma comunque non integro, che mostra la battaglia tra la flotta di Alcina e quella di Logistilla (fig. 3.13).

Logistilla ha infatti predisposto un poderoso spiegamento di forze contro la crudele sorella:

Sotto il castel ne la tranquilla foce

[35] L. Ariosto, *Orlando furioso*, Giolito, Venezia 1542, c. 33r.
[36] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 49 - 50.

Figura 3.12: Nicolò dell'Abate, *Ruggiero incendia la flotta di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Figura 3.13: Nicolò dell'Abate, *Ruggiero giunge al palazzo di Logistilla*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale

di molti e grossi legni era una armata,
ad un botto di squilla, ad una voce
giorno e notte a battaglia apparecchiata.
E così fu la pugna aspra ed atroce,
e per acqua e per terra, incominciata;

per cui fu il regno sottosopra volto,
ch'avea già Alcina alla sorella tolto.

Oh di quante battaglie il fin successe
diverso a quel che si credette inante!
Non sol ch'Alcina alor non riavesse,
come stimossi, il fugitivo amante;
ma dele navi che pur dianzi spesse
fur sì, ch'a pena il mar ne capia tante,
fuor de la fiamma che tutt'altre avampa,
con un legnetto sol misera scampa.

Fuggesi Alcina, e sua misera gente
arsa e presa riman, rotta e sommersa.[37]

In primo piano si vede un frammento di imbarcazione, forse il misero "legnetto" sul quale Alcina si mette in salvo, mentre, sullo sfondo, Ruggiero

Dio ringraziando che tutto il disegno
gli era successo, al mar voltò la schiena;
ed affrettando per l'asciutto il piede,
alla rocca ne va che quivi siede.[38]

Così si conclude la parabola di Ruggiero sull'isola di Alcina, che il cardinale Torfanini apprezzava anche, e forse soprattutto, in ragione della sua possibile interpretazione in chiave morale.[39]

Non a caso, il pittore evita di indugiare sui piacevoli svaghi offerti nell'isola della maga, ma concentra l'attenzione su altri momenti, ritenuti evidentemente più importanti: il rimprovero e l'ammonimento di Melissa in primo luogo, e in seguito la fuga del giovane dall'isola, illustrata in tutte le sue fasi per sottolineare la tenacia di Ruggiero nel volersi allontanare. La capacità di Ruggiero di opporsi non solo alle guardie, ma anche alle nuove tentazioni che si presentano, è data dall'anello magico, che gli consente di resistere a tutti gli incantesimi, elemento nodale nel racconto, offrendo al contempo a Ludovico Dolce, lo spunto per l'allegoria che accompagna il canto settimo: "per Ruggiero, dato in potere di Alcina, e poi liberato per virtù dell'annello postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che, a trarci della servitù amorosa e dal vizio, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della sola ragione, ritornata in noi per somma e speciale grazia, e non per consiglio o avedimento che sia in noi."

Certamente il cardinale Torfanini doveva apprezzare una parabola poetica capace di coniugare la bellezza letteraria e artistica con una riflessione sul ruolo della fede. La "grazia" concessa a Ruggiero gli permette di redimersi e di mutare comportamento, come sottolinea l'allegoria successiva: "per Ruggiero, che vinti i ministri di

[37] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 53 - 55, 1-2.
[38] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 57 5-8.
[39] J. A. Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2004, pp. 82-98.

Alcina se ne va a Logistilla, si comprende l'uomo, superati gli assalti dell'appetito, ritrarsi alla vita virtuosa. ”

3.1.2 La torre di Baggiovara

La torre di Baggiovara sorge isolata nella pianura emiliana, appena oltre il centro abitato.[40] Nei pressi esistono oggi alcune case di recente costruzione, ma l'isolamento che la caratterizzava nel Cinquecento risulta ancora pienamente percepibile e facilmente ascrivibile alle linee direttrici del rapporto città-campagna tipico della zona, tra il feudalesimo e il Cinquecento, quando la pianura ospitava soltanto masserie dipendenti da un monastero e un numero relativamente scarso di rocche, torri e castelli, sorti in corrispondenza di *pagi* e *villae* romani.[41]. Va rilevato inoltre che la torre non si trova su un'altura, caratteristica che pertiene alle torri di avvistamento o più in generale dotate di funzione difensiva, ma in una zona assolutamente pianeggiante. (fig. 3.14)

Elemento caratteristico della torre, è la sua funzione di colombaia,[42] tipologia architettonica piuttosto diffusa nel territorio emiliano e non solo, e ciononostante poco studiata. La carenza di documentazione e la mancanza di studi specifici sull'argomento determinano le generica assegnazione a questo tipo di torri di "funzioni di difesa e di avvistamento, come controllo delle vie d'accesso, o di prigione occasionale, o di abitazione, o ancora di deposito protetto",[43] ovvero di tutte le funzioni attribuibili ad una torre isolata. Il punto di partenza per comprendere la funzione ed il significato della torre di Baggiovara risulta dunque piuttosto confuso.

Torri affrescate di questo genere non sono rare nel XVI secolo, ma anche questa sottocategoria architettonica non è stata oggetto finora di ricerche mirate, e non è possibile in questa sede ricostruire tale contesto; ci si limiterà dunque a proporre una serie di confronti atti ad evidenziare la presenza, non solo in Emilia, di torri colombaie che erano al contempo luoghi parzialmente abitabili, ad uso privato di signori locali, ornate con affreschi di soggetto prevalentemente profano, nell'ambito dei quali l'*Orlando furioso* giunge a garantirsi una posizione significativa.

[40] La presenza di un castello nelle immediate adiacenze della torre è registrata nel Medioevo, ma la struttura risulta già distrutta nel XIII secolo; cfr. F. Martino, *Baggiovara nella fortuna figurativa dell'Ariosto. Le tracce di Vincenzo Maestri*, in ≪Atti e memorie di storia patria per le antiche province modenesi≫, 2001, serie XXIII, volume XI, p. 172. Nel Cinquecento la torre era dunque isolata.

[41] Quanto definito da Giampiero Cuppini per la campagna bolognese può facilmente essere esteso a quella modenese, dal momento che la torre di Baggiovara non ha mai fatto parte di un sistema difensivo più ampio, ma è una costruzione isolata, sorta in un luogo dove l'unico insediamento precedente risulta essere una villa romana oggi non più esistente; G. Cuppini, A. M. Matteucci, con la collaborazione di Mario Fanti, Presentazione di Fernando Clemente e Carlo Volpe, *Ville del Bolognese*, Zanichelli, Bologna 1967, p. 1.

[42] La sommità della torre è stata ricostruita in anni recenti e mantiene la struttura di colombaia che verosimilmente le è propria già dal XVI secolo; cfr. in merito C. Acidini Luchinat, L. Serchia, relazione depositata presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e ambientali dell'Emilia Romagna, allegata alla scheda identificativa con decreto di dichiarazione di interesse S095, Torrazzo di Baggiovara e pertinenze, Comune di Modena, urbanistica.comune.modena.it/prg/qc/tutele/schede/S095.pdf, p. 1.

[43] *Le torri perdute. Rocche e castelli dei Pio*, a cura della Cassa di Risparmio di Carpi, fotografie di Pietro Parmiggiani, introduzione storica di Alfonso Garuti, Itinerari a cura di Dante Colli, Artioli Editore, Modena 1986, p. 29.

Tali confronti possono essere indagati secondo due direttrici, una geografica e una tipologica. Il paragone con altre torri colombaie emiliane evidenzia la diffusione di questa tipologia architettonica in zone vicine a Baggiovara e testimonia che il caso della torre modenese non è un *unicum*, come è stato fino ad ora presentato, in mancanza di significativi confronti. Le torri emiliane individuate si trovano però in pessimo stato di conservazione, elemento che limita la possibilità di istituire un serrato confronto solo all'ambito architettonico, imponendo di indagare altrove la presenza di eventuali paralleli di tipo iconografico in merito agli affreschi delle sale interne. In particolare, l'individuazione di nuovi cicli affrescati, precedentemente ignoti alla critica, consente di riconoscere una significativa pietra di paragone nelle torri colombaie affrescate a Bianzone e a Sondrio, in Valtellina, dove la presenza di tematiche ariostesche rende il parallelo particolarmente degno d'interesse.

Restando in ambito modenese, Gabriella Guandalini e Graziella Martinelli Braglia propongono di individuare un termine di confronto nella torre Stoffi, già Pio, in Gargallo, la quale si apparenta a quella di Baggiovara "per l'uso abitativo, che indusse alla seconda metà del Cinquecento a decorarla con grottesche, stemmi e figure sacre."[44] Inoltre, anche la torre Stoffi non è parte di un più vasto complesso rurale o difensivo, ma è isolata nella campagna e presenta la struttura tipica della colombaia, ulteriori elementi che la accomunano alla torre di Baggiovara. Purtroppo il cattivo stato di conservazione permette soltanto di intravedere lacerti di affreschi sulle pareti e sul camino, mentre l'unica scena riconoscibile, per quanto largamente deteriorata, è un crocifisso con la Madonna e San Giovanni. Si tratta dunque di un'immagine sacra che non trova confronti con Baggiovara, ma l'impossibilità di conoscere i soggetti un tempo raffigurati sulle altre pareti impedisce di proporre ulteriori considerazioni.

Non lontano dalla torre Stoffi, sempre all'interno del dominio dei Pio, si trova un'altra torre isolata, purtroppo oggi diroccata. Si tratta della torre della Sacchella, a nord di Carpi, nei pressi dei fiumi Lama e Secchia. Anche in questo caso siamo in presenza di una torre colombaia con funzione di abitazione, "protetta in un paesaggio in cui continua il millenario rapporto della terra con l'acqua."[45] Impossibile verificare la presenza di affreschi all'interno, visto lo stato di abbandono in cui versa la torre.

Ancora, a ovest di Carpi, si erge La Spuntona, una casa contadina dal cui corpo si leva una torre. In questo caso l'origine contadina è accertata. Si tratta di una tipologia di architettura rurale nata fra il XIII e il XV secolo, quando "i contadini escono dai borghi ove sono protetti da sicure mura e si insediano vigorosamente nelle campagne trasferendovi una tipologia costruttiva che spazi sempre più insufficienti hanno sviluppato in altezza. Così come avviene nell'abitato, i vari piani rispondono alle esigenze agresti ospitando animali e strumenti, dabbasso, e la famiglia, ai piani superiori. Sotto il tetto si colloca la stanza dei colombi. [...] Oltre a

[44] G. Guandalini, G. Martinelli Braglia, *La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Nicolò dell'Abate* in ≪Atti e memorie di storia patria per le antiche province modenesi≫, 1989, serie XI, volume XI, pp. 139-140.

[45] *Le torri perdute*, cit., p. 30.

Figura 3.14: La torre di Baggiovara presso Modena

seguire uno schema organizzativo già comprovato, la torre sta a indicare anche la presa di possesso effettivo della terra su cui sorge e stabilizza una presenza contro le insidie rappresentate forse più dal brigantaggio locale che da nemici esterni. Anche per questo rispecchia quella costruzione che nelle rocche e nei castelli rappresenta il punto di maggior forza e sicurezza. Successivamente nel XIV e XV secolo questi edifici progressivamente rispondono sempre meno alle esigenze lavorative e ai rapporti che si fanno sempre più articolati e integrati. Nel XVI secolo, ma certo anche prima, la torre si trova affiancata e a volte inglobata in abitazioni orizzontali."[46] È questo il caso della Spuntona, che mantiene una forma identica a quella delle altre torri, con impianto quadrato, basamento a zoccolo concluso da cordolo, cornice marcapiano all'attico e copertura a quattro spioventi, ma è divenuta parte accessoria di una più ampia costruzione rurale.

Simili alle torri colombaie emiliane, che sorgono isolate e possono assumere forme monumentali, in terra lombarda si trovano i cosiddetti roccoli,[47] torri costruite nelle zone di passaggio degli uccelli migratori, seminascoste da alberi e arbusti che avevano la doppia funzione di ridurre la visibilità dell'edificio e di fornire appigli per le gabbie necessarie a catturare i volatili. Il termine roccolo denota un luogo destinato all'appostamento fisso per l'uccellagione con reti o gabbie; nelle aree collinari veniva realizzato con strutture di supporto, generalmente lignee, e coperture vegetali, con una doppia funzione mimetica e di richiamo per i volatili. Nelle zone di montagna, in particolare in val Brembana, i roccoli prevedevano una struttura in muratura, detta casello, in forma di torre a tre piani. Al piano terra si trasferivano gli uccelli catturati, al primo piano viveva il roccolatore, che seguiva costantemente l'attività del roccolo, e al secondo piano si operava la caccia vera e propria, attirando i volatili all'interno. Il termine roccolo, diffusissimo appunto in Lombardia, era ampiamente utilizzato in tutta l'Italia settentrionale, (ed è largamente attestato ancora oggi numerosi toponimi), e non era sconosciuto in Emilia, come testimonia ad esempio la settecentesca villa Roccolo di Vedrana, nel comune di Budrio, presso Bologna, utilizzata come casino di caccia.

Le torri isolate, colombaie o roccoli, erano dunque architetture rurali con una precisa utilità funzionale, facilmente attrezzabili ad uso abitativo, e dunque utilizzabili anche come casini di caccia o delizie private, come nel caso di Baggiovara. Altre torri, analoghe per struttura e funzione, ma ormai incluse nella dimora vera e propria, e dunque non più isolate, abbondano nella campagna piemontese o in Lombardia, dove le colombaie sono inglobate all'interno di un castello o di una villa, leggermente sopraelevate rispetto all'andamento generale dei tetti.[48]

[46] *Le torri perdute*, cit., p. 30

[47] Tra i roccoli ancora oggi visibili in val Brembana, i più noti si trovano nella zona di Miragolo (Zogno), Camerata Cornello, Sussia (San Pellegrino Terme), Brembella, Pianca, Oneta, Monte Badile (Branzi), Valnegra, Roncobello, Ornica, Torcola (Piazzatorre) e Mezzoldo. Nella zona di Rivolta d'Adda, la presenza di simili torri ha dato il nome al Parco del Roccolo e, nella zona di Varese, numerosi sono i toponimi che ricordano ancora la presenza di roccoli.

[48] L. Angelini, *Le torri delle passere*, in *Arte minore bergamasca*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1956, pp. 192-194.

Per citare pochi esempi lombardi, scelti fra quelli legati ad affreschi ariosteschi, (ma se si volessero addurre argomentazioni relative semplicemente alla tipologia architettonica, e non connessi all'*Orlando furioso*, gli esempi sarebbero innumerevoli, facilmente individuabili nelle ville di campagna costruite fra il XVI ed il XIX secolo) basti pensare alla colombaia inglobata nel Castello Masegra a Sondrio. Un altro interessante esempio è rappresentato dalla colombaia di Bianzone, in Valtellina, che presenta la particolarità di sorgere isolata rispetto al palazzetto Besta, cui pertiene, da esso brevemente separata soltanto da un frutteto. In entrambi i casi le sale interne sono decorate con affreschi, che ne testimoniano la funzione abitativa. Esempi di torri isolate ma pertinenti ad una palazzo non sono peculiarità del territorio valtellinese, ma si trovano anche in altre zone d'Italia, basti pensare, per tornare in area emliana, alla delizia estense del Verginese, offerta da Alfonso I a Laura Dianti (fig. 3.15).[49]

La colombaia di Castel Masegra presenta inoltre una decorazione esterna, in corrispondenza del sottotetto, dove si vedono immagini di colombi in volo. Nessuno stupore di fronte ad una simile decorazione sulla facciata di una colombaia; desta invece maggiore curiosità lo stesso soggetto proposto nel sottotetto di un'abitazione in pieno centro a Como. Addossata alla chiesa romanica di San Fedele e al suo campanile, si trova infatti una casa affrescata non solo con figure di colombi in volo, ma addirittura con illusorie aperture triangolari nel sottotetto: la decorazione trasforma di fatto l'edificio in una finta colombaia. La decorazione ad affresco è datata 1582 ed era evidentemente percepita come elemento idoneo per una casa di città, con funzione dichiaratamente abitativa (fig. 3.16).

Se mai la torre modenese abbia avuto una funzione difensiva o di avvistamento prima del XIII secolo, certamente l'aveva perduta alla metà del Cinquecento, quando un ignoto committente ne fece decorare l'interno, con ameni paesaggi al primo piano e scene narrative al secondo, al terzo piano e lungo le scale.

Se si escludono il seminterrato e la colombaia vera e propria, tre sono i piani abitabili della torre, tutti caratterizzati da tre differenti tipologie di decorazione pittorica. Il primo piano è ornato sulla volta con tralci di rose, che si diramano da cestini di vimini raffigurati in corrispondenza dei peducci;[50] al di sotto della volta, una sequenza di lunette ospita vedute di soggetto agreste e venatorio, in un gioco decorativo che traspone all'interno della torre gli elementi più gradevoli del paesaggio di campagna nel quale la torre è immersa.

Al secondo piano sono raffigurate le *Storie di Ruggiero*, che costituiscono il brano affrescato meglio conservato e più interessante dell'edificio, come si vedrà oltre.

[49] A. Ghinato, *La villa del Verginese da casa a castello*, in *Il Verginese: progetto per un'identità ritrovata*, a cura di Anna Maria Visser Travagli, supplemento a ≪La voce di Portomaggiore≫, n. I, aprile 2001; *Castello del Verginese. Il brolo, giardino ritrovato*, a cura di A. V. Segre, testi di F. Cardini, A. V. Segre, . Guerzoni, S. Gasperini, G. Morelli, comune di Portomaggiore, 2006.

[50] Per confronti stilistici e iconografici in merito ai tralci di rose cfr. G. Guandalini, G. Martinelli Braglia, *La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Nicolò dell'Abate* in ≪Atti e memorie di storia patria per le antiche province modenesi≫, 1989, serie XI, volume XI, p. 140.

Figura 3.15: La delizia estense del Verginese

Figura 3.16: Como, abitazione decorata come colombaia, 1534

Il terzo piano ospita invece riquadri narrativi di soggetto incerto; la sala è stata infatti a lungo esposta alle intemperie a causa di ingenti danni al tetto, riparato solo in anni recenti dopo l'acquisizione da parte dell'avvocato Teodosio Greco, e le scene raffigurate sulle pareti sono in molti casi pesantemente danneggiate, al punto da risultare illeggibili. Francesca Martino ha riconosciuto in un riquadro della parete ovest *Apollo e le Muse*, la cui composizione risulta molto simile alla stampa di identico soggetto eseguita da Giorgio Ghisi, che la studiosa propone quale fonte per l'affresco[51] (fig. 3.17).

Di fronte a questo riquadro, sulla parete est, Francesca Martino rileva inoltre la presenza "di un cavallo alato sormontato da un cavaliere con spada estratta" che "potrebbe richiamare l'episodio del X canto del *Furioso* raffigurante *Ruggiero sull'ippogrifo combatte sull'orca*".[52] La studiosa ammette tuttavia che "nessun altro elemento ha permesso di confermare che anche in questa sala siano rappresentati soggetti ariosteschi". Credo in realtà che, nonostante il pessimo stato di conservazione, ci siano elementi sufficienti per escludere la presenza di soggetti ariosteschi all'ultimo piano della torre. Sulla parete nord è infatti possibile riconoscere un giovane in fuga, che porta sulle spalle un altro uomo, iconografia che non può non

[51] F. Martino, *Baggiovara nella fortuna figurativa dell'Ariosto*, cit., p. 194.
[52] Ibidem.

richiamare alla mente la fuga di Enea da Troia, sebbene in questo caso manchi la figura di Ascanio e il contesto sia definito da classiche rovine all'antica, piuttosto che da una città in fiamme (fig. 3.18). Il richiamo all'iconografia virgiliana è in questo caso indiretto, dal momento che l'affresco di Baggiovara cita il celebre modello raffaellesco dell'Incendio di Borgo, ampiamente diffuso dalle xilografie realizzate da Marco Dente.

Quanto alla raffigurazione del cavaliere in volo sul destriero alato, è possibile che si tratti semplicemente di Perseo in sella a Pegaso, secondo un'iconografia del mito certamente non fedele a Ovidio, ma decisamente diffusa a partire dalla seconda metà del XVI secolo[53](fig. 3.19).

Credo dunque che la decorazione del terzo piano possa essere ricondotta a fonti classiche, con scene oggi difficili da ricostruire solo in ragione del pessimo stato di conservazione degli affreschi, ma certamente di immediata comprensione per il fruitore cinquecentesco.

A Baggiovara intervengono dunque i diversi sottogeneri della decorazione profana: vedute agresti e venatorie al primo piano, scene cavalleresche tratte dalla più autorevole fonte del momento, al secondo piano, e scene mitologiche al terzo piano, sottocategorie che tendono del resto a fondersi, qualora si tenga conto della decorazione illusiva che incornicia i riquadri. Se infatti la struttura del primo piano è decisamente semplice, quella dei fregi delle altre sale presenta una struttura più elaborata, pienamente conforme alla tipologia del fregio bolognese in voga a partire dal secondo quarto del secolo.[54]

Al primo piano i riquadri ariosteschi si incastonano in una cornice marmorea, ricoperta in basso da festoni di frutta e mascheroni, mentre ai lati di ogni scena narrativa trovano posto erme marmoree e nicchie contenenti illusive statue in finto bronzo dorato, tra le quali sono facilmente riconoscibili, grazie ai consueti attributi, Mercurio, Venere, Ercole. Lo stato di conservazione ormai compromesso non permette di riconoscere ogni personaggio, ma appare plausibile una struttura iconografica modulare: statue di divinità classiche, erme all'antica, festoni di frutta con mascheroni, scene cavalleresche, alle quali si alternano riquadri con grottesche su fondo bianco, a loro volta decorate ai lati con i consueti amorini, satiri, candelabre, e al centro con scene dal minimale richiamo narrativo: una scena di sacrificio (a sinistra del riquadro con *L'incontro fra Ruggiero e Alcina*), *Ercole e l'idra* (accanto allo *Scontro fra Ruggiero e il servo di Alcina*) sono alcuni tra gli episodi che è stato possibile riconoscere, compatibilmente con lo stato di conservazione della superficie pittorica. Agli elementi cavalleresco, mitologico e decorativo si aggiungono poi i paesaggi, presenti entro *cartouches* nelle travi del tetto: anche in questo caso lo stato di conservazione non ottimale non consente la comprensione di ogni elemento, ma sono chiaramente distinguibili scene di caccia e di pesca.

[53]F. Caneparo, *Pegaso e l'ippogrifo. La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

[54]A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna*, cit.

Figura 3.17: Anonimo, *Apollo e le Muse*, Torre di Baggiovara

Figura 3.18: Anonimo, *Fuga di Enea*, Torre di Baggiovara

Figura 3.19: Anonimo, *Perseo?* Torre di Baggiovara

Al secondo piano della torre, la complessa decorazione di palazzo Torfanini viene dunque ripresa e rielaborata con varianti strutturali più che iconografiche. L'iconografia delle storie ariostesche di Nicolò dell'Abate muta di significato nel passare dalle sale di rappresentanza di palazzo Torfanini all'ambiente privato e intimo di Baggiovara, e il diverso *status* degli affreschi è sancito dalla nuova forma che viene assegnata al racconto figurato. Le estese narrazioni di Nicolò dell'Abate, che a Bologna facevano rivivere il racconto ariostesco a grandezza naturale, a Baggiovara vengono infatti tradotte in un fregio narrativo simile a quelli dipinti dallo stesso Nicolò dell'Abate nella sala di Tarquinio, sempre a Palazzo Torfanini, o a Palazzo Poggi, nella *Sala di Camilla*.[55] Qui Nicolò realizza i primi fregi narrativi ispirati ad opere letterarie, siano essi racconti continui i cui episodi sono separati da cornici architettoniche o figure di putti, oppure rappresentazioni indipendenti fra loro, facenti riferimento a luoghi diversi nella narrazione di una storia o a storie diverse tratte da un'unica fonte.[56]

Secondo Anton W. Boschloo, nelle *Storie di Tarquinio* "il rinnovamento più importante fu quello di inserire le varie raffigurazioni, tratte dalle fonti classiche, in

[55] S. Béguin, *La sala di Camilla*, in *L'immaginario di un ecclesiastico*, a cura di Vera Fortunati e Vincenzo Musumeci, Editrice Compositori, Bologna 2001, pp. 143-158.

[56] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna*, cit., p. 11.

scomparti successivi così da consentire la lettura del fregio come se si trattasse di un racconto figurato."[57]

Le copie eseguite da Domenico Fratta prima della distruzione del fregio con *Storie di Tarquinio* a palazzo Torfanini permettono di ricostruirne in parte la struttura, sebbene la cromia e l'esatta disposizione siano ormai perduti. "Nonostante l'incompletezza della documentazione è tuttavia certo [...] che il fregio dipinto a grisaille si componeva di una serie di rappresentazioni, leggibili come un'unica narrazione, divise da figure di divinità classiche collocate davanti ad erme con drapperie."[58] Si tratta esattamente della stessa struttura adottata nella torre di Baggiovara, che risulta dunque doppiamente debitrice agli affreschi di Nicolò a palazzo Torfanini: alle *Storie di Tarquinio* per la struttura e alle *Storie di Ruggiero* per l'iconografia. Stringenti parallelismi si riscontrano inoltre con i fregi realizzati da Nicolò dell'Abate e dai suoi collaboratori a Palazzo Poggi, ad esempio nella *Sala di Mosè*, dove si ritrovano le erme marmoree alternate a statue in finto bronzo dorato ai lati delle scene narrative, o ancora alla *Sala dei paesaggi e delle grottesche*, o alla *Sala dello Zodiaco*.

Identica concezione risulta sottesa alla decorazione del piano superiore della torre: non si tratta in questo caso di un fregio con cornici illusive, ma di riquadri narrativi di maggiore dimensione rispetto alle scene ariostesche, accompagnati da figure di nudi maschili e femminili e sormontati da riquadri con grottesche su fondo bianco, ormai quasi completamente cancellate. Anche in questo caso il modello va individuato nei fregi bolognesi di Nicolò e dei suoi collaboratori: basti pensare, nonostante gli evidenti scarti qualitativi, alla *Sala dei Telamoni* di Palazzo Poggi, realizzata da Prospero Fontana e dal Nosadella.[59]

Quanto alla proprietà della torre nel Cinquecento, le più antiche notizie risalgono alla *Pianta delle ville di Mugnano, Saliceta, S. Medro e Bazoara* realizzata da Gian Battista Boccabadati nel 1685.[60] Qui è chiaramente riconoscibile il disegno ad acquerello della torre, situata nelle immediate adiacenze dei possedimenti dei conti Manfredi, e marcata da una nota a penna come *Co. Lot. Ragoni*, ovvero proprietà del conte Lotario Rangoni, esponente di una delle più importanti famiglie dell'aristocrazia modenese. Nulla si conosce invece in merito alla proprietà della torre nel XVI secolo, o tantomeno sulla committenza degli affreschi; se la proprietà era dei Rangoni anche alla metà del Cinquento, il nome più probabile doveva essere quello di Pallavicino Rangoni oppure di suo fratello Giulio, che ne eredita il titolo nel 1570.

La mancanza di notizie certe in merito alla committenza impedisce tuttavia di sapere se la scelta del soggetto fosse legata a specifiche in qualche misura ad un legame con la corte ferrarese, trovandosi Baggiovara in territorio estense, ad altre ragioni personali, piuttosto che ad una generica predilezione per il capolavoro

[57] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna*, cit., pp. 18-19.
[58] A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna*, cit., p. 16.
[59] A. Zacchi, *La Sala dei Telamoni*, in *L'immaginario di un ecclesiastico*, cit., pp. 185-191.
[60] Archivio di Stato di Modena, *Piante del distretto di Modena del Boccabadati, 1687*, mappario estense, mappe in volume, vol. 8, p. 423.

ariostesco, in quegli anni all'apice della sua fortuna editoriale e non solo. In Emilia erano presenti almeno altri tre cicli ariosteschi dedicati all'*Orlando furioso* e specificamente alle *Storie di Ruggiero*.[61]

Nel corso del presente capitolo si raccoglieranno documenti figurativi atti a dimostrare la considerevole fortuna figurativa del poema negli anni Quaranta e Cinquanta del XVI secolo, complice la poderosa e capillare diffusione dell'edizione illustrata pubblicata da Gabriele Giolito de' Ferrari, le cui xilografie si configurano quale ricorrente modello grafico sotteso alla narrazione pittorica in numerosi casi, uno dei quali è costituito appunto dagli affreschi modenesi. In mancanza di riferimenti precisi alla storia individuale del committente, gli affreschi di Baggiovara andranno dunque ricondotti genericamente al particolare contesto dell'entusiastica ricezione dell'*Orlando furioso* e della sua fortuna figurativa ad affresco, decisamente più ampia di quanto si sia fino ad ora ritenuto.

L'episodio dal quale prende inizio il racconto ariostesco si presenta di fronte allo spettatore, appena varcata la soglia del secondo piano. Al centro della parete, *Alcina accoglie Ruggiero*. L'affresco risulta purtroppo gravemente danneggiato, e una vasta lacuna ne deturpa la porzione centrale.

Grazie al confronto con gli affreschi di Palazzo Torfanini, è tuttavia possibile riconoscere qui una vera e propria replica in scala minore del primo riquadro bolognese. Sulla sinistra, il gruppo di Ruggiero a cavallo, accompagnato dalla fanciulla in sella all'unicorno, presenta una composizione identica a quella realizzata a Palazzo Torfanini: poco più indietro, si vede il dettaglio con la testa del secondo unicorno, descritto nei versi ariosteschi, ma soltanto accennato da Nicolò dell'Abate a Bolgona. Sulla destra del riquadro, le ancelle di Alcina sono radunate sotto un portico con colonne ioniche e rivolgono la loro attenzione alla scena di saluto tra il giovane e la splendida incantatrice, che purtroppo possiamo oggi solo immaginare (fig. 3.20).

La scena che Nicolò aveva raffigurato in secondo piano, ovvero lo scontro fra Ruggiero ed Erifilla, antefatto dell'arrivo del giovane alla città di Alcina, viene omessa a Baggiovara. È questo un procedimento adottato con sistematicità negli affreschi modenesi, dove si perde il senso di profondità dato da Nicolò al suo racconto pittorico attraverso i suggestivi paesaggi digradanti verso il fondo, che ospitano più di un episodio, unificandoli sotto la suggestiva cornice di cieli al tramonto. A Baggiovara, anche in ragione della diversa impostazione dell'affresco, che da racconto a tutta parete si tramuta in fregio, la narrazione viene semplificata, e ogni riquadro accoglie un solo episodio. Anche il dialogo tra Melissa e Bradamante presso la tomba di Merlino, che Nicolò dell'Abate aveva collocato sullo sfondo del secondo riquadro, viene tralasciato a Baggiovara, dove trova spazio invece l'incontro fra Ruggiero e la protettrice degli Estensi, celatasi sotto le spoglie del mago Atlante. A questa scena, che a Bologna occupa il secondo piano del secondo affresco, viene

[61] Si tratta dei già citati cicli di Palazzo Torfanini, opera di Nicolò dell'Abate e modello per gli affreschi di Baggiovara, del perduto fregio dossesco in Palazzo Bevilacqua a Ferrara, citato dal Baruffaldi, e della *Camera di Ruggiero*, registrata negli inventari della famiglia Pio nel Palazzo di Sassuolo.

Figura 3.20: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Alcina accoglie Ruggiero*, 1550-55 circa, torre di Baggiovara

dedicato a Baggiovara un intero riquadro. In ragione della posizione di maggiore spicco, Atlante non è più di spalle, come nel modello di Nicolò, ma si rivolge in parte a Ruggiero e in parte allo spettatore. Ruggiero, mollemente adagiato in un paesaggio disseminato di rovine classiche, è ritratto con lo sguardo rivolto a terra, come il suo gemello bolognese (fig. 3.21):

> Ruggier si stava vergognoso e muto
> mirando in terra, e mal sapea che dire;
> a cui la maga nel dito minuto
> pose l'annello, e lo fe' risentire.[62]

L'eroica figura di Ruggiero, che in sella a Rabicano sconfigge uno dopo l'altro i servi di Alcina, è replicata a Baggiovara nel riquadro successivo (fig. 3.22).

Purtroppo lo slancio guerriero del giovane saraceno si perde in un fotogramma statico, reso involontariamente caricaturale dal balzo stentato del povero Rabicano e dalla sgraziata concitazione dei servi in fuga; probabilmente anche lo stato di conservazione non ottimale e la caduta delle finiture a secco non rendono giustizia agli allievi di Nicolò che operarono nella torre modenese, ma è innegabile una consistente differenza qualitativa del fregio modenese rispetto al modello.

Il riquadro successivo traduce ad affresco l'ottava xilografia dell'edizione giolitina del poema, nella quale Ruggiero si scontra con un servo di Alcina (figg. 3.23 e 3.24).

[62] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 65, 1-4.

Figura 3.21: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Melissa, sotto le spoglie di Atlante, parla con Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

Figura 3.22: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero sconfigge i servi di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

Figura 3.23: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

Figura 3.24: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VIII, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*

Sulla parete dipinta, ogni elemento del dettato ariostesco viene rispettato: il rapace volteggia in alto, mentre il servo, armato solo di una bacchetta, si scaglia contro Ruggiero, costretto ad estrarre la spada. Il cavallo scalcia contro il giovane, aiutato dal cane che gli morde il piede. Identico soggetto è raffigurato in una coppa di maiolica, realizzata tra il 1545 ed il 1550, e dunque coeva agli affreschi emiliani, attribuita ad un anonimo maestro, noto come il "pittore di Sansone e i Filistei". Il retro della coppa riporta l'iscrizione "orllando el qualle/ seguita angellica/ entra nel canto de/ alcina", e per questo motivo il soggetto era stato precedentemente identificato come "Orlando folle". L'individuazione del modello xilografico, lo stesso per la maiolica e per gli affreschi, consente tuttavia di rettificare il soggetto raffigurato. [63]

Sconfitto il servo di Alcina, Ruggiero prosegue la sua fuga sotto il sole cocente, oppresso dalla sete e dalla fatica, quasi pronto a cadere nuovamente in tentazione.

Mentre la sete, e de l'andar fatica
per l'alta sabbia e la solinga via
gli facean, lungo quella spiaggia aprica,
noiosa e dispiacevol compagnia;
trovò ch'all'ombra d'una torre antica
che fuor de l'onde appresso il lito uscia,
de la corte d'Alcina eran tre donne,
che le conobbe ai gesti ed alle gonne.

Corcate su tapeti allessandrini
godeansi il fresco rezzo in gran diletto,
fra molti vasi di diversi vini
e d'ogni buona sorte di confetto.
Presso alla spiaggia, coi flutti marini
scherzando, le aspettava un lor legnetto
fin che la vela empiesse agevol òra;
ch'un fiato pur non ne spirava allora.

Queste, ch'andar per la non ferma sabbia
vider Ruggier al suo viaggio dritto,
che sculta avea la sete in su le labbia,
tutto pien di sudore il viso afflitto,
gli cominciaro a dir che sì non abbia
il cor voluntaroso al camin fitto,
ch'alla fresca e dolce ombra non si pieghi,
e ristorar lo stanco corpo nieghi.

E di lor una s'accostò al cavallo
per la staffa tener, che ne scendesse;
l'altra con una coppa di cristallo

[63] C. D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'arte medioevale e moderna di Arezzo*, Centro affari e promozioni, Arezzo [1993], scheda 107. Per un aggiornato studio della coppa alla luce di nuove fonti d'archivio cfr. M. Zampetti, *La fortuna dell'edizione giolitina dell'Orlando furioso nelle maioliche. Due coppe del Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, in *≪Tra mille carte vive ancora≫. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Pacini Fazzi, Lucca, pp. 423-444.

di vin spumante, più sete gli messe:
ma Ruggiero a quel suon non entrò in ballo;
perché d'ogni tardar che fatto avesse,
tempo di giunger dato avria ad Alcina,
che venìa dietro ed era omai vicina.[64]

È questa la scena rappresentata all'inizio dell'ultima parete: una fanciulla è mollemente adagiata e intenta a bere vino, "all'ombra d'una torre antica", la cui una struttura inequivocabilmente cita quella della torre di Baggiovara. Accanto alla fanciulla, altre due donne si protendono verso Ruggiero, tentando di fermarlo ed esortandolo a raggiungerle. Ma Ruggiero è determinato a proseguire il suo cammino e ad allontanarsi da Alcina "omai vicina" (fig. 3.25).

Francesca Martino riconosce in questo gruppo di figure una derivazione dalla decima illustrazione dell'edizione valgrisiana del poema, spingendosi, sulla base di questo unico elemento, a datare l'affresco dopo il 1556, anno di prima pubblicazione del raffinato *Orlando furioso* edito da Vincenzo Valgrisi.[65] Non credo che la somiglianza tra l'affresco modenese e la xilografia sia tanto stringente da giustificare l'idea di una parentela fra i due: tanto palmare è il rapporto fra le scene dipinte a Baggiovara e gli affreschi di Palazzo Torfanini da un lato e alcune xilografie giolitine dall'altro, tanto generica è la somiglianza tra il gruppo delle tre sorelle intente ad irretire Ruggiero e la corrispondente composizione nella xilografia pubblicata da Vincenzo Valgrisi. In entrambi i casi una fanciulla porge un calice di vino a Ruggiero, ma nel complesso la composizione del gruppo è concepita in modo differente, e il confronto iconografico non mi sembra convincente (figg. 3.26, 3.27 e 3.28).

Ad ogni modo, quale che sia il modo più efficace per esprime figurativamente l'insistenza delle fanciulle, Ruggiero prosegue risoluto il suo cammino senza voltarsi indietro, insensibile agli insulti di una delle tre sorelle:

- Tu non sei né gentil né cavalliero
(dice gridando quanto può più forte),
ed hai rubate l'arme; e quel destriero
non saria tuo per veruna altra sorte:
e così, come ben m'appongo al vero,
ti vedessi punir di degna morte;
che fossi fatto in quarti, arso o impiccato,
brutto ladron, villan, superbo, ingrato. -

Oltr'a queste e molt'altre ingiuriose
parole che gli usò la donna altiera,
ancor che mai Ruggier non le rispose,
che di sì vil tenzon poco onor spera;
con le sorelle tosto ella si pose
sul legno in mar, che al lor servigio v'era:
ed affrettando i remi, lo seguiva,

[64] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 36 - 39.

[65] F. Martino, *Baggiovara nella fortuna figurativa dell'Ariosto. Le tracce di Vincenzo Maestri*, in ≪Atti e memorie di storia patria per le antiche province modenesi≫, 2001, serie XXIII, volume XI, p. 188.

Figura 3.25: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Tre fanciulle tentano Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

Figura 3.26: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Tre fanciulle tentano Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara, dettaglio

Figura 3.27: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto X

Figura 3.28: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto X, dettaglio con le tre fanciulle che tentano di fermare Ruggiero

vedendol tuttavia dietro alla riva.

Minaccia sempre, maledice e incarca;
che l'onte sa trovar per ogni punto.[66]

La giovane si imbarca dunque insieme alle sorelle per inseguire Ruggiero, e infatti la nave nera, la cui prua faceva capolino oltre la torre nel penultimo riquadro, si ripresenta puntualmente in quello successivo, dove le tre fanciulle incalzano il giovane (fig. 3.29).

Nel frattempo però Ruggiero è giunto "a quello stretto, onde si varca/ alla fata più bella"[67]. Qui, il saraceno incontra un anziano nocchiero, che sembra attenderlo per condurlo al regno di Logistilla:

Scioglie il nochier, come venir lo vede,
di trasportarlo a miglior ripa lieto;
che, se la faccia può del cor dar fede,
tutto benigno e tutto era discreto.
Pose Ruggier sopra il navilio il piede,
Dio ringraziando; e per lo mar quieto
ragionando venìa col galeotto,
saggio e di lunga esperienza dotto.

Quel lodava Ruggier, che sì se avesse
saputo a tempo tor da Alcina, e inanti
che 'l calice incantato ella gli desse,
ch'avea al fin dato a tutti gli altri amanti;
e poi, che a Logistilla si traesse,
dove veder potria costumi santi,
bellezza eterna ed infinita grazia

[66] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 41 - 43, 1-2.
[67] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 43, 3-4.

Figura 3.29: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero traghettato verso il regno di Logistilla*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara

che 'l cor notrisce e pasce, e mai non sazia.[68]

L'ultima scena raffigurata a Baggiovara è infatti una gustosa vignetta posta in secondo piano, un'ingenua ma efficace raffigurazione di Ruggiero, guerriero virtuoso corredato di lucente armatura, vaporoso pennacchio e prode destriero, docilmente appollaiato sulla nave dell'anziano nocchiero, che lo traghetta dal regno del Vizio a quello della Virtù. Con quest'ultima inquadratura si chiude dunque il fregio modenese, dove si tralascia l'incendio della flotta di Alcina, descritto invece con dovizia di particolari a Palazzo Torfanini.

Complessivamente il legame con gli affreschi bolognesi è comunque stringente, nonostante l'eliminazione di alcuni dettagli e la semplificazione dell'impostazione spaziale, che a Baggiovara esclude la raffigurazione di più episodi all'interno dello stesso riquadro. Un simile dato appare tanto più curioso se si considera la differente fruizione dei due cicli affrescati: in un caso la dimora privata di un cardinale, nell'altro un luogo intimo e privato, forse occasionalmente utilizzato come casino di caccia, certamente un rifugio per i momenti di *otium* di un nobile di campagna.

È stato giustamente sottolineato il significato moralizzante delle *Storie di Ruggiero nell'isola di Alcina* in palazzo Torfanini, che trasforma l'avvincente racconto ariostesco in un soggetto consono alla dimora di un alto prelato e in un tema facilmente allineabile alle eroiche *Storie di Tarquinio* che ornavano il salone adiacente.

[68] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 44 - 45.

A Baggiovara, invece, l'intonazione morale si perde e il racconto ariostesco diventa romanzo a tutti gli effetti, divertimento cortese ed evasione dalla realtà, in linea con le riflessioni della trattatistica architettonica relativa alla decorazione delle ville suburbane.[69]

La mancanza di notizie relative al committente degli affreschi di Baggiovara impedisce di individuare nella scelta del poema ariostesco il riflesso di eventuali motivazioni personali legate a vicende familiari, genealogiche o politiche, ma la tipologia architettonica della torre colombaia e la sua evidente funzione di luogo isolato, riservato ai momenti di *otium*, consentono comunque di formulare alcune considerazioni in merito alla fruizione privata degli affreschi. Baggiovara può essere visualizzata come una sorta di declinazione a monocromo del variopinto racconto ariostesco, del quale si dimenticano temporaneamente i molteplici livelli di lettura per lasciarsi catturare dalla sola avventura, dalla componente eminentemente romanzesca e cortese.

Le *Storie di Ruggiero* si alternano a riquadri disseminati di grottesche seminarrative, dove le *drôleries* dialogano con personaggi cortesi, come il giovane che suona la viola, o con eroi mitologici, come Ercole che combatte contro l'idra (figg. 3.30 e 3.31), elementi che contribuiscono ad isolare il racconto ariostesco in un clima di favola sradicata dalla realtà.

Lo stesso soggetto, elaborato in altra forma e da mano più abile, viene scelto qualche decennio più tardi per la decorazione del Palazzo del Giardino di Parma, suggestivo esempio del manierismo parmigiano a lungo poco considerato in ragione dei rimaneggiamenti settecenteschi che hanno comportato, fra l'altro, la scialbatura degli affreschi cinquecenteschi. Riscoperti e restaurati, gli affreschi parmigiani offrono al visitatore uno sguardo sull'isola di Alcina, descritta attraverso i molteplici e seducenti svaghi offerti dalla maga.

Come si vedrà oltre nel dettaglio, il palazzo era sì la sede ufficiale del duca Ottavio Farnese, ma si poneva in aperta opposizione, architettonica e simbolica, con l'antico palazzo ducale, posto nel quartiere storico di Parma e volutamente abbandonato ed ignorato dal nuovo duca, che fa realizzare uno sperimentale connubio tra palazzo urbano e delizia di campagna nel quartiere d'Oltretorrente. Il palazzo prende le forme di una villa immersa nel verde di un immenso giardino, da cui il nome con il quale è noto tuttora. Qui Ottavio si stabilisce dopo decenni di estenuanti guerre per la conservazione del potere e della stessa esistenza del ducato farnesiano e concepisce il palazzo come simbolo del proprio successo politico e militare, ma anche come quieto rifugio, luogo di evasione concettualmente assimilabile alle ville suburbane che i suoi fratelli cardinali (Alessandro soprattutto) ed il loro *entourage* andavano costruendo nella campagna romana. Nel Palazzo del Giardino, cantiere attentamente seguito dal duca Ottavio in tutte le sue fasi, costruttiva e decorativa, prende forma una decorazione cavalleresca trasognata e fantastica, che cattura l'osservatore concedendogli il lusso dell'evasione dalla realtà.

[69] L. B. Alberti, *opera completa*, a cura di F. Borsi, Electa, Milano 1986.

Gli affreschi parmigiani materializzano il paradiso letterario della maga Alcina, portando a compimento l'idea germogliata nella torre di Baggiovara qualche decennio prima. A Baggiovara, però, la squadra di pittori impiegata dall'ignoto committente, forse un nobile Rangoni, non riesce a realizzare l'estatica evasione del racconto letterario e resta vincolata allo schema iconografico del maestro Nicolò dell'Abate, originariamente concepito per porre in risalto la redenzione di Ruggiero e la vittoria della ragione sulla passione, dell'onore e del dovere sulla seduzione e sull'inganno, senza indugiare sui piaceri offerti dalla corte di Alcina.

Il fregio di Baggiovara rappresenta insomma una variante in scala minore degli affreschi bolognesi nel senso più ampio del termine: non solo si passa dal racconto a tutta parete (verrebbe da dire a tutta pagina, considerando l'impostazione scenografica simile a quella dei frontespizi librari) al fregio, ma si passa dal *delectare et docere* del protonotario apostolico bolognese al solo *delectare* del nobile di campagna

L'arco alpino si pone come un territorio dotato di una fisionomia peculiare, una zona in cui la lunga fortuna del gotico cortese apriva la strada ad una entusiastica ricezione dei temi cavallereschi, rinnovati sotto una luce rinascimentale. Qui si individuano svariati esempi di fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* e segnatamente ad affresco. Converrà dunque procedere in ordine geografico per esporre la varietà tipologica e stilistica dei dati figurativi attualmente noti, alcuni dei quali inediti.

Figura 3.30: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Grottesche, musico*, Torre di Baggiovara

Figura 3.31: Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Grottesche, Ercole e l'idra*, Torre di Baggiovara

3.2 Il Piemonte: due cicli affrescati a Chiusa di Pesio

A Chiusa di Pesio, piccolo borgo in provincia di Cuneo, esistevano due cicili dedicati all'*Orlando furioso*: una serie di quattordici lunette al piano nobile del palazzo dei Marchesi di Ceva, attuale sede del comune, e dieci medaglioni nel loro casino di caccia, oggi non più esistente. A inizio Novecento l'edificio, passato in proprietà ai Baudino-Carle, versava in cattive condizioni, avendo subito un'inondazione oltre alle ingiurie del tempo, e i dieci medaglioni originari erano ormai ridotti a cinque. Di questi cinque affreschi esistono descrizioni realizzate fra Otto e Novecento[70], fonti tanto più preziose in quanto la "casa Carle", così rinominata in ragione dei nuovi proprietari, è stata demolita intorno agli anni Sessanta del Novecento. Non tutti gli affreschi sono tuttavia andati perduti: due dei cinque medaglioni sono infatti stati staccati e salvati prima dell'abbattimento dell'edificio, e sono oggi conservati in collezione privata.[71]

Particolarmente preziosa è la descrizione di Umberto Santini, che a inizio Novecento poteva ancora vedere, sebbene in cattive condizioni, "la parte di Levante" della casa Carle, e che decise di descriverla "innanzi che tutto scompaia", ritenendo non essere "opera vana per l'arte raccogliere le reliquie rimaste, a testimonianza della pittura piemontese e della diffusione del poema dell'Ariosto nel Cinquecento".[72]

Questa fonte meticolosa fornisce alcune interessanti notizie, inspiegabilmente trascurate da coloro, pochi in verità, che si sono occupati in seguito degli affreschi piemontesi. In particolare la descrizione permette di collocare gli affreschi "al piano superiore", della "parte di Levante", in una stanza "ampia e spaziosa", "aperta [...] con arcate, tre per ogni lato di levante e di ponente, due per gli altri lati". Non si tratta dunque di una semplice "stanza", e nemmeno di un "loggiato",[73] ma dell'altana di una torre. Impossibile non accostare la torre piemontese a quella emiliana di Baggiovara e a quella valtellinese di Castel Masegra, in un parallelo tanto più interessante in quanto le tre torri hanno in comune non solo la tipologia architettonica, ma anche le tematiche ariostesche, e persino la fonte grafica che funge da intermediario tra parola e figura dipinta. Anche gli affreschi piemontesi sono infatti ispirati alle illustrazioni che corredano l'edizione del poema pubblicata da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1542, più volte ristampata negli anni seguenti.

[70] G. Botteri, *Memorie storiche sulla Chiusa di Pesio raccolte dal cav. prof. D. Giambattista Botteri*, Torino, Tipografia Alessio Fina, 1892, edizione anastatica a cura della Biblioteca Civica di Chiusa di Pesio, Ed. L'Arciere, Chiusa 1976; U. Santini, *Medaglioni ariosteschi del pittore Pietro Dolce da Savigliano*, in ≪Bollettino storico-bibliografico subalpino≫, XI, 1907, pp. 285-293; A. Bonino, *Pietro e Giovanangelo Dolce*, in ≪Atti della Società Piemontese di Architettura e Belle Arti≫, 1927, fasc. I, pp. 81-89.

[71] Desidero ringraziare i proprietari degli affreschi per la loro cortese disponibilità. I due tondi sono menzionati da Andreina Griseri (A. Griseri, *Itinerario di una provincia*, Edizioni della Cassa di Risparmio di Cuneo, s.a [1974], pp. 112-113, figg. 150-151) e analizzati da Rensselaer Lee (R. W. Lee, *Adventures of Angelica*, cit., pp. 45-46)

[72] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., p. 286.

[73] G. Galante Garrone, voce *Dolce, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma 1991, p. 406.

Il modello grafico è immediatamente riconoscibile osservando i due tondi oggi superstiti ed è possibile affermare che anche i tre medaglioni perduti negli anni Sessanta fossero ispirati alla stessa serie di illustrazioni, in quanto la loro composizione è tramandata da una serie di disegni realizzati nel 1890 da Giovanni Vacchetta (1863-1940), oggi conservati a Cuneo[74] e descritti da Attilio Bonino.[75]

Il soggetto dei cinque medaglioni è descritto da Umberto Santini, il quale propone un'identificazione accolta quasi interamente negli studi successivi: *La pazzia di Orlando, La battaglia tra Bradamante e il mago Atlante in sella all'ippogrifo, L'assedio di Parigi, La fuga di Ruggiero dal castello di Armida* (sic), *Il duello tra Rinaldo e Dardinello.* In realtà, l'identificazione della fonte grafica impiegata come modello per gli affreschi permette ora di rettificare alcune indicazioni.

Il primo dei due medaglioni tuttora esistenti traduce in figura la celebre ottava del canto XXIII, nella quale Orlando

> In tanta rabbia, in tanto furor venne
> che rimase offuscato in ogni senso
> Di tor la spada in man non gli sovvenne:
> che fatte avria mirabil cose, penso.
> Ma né quella, né scure, né bipenne
> Era bisogno al suo vigore immenso.
> Quivi fe ben de le sue prove eccelse,
> ch'un alto pino al primo crollo svelse.[76] (figg. 3.32, 3.33)

Sotto al medaglione si leggono chiaramente la firma del pittore Pietro Dolce da Savigliano e la data di esecuzione degli affreschi: "Ex Savilliano petrus dulcis/ Artis picturae Imitator · 1550 ·/ die penultima Septembris" (fig. 3.34).

L'altro affresco ritrae invece *Bradamante sotto le mura di Arles.* Il medaglione incornicia due cavalieri che si affrontano alla lancia, e per questo motivo Umberto Santini vi aveva riconosciuto lo scontro fra Rinaldo e Dardinello,[77] mentre Mario Perotti aveva ipotizzato un'identificazione con il duello fra Orlando e Troiano.[78] In realtà, confrontando il medaglione con le xilografie giolitine, è possibile rilevare come la fonte dell'affresco sia l'illustrazione posta in apertura al canto XXXV, dove Bradamante disarciona uno dopo l'altro i cavalieri saraceni che la sfidano, in una *climax* ascendente di valore militare, da Serpentino all'arrogante Grandonio di

[74] Cuneo, Biblioteca Civica, Fondo G. Vacchetta (1863-1940) (fondo ms. di proprietà della Società di Studi Storici della provincia di Cuneo), cartella II, fasc. II, disegni dal n. 481 al n. 489.

[75] A. Bonino, *Pietro e Giovanangelo Dolce*, cit., pp. 81-89; E. Pianea, *La collezione Tapparelli D'Azeglio a Casa Cavassa e la cultura artistica dei castelli di Lagnasco*, in *Una gloriosa sfida: opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano, 1550-1750*, a cura di Giovanni Romano, Gelsomina Spione, 2004, p. 108, nota 27. I disegni del Vacchetta sono riprodotti e descritti inoltre da Mario Perotti: M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*, vol. 2, Territorio dell'Antico Principato di Piemonte, Quaderno n. 49, a cura dell'Ufficio Studi e Programmazione, Cuneo 1986, pp. 404-409.

[76] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 134.

[77] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., pp. 292-293.

[78] M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*, cit., p. 405.

Figura 3.32: Pietro Dolce da Savigliano, *Orlando folle sradica un pino*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.33: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXIII, *Orlando folle sradica un pino*

Figura 3.34: firma del pittore Pietro Dolce da Savigliano

Volterna, al più cortese Ferraù fino ad ottenere una sfida con Ruggiero, differita al canto successivo (figg. 3.35 e 3.36).

Se nell'affresco lo slancio guerriero dell'eroina risulta edulcorato in una posa decisamente meno impetuosa, il cavaliere colpito e quasi disarcionato è certamente sovrapponibile al gemello xilografico: identiche la figura del cavallo che affronta il nemico a muso basso e la lunga asta tenuta ancora stretta nella mano destra del cavaliere travolto, cui si aggiunge, inequivocabile segno distintivo, il gesto destabilizzato della mano sinistra del cavaliere, a indicare la perdita di equilibrio e la caduta imminente. Difficile capire se l'avversario di Bradamante sia Serpentino,[79] Grandonio di Volterna, o Ferraù, tutti invariabilmente gettati a terra al primo urto contro la fatata lancia d'oro, che Bradamante ha ricevuto da Astolfo senza tuttavia conoscerne le magiche virtù.[80] In mancanza di espliciti contrassegni, sembra lecito ritenere che si tratti genericamente di uno dei cavalieri sconfitti dall'eroina.

Anche i medaglioni perduti erano ispirati alle illustrazioni giolitine, e, comparando le minuziose descrizioni di Santini e i disegni del Vacchetta con le xilografie, può dunque essere possibile correggere alcune interpretazioni e risalire ai soggetti rappresentati.

Il terzo medaglione raffigurava *La battaglia tra Bradamante e il mago Atlante in sella all'ippogrifo*. La descrizione di Santini, anche volendo prescindere dall'identificazione dei personaggi e concentrando l'attenzione solo sulla composizione, si adatta perfettamente all'illustrazione del canto IV dell'edizione giolitina del *Furioso*: "Il cavallo alato precipita giù dal cielo sostenendo il cavaliere che fieramente rivolge l'asta verso la nemica, la quale a piedi, con lo scudo levato a difesa, attende l'assalto, mentre il suo braccio destro, inclinato verso terra, impugna fortemente la spada pronta a colpire [...]. In lontananza due guerrieri a cavallo percorrono tranquillamente la pianura che serve da fondo al medaglione: pianura sterile, interrotta dalla linea di un fiume, sul quale è dipinto un rozzo ponte di legno." Il ponte di legno potrebbe essere un'invenzione del pittore, ma i due cavalieri sullo sfondo, del tutto ininfluenti rispetto al racconto in primo piano, sono presenti anche nella xilografia. Lì in realtà sono tre, trattandosi di Rinaldo in viaggio verso Saint Andrews, in compagnia del proprio scudiero e di Dalinda,[81] ma la presenza di due soli cavalli e la minuscola dimensione delle figure, insieme alla loro assoluta irrilevanza in rapporto al filo narrativo (se non come conferma a posteriori per chi voglia riconoscere il modello grafico dell'affresco a secoli di distanza), possono avere indotto il pittore ad una semplificazione. La composizione è tramandata dallo schizzo del Vacchetta, che favorisce il confronto con la corrispondente xilografia giolitina (figg. 3.37 e 3.38).

Come già accennato, la quarta xilografia giolitina gode di una certa fortuna figurativa, essendo stata utilizzata come modello per altri affreschi ariosteschi,[82]

[79] G. Galante Garrone, voce *Dolce, Pietro*, cit., p. 406.
[80] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 14-15.
[81] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 68-72.
[82] Il riferimento è agli affreschi di Castel Masegra a Sondrio, Palazzo Ciceri a Como, Palazzo Alessandri a Bergamo, Palazzo De Rochis a Verona e Palazzo Zorzi a Mel, presso Belluno, descritti

Figura 3.35: Pietro Dolce da Savigliano, *Bradamante sotto le mura di Arles*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.36: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXXV, *Bradamante sotto le mura di Arles*

nonché per la già citata maiolica derutese, un vassoio da acquereccia realizzato nel 1545 da Giacomo Mancini, detto il Frate, conservato presso il Victoria and Albert Museum[83](fig. 3.39).

È questo uno dei numerosi esempi di maioliche di soggetto ariostesco realizzate da uno dei principali maestri maiolicari umbri, presso i quali l'*Orlando furioso* incontra larga fortuna, spesso tramite la felice mediazione delle illustrazioni a stampa, in particolare di quelle giolitine. È stato ampiamente dimostrato il fecondo rapporto tra grafica e maiolica, che, insieme, amplificano la fortuna figurativa di opere letterarie molto amate nel Cinquecento come le *Metamorfosi* ovidiane, l'*Eneide* e, appunto, l'*Orlando furioso*.[84] Alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento, l'arte della maiolica istoriata attraversa la sua fase più vitale grazie a maestri come Francesco Xanto Avelli, Orazio Fontana, Giacomo Mancini, sempre alla ricerca di nuovi modelli grafici da rielaborare e trasporre nelle proprie creazioni; negli stessi anni, Gabriele Giolito dà alle stampe il suo *Orlando furioso*, corredato di quarantasei pregevoli incisioni e destinato ad un clamoroso successo. L'incontro fra queste due circostanze non può che dare origine alle splendide maioliche ariostesche derutesi, come quella qui presentata.[85]

La descrizione riferita da Umberto Santini per il medaglione interpretato come *L'assedio di Parigi* riproduce invece la xilografia posta in apertura al quarantesimo canto dell'edizione giolitina del *Furioso*, dedicata all'*Assedio di Biserta*, come giustamente rileva Giovanna Galante Garrone[86] (figg. 3.40 e 3.41).

Infine, il medaglione interpretato con riserva da Santini come *La fuga di Ruggiero dal castello di Armida* (sic), già molto deteriorato a inizio Novecento, è così descritto: "A manca è rappresentato, in minuscola scena, un guerriero su cavallo slanciato con tale furia che le zampe anteriori sono sollevate buon tratto da terra. Con la sinistra mano il cavaliere trattiene le redini dell'animale: con la destra è in atto di roteare la spada. A lui d'appresso vedonsi giacere a terra due soldati, uno

nei rispettivi paragrafi all'interno del presente capitolo.

[83]Anch'esso descritto, a confronto con gli affreschi nel paragrafo relativo agli affreschi bergamaschi §3.5.2.

[84] *Maiolica e incisione: tre secoli di rapporti iconografici*, a cura di G. Biscontini Ugolini e J. Petruzzellis Scherer, con la collaborazione di Claudio Salsi, Catalogo della mostra, Milano 29 aprile - 15 settembre 1992, Neri Pozza, Vicenza 1992; C. Ravanelli Guidotti, *Maioliche istoriate ispirate a modelli silografici e Catalogo delle maioliche. Selezione delle raccolte del Museo*, in *Libri a stampa e maioliche istoriate del XVI secolo*, catalogo a cura di Anna Rosa Gentilini e Carmen Ravanelli Guidotti, Gruppo Editoriale Faenza, Faenza 1989; Eadem, *Immagini, personaggi ed emblemi cavallereschi sulla maiolica italiana*, Faenza 1988; J. Triolo, *Il servizio Pucci (1522 - 1532) di Francesco Xanto Avelli: un catalogo*, in ≪Faenza≫, 74, 1988, pp. 32-44; Eadem, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service: a catalogue, part two*, in ≪Faenza≫, 74, 1988, pp. 228-284; Eadem, *New notes and corractions to the Pucci service: a catalogue*, in ≪Faenza≫, 78, 1992, pp. 87-89; C. Fiocco, G. Gherardi, *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*, Litografie Artistiche faentine, parte prima, Faenza 1988, pp. 110-135; T. Wilson, *Ceramic Art of Italian Renaissance*, British Museum Publication, London 1987; B. Rackham, *The sources of design in Italian maiolica*, in ≪The Burlington Magazine≫, 23, 1913, pp. 193-203.

[85]C. Ravanelli Guidotti, *Reminescenze ariostesche. L'ottava d'oro istoriata sulla maiolica del Cinquecento*, ≪CeramicAntica≫, (1994), anno IV, n. 5 (38), pp. 32-48.

[86]G. Galante Garrone, voce *Dolce, Pietro*, cit., p. 407.

Figura 3.37: Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, disegno riprodotto da M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*

Figura 3.38: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto IV, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*

Figura 3.39: Giacomo Mancini detto il Frate, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, vassoio da acquereccia, 1545 circa, Londra, Victoria and Albert Museum

con la spada, l'altro con l'asta abbandonate. Di fronte al cavallo un vecchio seminudo, che inginocchiato protende le mani chiedendo mercè. Nella parte superiore del medaglione una schiera folla di militi sembra che stia per valicare un ponte; mentre il lato destro del medaglione è occupato da un alto e formidabile cavaliere, fieramente assiso in arcione, con l'asta robusta che si allunga a lato della sua persona. Presso le zampe del cavallo si distende una riviera, non si riconosce bene se di mare o di fiume, ma forse di mare per le onde nettamente disegnate. Sull'acqua naviga un barcaiolo, che remando guida il suo burchiello verso il guerriero, il quale pare lo aspetti per salirvi sopra e farsi altrove trasportare".[87] Più sintetica la descrizione di Mario Perotti, intitolata *Rodomonte penetra in Parigi*: "Sulla riva di un fiume un cavaliere catafratto attende l'arrivo di un barcaiolo in procinto di attraccare. In secondo piano molti uomini armati di picche escono dalla porta di una città murata, le cui torri imbertescate si scaglionano in prospettiva fino all'orizzonte, per contrastare l'azione di un cavaliere che fa strage fra i difensori di un barbacane".[88] In realtà il medaglione traduce in pittura la xilografia giolitina relativa al canto IX, dove Orlando giunge al fiume Quesnon, che divide Normandia e Bretagna. (figg. 3.42 e 3.43)

Desideroso di oltrepassarlo, il paladino si guarda intorno alla ricerca di un'imbarcazione:

> et ecco a sé venir vede un battello,
> ne le cui poppe una donzella siede,
> che di volere a lui venir fa segno;
> né lascia poi ch'arrivi in terra il legno".[89]

La fanciulla accoglie il cavaliere sulla barca solo dopo avergli strappato una promessa: Orlando dovrà porre fine alla strage di fanciulle che si ripete da tempo sull'isola di Ebuda, dove ogni giorno un'innocente viene data in pasto ad un mostro marino.[90]

I cinque medaglioni riprodotti da Giovanni Vacchetta riproponevano dunque le composizioni delle xilografie giolitine relative ai canti IV, IX, XXIII, XXXV e XL, mentre non si conserva alcuna notizia in merito agli altri cinque, già perduti nel XIX secolo, così come è ignoto l'ordine della disposizione. Negli altri affreschi "antologici" fino ad ora individuati, gli episodi sono sempre raffigurati seguendo l'ordine della narrazione ed è probabile che così fosse anche nel caso degli affreschi piemontesi. Tuttavia, in mancanza di indicazioni sicure circa l'originaria disposizione dei medaglioni e circa il soggetto dei cinque affreschi non tramandati dalle fonti, risulta difficile individuare un possibile filo conduttore fra episodi tanto diversi per protagonisti e ambientazione.

Le allegorie del Dolce, nate per accompagnare il testo e le immagini, potrebbero offrire spunti interpretativi in chiave morale, tuttavia, in mancanza di dati certi e di

[87] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., p. 292.
[88] M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici*, cit., p. 406.
[89] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IX, 5-8.,
[90] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 51 - 60.

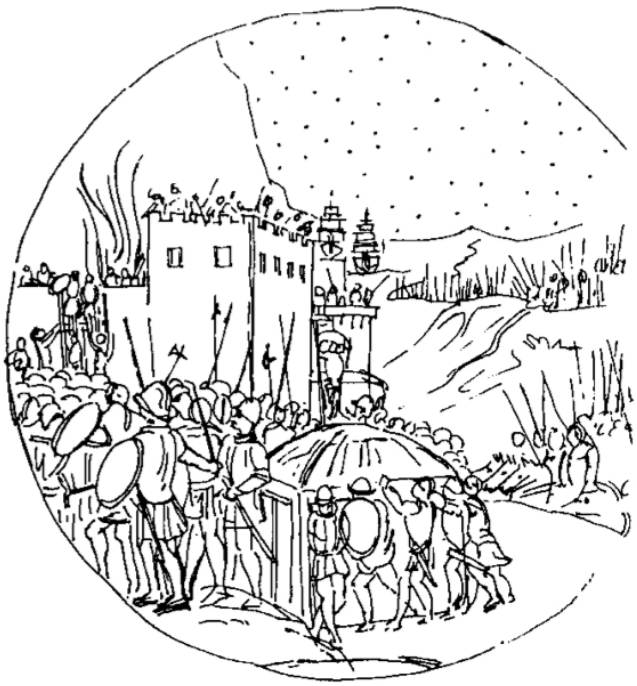


Figura 3.40: Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Assedio di Biserta*, disegno riprodotto da M. Perotti,*Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*

Figura 3.41: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XL, *Assedio di Biserta*

fronte ad un ciclo così pesantemente mutilato, appare impossibile formulare ipotesi circa il significato originario degli affreschi.

La descrizione di Umberto Santini rivela un ulteriore elemento, degno di particolare interesse, ma fino ad ora mai preso in considerazione negli studi che hanno menzionato gli affreschi piemontesi. Si tratta dell'esistenza di affreschi ariosteschi anche sulle facciate della torre: "Esternamente, nella facciata di mezzogiorno, vedesi ancora presso il cornicione, a sinistra, il tronco di un guerriero coi tratti del viso aspri e duri. Accanto vi è scritto un nome che comincia con Ro...: il rimanente è quasi del tutto cancellato." Si trattava evidentemente di Rodomonte, accompagnato da altri personaggi del poema, dal momento che, continua Santini, "Con sicurezza si può affermare che la facciata conteneva, fra gli archi, altre pitture, presentemente scomparse".

"Tre figure rappresentate nella parte esterna verso l'oriente. [...] Cominciando da destra di chi guarda, fra lo spigolo e l'arcata è dipinto il busto di Ruggiero tutto armato eccetto il volto maschio e severo: con lo sguardo rivolto dalla parte dell'amato Ruggero [sic] ecco Bradamante, nella quale la ferrea armatura che copre la bella persona contrasta con la dolcezza diffusa nel leggiadro viso ovale; e più a sinistra, fra la seconda e la terza arcata Marfisa, la fiera sorella di Ruggero [...]. Ella pure è armata, fuorché nel capo scoperto. Lo spazio fra l'ultima arcata e lo spigolo era occupato senza dubbio da una quarta figura, della quale nessuna traccia rimane. Accanto ad ogni figura è scritto il nome dell'eroe o della donna dipinta".[91]

Fra gli archi della facciata nord, Umberto Santini descrive tre figure, che definisce allegoriche: un vecchio a sinistra, una donna al centro e un giovane a destra. Sarebbe azzardato formulare ipotesi in mancanza di dati certi, ma se fra le arcate delle altre facciate erano raffigurati personaggi del poema, appare più coerente ritenere che anche le tre figure in questione fossero altri personaggi del poema (l'eremita, Isabella o Angelica, Rodomonte oppure Orlando? Vari gli esempi possibili e scarsi i dati a disposizione. Certamente tre figure simili, ovvero un vecchio, una donna e un guerriero, riconducibili ad uno specifico nucleo narrativo ariostesco, ritornano in un altro affresco, questa volta a Feltre, dunque all'estremità opposta dell'arco alpino S3.7).

Infine, la parete occidentale non poteva rivelare tracce di pittura in quanto "unita al tronco della casa, sebbene le arcate, poste anche da quel lato, lascino qualche dubbio sull'esistenza di antichi dipinti".[92]

A prescindere dall'incompletezza dei dati e dall'impossibilità di ricostruire l'identità di tutti i personaggi raffigurati sulle facciate, ciò che qui importa sottolineare è il fatto che i medaglioni narrativi all'interno della torre erano rispecchiati all'esterno da una galleria di ritratti di personaggi ariosteschi, accompagnati da *tituli* che ne esplicitavano l'identità. Si tratta di un vero e proprio ciclo doppio, un *unicum* nella produzione figurativa ariostesca al momento conosciuta. Certamente si instaura un dialogo fra le scene narrative collocate all'interno e i ritratti affresca-

[91] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., p. 287.
[92] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., p. 288.

Figura 3.42: Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Orlando giunge al fiume Quesnon e incontra una fanciulla che gli chiede di salvare Olimpia*, disegno riprodotto da M. Perotti,*Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*, cit.

Figura 3.43: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto IX, *Orlando giunge al fiume Quesnon e incontra una fanciulla che gli chiede di salvare Olimpia*

ti in facciata, dal momento che unica è la fonte letteraria, ma al contempo i due cicli assumono funzioni diverse: all'interno si assiste ad una narrazione *per figuras* di alcuni episodi del poema, ad una vera e propria antologia visualizzata, mentre all'esterno i protagonisti del racconto vengono sottratti alla cornice narrativa e resi autonomi rispetto alla costruzione letteraria. Attualmente non sono noti altri cicli doppi, dispiegati fra interno ed esterno di un edificio, come avveniva nel casino di caccia dei Marchesi di Ceva, tuttavia è possibile rilevare un parallelo per quanto riguarda la combinazione di scene narrative e ritratti di personaggi ariosteschi: anche a Bergamo infatti, in piazza Mascheroni, erano affrescati episodi tratti dal *Furioso*, ognuno dei quali, stando alle fonti, era sormontato dal ritratto di un protagonista del poema (§3.5.1). Frequenti sono i casi di cicli narrativi completati da una galleria di uomini illustri, generalmente protagonisti dell'antichità che suggellano con accento eroico il racconto dipinto sottostante, ma i casi di Chiusa di Pesio e di Bergamo si impongono per la loro peculiarità. Qui infatti non sono chiamati in causa imperatori romani, filosofi antichi o eroine bibliche, ma vengono isolati i singoli personaggi letterari del poema ariostesco.

Emerge dunque una completa quanto inedita autoreferenzialità del poema: la galleria di uomini illustri assolve costantemente alla funzione di richiamare alla mente una serie di concetti e di valori, rappresentati per antonomasia dal personaggio raffigurato. Plutarco, Svetonio, Petrarca o Boccaccio sono le fonti letterarie che nel tempo hanno delineato una vera e propria normativa di riferimento in materia di biografie figurate, ma in questo caso l'ideatore del programma iconografico non avverte la necessità di ricorrere alle fonti canoniche. I concetti di regalità, di valore guerriero, di sapienza o di virtù femminile possono essere rappresentati per antonomasia eleggendo a questo scopo alcuni personaggi del poema, che vengono perciò estrapolati dalla *fictio* ed eternati al di fuori della cornice narrativa.

Occorrerà tenere presente questo particolare tipo di costruzione retorica osservando gli affreschi di palazzo Besta a Teglio (§3.3.1), dove il più esteso ciclo narrativo ariostesco ad oggi conosciuto è abbinato a problematici mezzibusti dipinti, il cui ruolo è stato raramente indagato e mai chiarito. Fino ad ora, la presenza di altri cicli ariosteschi accompagnati da una galleria di uomini illustri non solo non era mai stata posta in relazione con gli affreschi valtellinesi, ma non era stata nemmeno rilevata, in quanto, più in generale, mancava la ricostruzione della fortuna dell*Orlando furioso* nelle decorazioni ad affresco. Come si vedrà oltre, restituendo il ciclo valtellinese ad un più ampio contesto sarà forse possibile comprenderlo finalmente nella sua integrità.

Nulla si sa in merito alla committenza degli affreschi di Chiusa di Pesio; Umberto Santini riferisce la presenza di uno stemma, già allora scarsamente visibile, su una delle facciate esterne, sotto l'arco mediano della parete orientale. Si trattava certamente dello stemma dei Marchesi di Ceva, ma se fosse stato leggibile sarebbe forse stato possibile identificare con precisione quale membro della famiglia potesse essere il committente. Giovanna Galante Garrone accorpa questi affreschi alle lunette del palazzo marchionale, nonostante le evidenti differenze stilistiche, e pro-

pone di legarli alla committenza di Onofrio o di Antonio di Ceva,[93] mentre Santini propendeva per Onofrio, accogliendo un suggerimento di Ausonio Rossi fondato su una fonte ottocentesca.[94] In mancanza di ulteriori elementi, appare impossibile suggerire il nome del possibile committente, così come quello dell'autore delle lunette, la cui divergenza stilistica rispetto ai medaglioni giolitini appare molto chiara.

Le lunette si differenziano dai medaglioni anche per il differente rapporto con le illustrazioni a stampa: se la derivazione dei medaglioni dalle illustrazioni giolitine risulta inequivocabile e fedelmente reiterata, gli affreschi del palazzo di famiglia mostrano invece una maggiore indipendenza dal modello grafico. Dei quattordici episodi narrativi un tempo visibili, si conservano oggi soltanto sei scene, di cui due mutile, dal momento che la sala dedicata al poema ariostesco è stata ridotta a corridoio, dopo essere stata divisa in due parti da un muro che ha sfregiato due lunette.

Nel 1977 Rensselaer Lee, basandosi su fotografie scattate negli anni Trenta del Novecento, descriveva i sei affreschi ancora oggi effettivamente visibili[95] e ne identificava i soggetti, ricollegandoli ai primi due canti del poema. Protagonista del racconto visivo è dunque Angelica, "appearing and disappearing among the lights and shadows of the forest, always elusive, always desired and never attainable, a symbol of unceasing change and of the instability of earthly fortune".[96]

Il racconto si apre con a scena del duello tra Rinaldo e Ferraù e la contestuale fuga di Angelica in sella a Baiardo, una composizione tanto fortunata da essere protagonista della prima xilografia di tutte le principali edizioni illustrate cinquecentesche, dallo Zoppino, a Giolito, a Valvassori, fino alle xilografie valgrisiane a tutta pagina, al punto che la si potrebbe definire come l'*incipit* canonico dell'*Orlando furioso* figurato. Nel passaggio dalla pagina stampata alla parete dipinta, la presenza di questa scena non è scontata, come è ovvio, considerando che alcuni affreschi si rivolgono deliberatamente a nuclei tematici che non necessariamente includono le prime vicende descritte nel poema. Tuttavia, là dove il tema del ciclo riguardi Angelica, come in questo caso, o dove gli affreschi si pongano quale antologia figurata del poema, come nel caso di Palazzo Alessandri a Bergamo, di Villa Gozzini a Gorlago o di Castel Masegra a Sondrio, la scena del duello di Rinaldo e Ferraù e della fuga di Angelica introduce il racconto. Complice l'ampia diffusione dei modelli grafici, si attua una vera e propria canonizzazione della composizione, che vuole il combattimento in primo piano e la fanciulla sullo sfondo o in posizione laterale; di fatto la scena assolve alla funzione che nel libro spetta al titolo, ovvero l'identificazione immediata del soggetto di fronte all'osservatore (figg. 3.44).

La seconda lunetta racchiude tre scene, descritte senza soluzione di continuità così come avviene nei versi ariosteschi. Dopo lungo duellare senza vincitore né vinto, Rinaldo si accorge della fuga di Angelica e propone all'avversario di differire il duello e di accordarsi per inseguire la fanciulla:

[93] G. Galante Garrone, voce *Dolce, Pietro*, cit., p. 407.
[94] U. Santini, *Medaglioni ariosteschi*, cit., p. 287.
[95] R. W. Lee, *Adventures of Angelica*, cit., pp. 40-44.
[96] Idem, p. 40.

Figura 3.44: Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

-[...] Come l'avremo in potestate, allora
di chi esser de' si provi con la spada:
non so altrimenti, dopo un lungo affanno,
che possa riuscirci altro che danno. -

Al pagan la proposta non dispiacque:
così fu differita la tenzone;
e tal tregua tra lor subito nacque,
sì l'odio e l'ira va in oblivione,
che 'l pagano al partir da le fresche acque
non lasciò a piedi il buon figliuol d'Amone:
con preghi invita, ed al fin toglie in groppa,
e per l'orme d'Angelica galoppa.

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.[97]

Ed ecco dunque i due cavalieri in sella al medesimo destriero, posti in primo piano nella lunetta (fig. 3.45).

Con correttezza filologica, il saraceno è raffigurato privo di elmo, sebbene nel passaggio da una lunetta all'altra abbia perduto la lunga barba bruna e confuso le

[97] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 20 5-8 - 22.

sembianze con quelle di Rinaldo. I due sembrano assorti in cortese conversazione, esplicitazione figurata della "gran bontà de' cavallieri antiqui" decantata dall'Ariosto. Il poeta prosegue il racconto descrivendo l'*impasse* di fronte alla quale si trovano Rinaldo e Ferraù:

> E come quei che non sapean se l'una
> o l'altra via facesse la donzella
> (però che senza differenza alcuna
> apparia in amendue l'orma novella),
> si messero ad arbitrio di fortuna,
> Rinaldo a questa, il Saracino a quella.
> Pel bosco Ferraù molto s'avvolse,
> e ritrovossi al fine onde si tolse.[98]

Allo stesso modo, il pittore, attenendosi strettamente al dettato ariostesco, raffigura la separazione tra i due cavalieri: Ferraù a destra e Rinaldo sullo sfondo. Il saraceno, lasciato il cavallo poco distante, riprende l'attività temporaneamente abbandonata per inseguire Angelica (fig. 3.46):

> Pur si ritrova ancor su la rivera,
> là dove l'elmo gli cascò ne l'onde.
> Poi che la donna ritrovar non spera,
> per aver l'elmo che 'l fiume gli asconde,
> in quella parte onde caduto gli era
> discende ne l'estreme umide sponde:
> ma quello era sì fitto ne la sabbia,
> che molto avrà da far prima che l'abbia.
>
> Con un gran ramo d'albero rimondo,
> di ch'avea fatto una pertica lunga,
> tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
> né loco lascia ove non batta e punga.
> Mentre con la maggior stizza del mondo
> tanto l'indugio suo quivi prolunga,
> vede di mezzo il fiume un cavalliero
> insino al petto uscir, d'aspetto fiero.[99]

È esattamente questa la scena tradotta in figura nella lunetta (fig. 3.47).

Ferraù è intento a cercare il proprio elmo sondando il fiume con "un gran ramo d'albero rimondo" e ancora non ha sollevato la testa, ancora non ha visto il fantasma di Argalia emergere dalle acque per reclamare la promessa non mantenuta:

> Era, fuor che la testa, tutto armato,
> ed avea un elmo ne la destra mano:
> avea il medesimo elmo che cercato
> da Ferraù fu lungamente invano.
> A Ferraù parlò come adirato,
> e disse: - Ah mancator di fé, marano!

[98] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 23.
[99] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 24 -25.

Figura 3.45: Anonimo, *Rinaldo e Ferraù sullo stesso cavallo alla ricerca di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.46: Anonimo, *Rinaldo e Ferraù cercano Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

perché di lasciar l'elmo anche t'aggrevi,
che render già gran tempo mi dovevi?

Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
dietro all'altr'arme tu mi promettesti
gittar fra pochi dì l'elmo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti déi,
turbati che di fé mancato sei.

Ma se desir pur hai d'un elmo fino,
trovane un altro, ed abbil con più onore;
un tal ne porta Orlando paladino,
un tal Rinaldo, e forse anco migliore:
l'un fu d'Almonte, e l'altro di Mambrino:
acquista un di quei dui col tuo valore;
e questo, ch'hai già di lasciarmi detto,
farai bene a lasciarmi con effetto. -[100]

Sospendendo l'azione sull'apparizione del fantasma, il pittore mette in pratica l'*entrelacement* appreso dal poeta e si volge a seguire il percorso di Rinaldo, il quale, doverosamente appiedato, si inoltra nel bosco sullo sfondo della lunetta (figg. 3.48).

Nell'affresco successivo, anche il pittore sceglie di "seguitare Angelica che fugge".

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto,
di selva in selva dal crudel s'invola,
e di paura trema e di sospetto:
ad ogni sterpo che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.

Quel dì e la notte a mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fin in un boschetto adorno,
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concento,

[100] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 26 - 28.

Figura 3.47: Anonimo, *Ferraù cerca l'elmo e trova Argalia*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.48: Anonimo, *Rinaldo si inoltra nel bosco*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

rotto tra picciol sassi, il correr lento.

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde.

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose,
che de le liquide onde al specchio siede,
chiuso dal sol fra l'alte querce ombrose;
così voto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre più nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista.

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette,
ivi si corca ed ivi s'addormenta.
Ma non per lungo spazio così stette,
che un calpestio le par che venir senta:
cheta si leva e appresso alla riviera
vede ch'armato un cavallier giunt'era.[101]

La metà sinistra della terza lunetta è dedicata alla principessa (fig. 3.49).

Questo brano narrativo, di qualità tutt'altro che elevata, propone una prudente Angelica dagli occhi spalancati, con le briglie del cavallo saldamente controllate, memore del pericolo in agguato e dimentica delle leggi prospettiche e spaziali, adagiata quasi spalla a spalla con il malinconico Sacripante, che occupa la metà destra dell'affresco e stringe le briglie del proprio cavallo con ingenua simmetria (fig. 3.50).

Lo stato di conservazione non permette di rilevare ogni dettaglio della figura del saraceno, ma consente di individuare l'elmo appoggiato a terra, le gambe incrociate, il braccio piegato sul quale verosimilmente poggia la testa, secondo l'iconografia del pensieroso, diffusa e riconoscibilissima grazie a ben più nobili modelli, dalla *Malancolia* di Dürer alla statua di Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, di Michelangelo.

La lunetta successiva, come quella di fronte, è purtroppo tagliata a metà da un muro divisorio. Il lacerto superstite consente tuttavia di identificare il soggetto raffigurato: sulla sinistra si vede un cavaliere al galoppo, verosimilmente il messaggero in cerca di Bradamante, indicato con un ampio gesto del braccio da Angelica a cavallo, resa riconoscibile grazie all'abito giallo, identico in tutte le scene. Davanti

[101] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 33 - 38.

Figura 3.49: Anonimo, *Angelica incontra Sacripante nella radura*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.50: Anonimo, *Angelica e Sacripante*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.51: *Il messaggero, Angelica e il cavallo di Sacripante (Sacripante disarcionato da Bradamante alla presenza di Angelica)*

Figura 3.52: Anonimo, *Cavaliere* (nella quinta lunetta) e *scudo di Ferraù* (nella prima lunetta), Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.53: Anonimo, *Incontro fra Angelica e l'eremita*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.54: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Incontro fra Angelica e l'eremita*

Figura 3.55: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Incontro fra Angelica e l'eremita*, dettaglio

alla fanciulla, un cavallo bianco caduto a terra, evidentemente quello di Sacripante, disarcionato con sbrigativa noncuranza da Bradamante (fig. 3.51).

Le altre tre lunette, come quelle della parete di fronte, sono state imbiancate da tempo. Il racconto ariostesco oggi visibile riprende dunque dalla mezza lunetta speculare a quella descritta, dove si vede un guerriero armato di tutto punto; lo scudo è girato e non compaiono stemmi o elementi utili a identificarlo, come accadeva invece nella prima scena, dove lo scorpione sullo scudo di Ferraù lo connotava come saraceno (fig. 3.52).

L'armatura è identica a quella indossata da Rinaldo nelle scene precedentemente descritte, e l'episodio raffigurato poteva verosimilmente essere lo scontro a piedi tra Rinaldo e Sacripante, descritto all'inizio del secondo canto, e immediatamente precedente l'incontro fra Angelica e l'eremita, soggetto della lunetta successiva.

Durante il nuovo scontro fra due cavalieri, questa volta Rinaldo e Sacripante, Angelica replica una strategia consolidata nel primo canto e

> Volta il cavallo, e ne la selva folta
> lo caccia per un aspro e stretto calle:
> e spesso il viso smorto a dietro volta;
> che le par che Rinaldo abbia alle spalle.
> Fuggendo non avea fatto via molta,
> che scontrò un eremita in una valle,
> ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,
> devoto e venerabile d'aspetto.[102]

Il venerabile aspetto del vecchio non è purtroppo apprezzabile nella scena dipinta, e l'intera lunetta risulta ormai pesantemente compromessa, date le pessime condizioni di conservazione (fig. 3.53).

Fortunatamente in questo caso soccorre una fotografia pubblicata da Rensselaer Lee quando ancora l'affresco era leggibile e poteva rivelare lo stringente parallelo con

[102] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 12, 1-4.

la terza xilografia giolitina.[103] La composizione della lunetta ricalca infatti quella del gruppo posto in secondo piano nell'illustrazione, con l'eremita incappucciato a cavallo a sinistra e Angelica sulla destra (figg. 3.54 e 3.55).

Il confronto con l'illustrazione giolitina suggerisce inoltre una seconda ipotesi in merito alla mezza lunetta precedente. Sebbene la posizione delle gambe del giovane in armatura sia diversa, il volto coperto dall'elmo e girato verso destra nonché la posizione del braccio sinistro e dello scudo sono molto vicini a quelli del cavaliere di destra nel gruppo collocato in primo piano nella xilografia (figg. 3.56 e 3.57).

La scena raffigurata sarebbe in questo caso la diretta conseguenza dell'incontro tra Angelica nell'eremita, ovvero il dialogo fra il messaggero inviato dal vecchio e i due contendenti, Rinaldo e Sacripante, per depistarli dal reale percorso della principessa. La figura del falso messaggero, in realtà uno spirito con sembianze umane, è riconoscibile nella xilografia dalle zampe da gallo, che ne evidenziano la natura demoniaca; le condizioni fortemente compromesse della lunetta non consentono di verificare se il pittore abbia rispettato il suggerimento figurativo offerto dal modello grafico. Nel raffigurare tale scena, il pittore si sarebbe ispirato due volte alla stessa vignetta, separando le due scene e traducendole ad affresco in due lunette differenti. Dal punto di vista della narrazione, si tratterebbe di un'anticipazione, suggerita proprio dalla composizione della xilografia, che privilegia il secondo episodio in ordine temporale, collocandolo in primo piano, mentre l'antefatto, ovvero l'incontro fra Angelica e l'eremita, viene relegato in secondo piano.

Qui si chiude il ciclo dedicato alla figura di Angelica. Nonostante la qualità non particolarmente elevata, soprattutto nel caso delle lunette del palazzo marchionale, gli affreschi di Chiusa di Pesio si pongono come un caso particolarmente interessante nel contesto della presente indagine, in quanto in nessun altro luogo è emersa, fino ad ora, una così marcata preferenza per il poema ariostesco, rappresentato in due cicli distinti. Interessante è inoltre la scelta di commissionare due cicli di struttura completamente diversa: nel palazzo marchionale un ciclo monografico, dedicato alla seducente figura di Angelica, e nel casino di caccia un ciclo "doppio", in parte privato e in parte pubblico. I personaggi del poema campeggiavano infatti in facciata, familiari protagonisti dei testi cavallereschi ampiamente noti a tutti, mentre dieci medaglioni interni offrivano alla privata fruizione del committente una vera e propria antologia figurata, capace di rendere conto non solo della molteplicità dei fili narrativi, ma anche dell'*entrelacement* ariostesco, tradotto in immagine da Pietro Dolce.

[103] IDEM, p. 42 fig. 5.

Figura 3.56: Anonimo, *Il falso messaggero depista Rinaldo e Sacripante*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva

Figura 3.57: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Il falso messaggero depista Rinaldo e Sacripante*

3.3 La Valtellina

Indagando la fortuna dell'*Orlando furioso* negli affreschi del XVI secolo, la Valtellina emerge come un caso particolarmente interessante; qui si trovano infatti tre esempi di cicli affrescati ispirati al *Furioso*, distanti fra loro poche decine di chilometri, fra Sondrio, Talamona e soprattutto Teglio, l'antica *Tillium* che ha dato il nome all'intera Valtellina.

Nel Cinquecento la Valtellina si trova sotto il dominio dei Grigioni, ma la sua posizione strategica le garantisce uno statuto peculiare: si tratta infatti di un'importante zona di passaggio e di comunicazione tra la Repubblica Veneta, Milano e la Svizzera[104], che, nel corso dei secoli, tentano variamente e a più riprese di dominare la zona.[105] Oltre ad essere zona di transito, in tempi di contrasti religiosi la Valtellina diviene inoltre luogo di rifugio per molti eretici o sospettati tali,[106] da Camillo Renato, a Pier Paolo Vergerio, a Ortensio Lando, la cui presenza a Teglio, ospite di Azzo II Besta, è ampiamente documentata.[107]

Dal punto di vista della ricezione dell'*Orlando furioso* e della sua traduzione in immagine, la Valtellina si pone come un territorio fino ad ora non debitamente valorizzato dalla critica, eppure sorprendentemente ricco di testimonianze ariostesche: qui si conservano infatti ben tre cicli affrescati ispirati al *Furioso*, distanti fra loro poche decine di chilometri.

Il caso meglio conosciuto è certamente il Palazzo Besta a Teglio, da tempo noto a visitatori e studiosi; meno celebre è invece la casa Valenti-Spini di Talamona, messa in luce dagli studi dell'attuale proprietaria, la signora Adriana Valenti, e di Alessandro Rovetta, nonché dalla precoce segnalazione di Silvana Onetti ed

[104] E. Castelnuovo, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in ≪Ricerche di storia dell'arte≫, 9, 1978/1979, pp. 5-12

[105] E. Mazzali, G. Spini, *Storia di Valtellina e Valchiavenna*, Sondrio, Bissoni, 1968; D. Benetti, M. Guidetti, *Storia di Valtellina e Valchiavenna. Una introduzione*, Milano, Jaca Book, 1999; M. Della Misericordia, *Divenire comunità: comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo Medioevo*, Milano, Edizioni Unicopli, 2006.

[106] D. Benetti, M. Guidetti, *Storia di Valtellina e Valchiavenna*, cit., p. 95.

[107] Ortensio Lando parla della Valtellina nel *Commentario delle piu notabili, e mostruose cose d'Italia, e altri luoghi: di lingua Aramea in italiana tradotto. Con vn breue catalogo de gli inuentori delle cose che si mangiano et beueno, nouamente ritrouato, et da m. Anonymo di Vtopia, composto (Suisnetroh Sudnal rotua tse), s.l., 1548; egli cita inoltre Azzo II nei Ragionamenti familiari di diversi autori, non meno dotti, che faceti, in Vinegia, al segno del Pozzo, 1550*; e omaggia la consorte del Besta, Agnese Quadrio, nelle *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari*, 1548; sempre ad Agnese Quadrio sono attribuite alcune sentenze negli *Oracoli de' moderni ingegni si d'huomini come di donne, ne quali, unita si vede tutta la philosophia morale, che fra molti scrittori sparsa si leggeua, M.O.L., in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli*, 1550; cfr. B. Leoni, *Ortensio Lando, la Valtellina e la Valchiavenna*, in ≪Rassegna economica di Sondrio, Valtellina e Valchiavenna≫, 6, 1977, pp. 59-63; G. Galletti, *L'architettura*, in G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Banca Popolare Credito Valtellinese, Sondrio, 1983, p. 33.

Erminio Frangi.[108] Ai due esempi citati se ne affianca uno riconosciuto nel corso della presente ricerca e recentemente sottoposto all'attenzione della critica ariostesca[109]: il castello Masegra di Sondrio. Si tratta di uno dei pochi manieri valtellinesi sopravvissuti alla dominazione delle Leghe Grigie, che nel 1525 determinarono la sistematica demolizione di molti fortilizi valtellinesi, nel timore di vederli cadere in mano nemica,[110] ma il Castello Masegra sfuggì alla distruzione divenendo sede del tribunale dei Grigioni in Valtellina.

La presenza di tre cicli ispirati all'*Orlando furioso* rende particolarmente interessante il caso valtellinese, paragonabile, allo stato attuale degli studi, solo all'area bergamasca, dove sono presenti altri tre cicli affrescati ariosteschi, anche in questo caso a breve distanza uno dall'altro e diversi fra loro per tipologia e significato, come si vedrà oltre nel dettaglio.

3.3.1 Palazzo Besta a Teglio

Nel primo Cinquecento, a Teglio aveva sede la piccola corte dei Besta, famiglia di antica nobiltà ma di recente affermazione sul territorio, avendone ottenuto l'investitura prima, e la proprietà poi, soltanto tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Nei secoli precedenti, la giurisdizione temporale di Teglio spettava infatti al Vescovo di Milano, mentre quella spirituale era legata al vescovo di Como;[111] attestazioni di questa divisione risalgono almeno al XII secolo e si devono alle conseguenze della guerra decennale tra Milano e Como, conclusasi nel 1127.[112] Nel 1192 Enrico VI assegnò Teglio al comune di Como, ma il borgo restò di fatto nelle mani dell'arcivescovo di Milano, che aveva diritto di nominare il podestà. Ciò non impedì tuttavia alla mensa episcopale comasca di garantirsi territori in zona tellina, sebbene decisamente meno estesi rispetto ai vastissimi possedimenti dell'arcivescovo di Milano, tra i quali si annoverava anche il castello di Teglio.

Nel 1264 il castello di Teglio, divenuto rifugio dei Vitani comaschi durante le lotte tra guelfi e ghibellini, venne assalito e distrutto da Filippo Torriani. Il castello fu in seguito ricostruito, per divenire, secondo la tradizione, teatro di un sanguinoso

[108] S. Onetti, E. Frangi, *L'ideale classico a Talamona in un affresco del XVI secolo*, relazione presentata alla Provincia di Sondrio, 20 marzo 2000; A. Valenti Airoldi, *Restauro e storia del Palazzo Valenti (già Spini) in Talamona*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 54, 2001 (2002), pp. 129-150.

[109] F. Caneparo, *Ariosto valtellinese: entrelacement tra palazzi, ville e castelli*, in *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp. 395-422.

[110] F. Saverio Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, Milano, Stamperia della Società Palatina, 1756, ristampa anastatica Bologna, Forni editore, 3 voll., 1970, vol. I, p. 392

[111] Da un punto di vista spirituale, Teglio dipende dal vescovo di Como almeno dal 1117, anno in cui il vescovo lariano Guido Grimoldi consacra la chiesa tellina di S. Eufemia. Cfr in proposito G. Orsini, *Vescovi, abbazie, chiese e i loro possessi valtellinesi*, in ≪Archivio Storico Lombardo≫, LXXXVI (1959), p. 150.

[112] Ibidem.

evento: protagonista sarebbe stato Stefano Quadrio da Ponte, capo dei ghibellini valtellinesi, il quale avrebbe sterminato non meno di sette fratelli Lazzaroni, partigiani dei Veneziani nella lotta contro i Visconti. La vicenda, che la tradizione colloca nel 1430, è stata studiata da Patrizia Mainoni,[113] la quale ha ricostruito l'episodio storico che potrebbe avere dato origine alla leggenda e che risalirebbe però a un secolo prima circa. Secondo i documenti individuati, pare infatti che nel 1334 Raina Lazzaroni avesse ottenuto l'investitura del castello dopo avere acquistato, con il fratello Prando, alcuni beni vescovili nel territorio tellino; nel 1346 sarebbe stato però condannato alla pena capitale "propter mallifitia per ipsum (Raynam) longis temporibus perpetrata.". I beni confiscati al Lazzaroni vennero quindi affidati a Gregorio d'Ambria. Pochi anni più tardi, il feudo passò a Pietro e Rinaldo Federici, esponenti di una famiglia proveniente dalla Valcamonica.

L'investitura ritornò a Gregorio d'Ambria nel 1346, ma il figlio Franzino nel 1354 ne venne privato in favore del milanese Mafiolo Mazzale, salvo recuperarla nel 1365 riuscendo a trasmetterla al figlio Balzarino d'Ambria. Con la fine dell'egemonia degli Ambria, il feudo tellino passò ai Quadrio da Ponte. Nel 1425 si riaffacciarono sulla scena politica i Besta, già feudatari del vescovo di Milano nel 1320, i quali, a distanza di più di un secolo, ottennero nuovamente il castello di Teglio e ne mantennero l'investitura per tutto il Quattrocento.[114] Fino al 1499 la Valtellina restò infatti sotto il dominio sforzesco, al quale fece seguito l'occupazione francese, ricordata dai valtellinesi come uno dei periodi peggiori della propria storia.[115] Ai francesi seguirono i Grigioni, che già nel 1487 avevano invaso e saccheggiato il borgo di Teglio, e che divennero padroni della valle distruggendo definitivamente il castello.[116] La tradizione vuole che il 27 giugno 1512 sia stato siglato, nel salone d'onore di Palazzo Besta, il "patto di Teglio", un accordo politico che avrebbe definito i rapporti fra le tre Leghe Grigie e la Valtellina, riconoscendo quest'ultima come "quarta lega", dunque come terra non soggetta, bensì confederata. Il Patto di Teglio venne ratificato di fronte al vescovo di Coira con il Patto di Ilanz il 13 aprile 1513. Il documento del Patto di Teglio non è mai stato trovato, al punto che ne è stata messa in dubbio la stessa esistenza, soprattutto da parte degli storici retici, secondo i quali nel giugno 1512 i valtellinesi giurarono fedeltà e sudditanza al vescovo di Coira e alle Leghe Grigie. Il Lavizari, nella sua *Storia della Valtellina*, afferma che "i Valtellinesi [furono] sottomessi bensì privilegiati ma però sudditi".[117]

Di fatto, sotto il dominio retico Teglio mantenne una certa autonomia, essendo distinta dai terzieri valtellinesi[118], governata da un proprio podestà e rappresentata

[113] P. Mainoni, *Aspetti del dominio visconteo in Valtellina. La famiglia degli Ambria*, in ≪Nuova Rivista Storica≫, LXIII (1979), pp. 523-524.

[114] G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio*, cit., pp. 29-30.

[115] B. Leoni, *La stampa valtellinese nel periodo grigione*, in F. Monteforte, B. Leoni, G. Spini, *Editoria, cultura e società. Quattro secoli di stampa in Valtellina (1550-1980)*, Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 1985, p. 8.

[116] G.V. Besta, *Teglio e la sua comunità. Notizia ed origine delle famiglie che per opulenza o per eventi vi si segnalarono*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 16, 1962, pp. 125.

[117] P. A. Lavizari, *Storia della Valtellina*, Campolago, 1838.

[118] La Valtellina era suddvisa in terzieri: terziere superiore, con capoluogo Tirano; terziere di

nel consiglio della valle da un proprio delegato, scelto tra le nobili famiglie locali.

È nel corso di questi anni che ha inizio l'effettiva ascesa dei Besta. Le notizie sulla famiglia Besta affondano le radici nel pieno Trecento, dove si rintraccia la figura del *dominus* Martino, da cui discendono quattro figli: Protasio, Lancia, Zanolo e Pietro. Da Zanolo, attraverso sei generazioni, si giunge ad Azzo I, capostipite della linea dinastica che qui interessa, quella dei Besta Azones appunto. Il padre Mastaino e la sua nobile consorte milanese, Caterina de Carcano, avevano avuto almeno dieci figli, di cui otto maschi[119], e Azzo non solo non era il primogenito, ma addirittura era il minore dei fratelli. Nulla si sa circa le ragioni del predominio di Azzo; di fatto, egli è stato vicario del podestà di Teglio con continuità dal 1492 sino alla fine del periodo sforzesco[120] e ha contratto un matrimonio politicamente molto conveniente, sposando Ippolita degli Alberti, sorella di Giovan Francesco, "l'uomo più influente nella Bormio di quei tempi".[121]. Azzo I riesce dunque ad acquisire la signoria della sua casa. A testimonianza esplicita e visibile del nuovo *status* acquisito, Azzo Besta fa erigere il nuovo palazzo di famiglia, che viene costruito su preesistenze medievali (fig. 3.58).

Azzo I muore verosimilmente il 18 gennaio 1508,[122] lasciando la vedova Ippolita degli Alberti in attesa del loro unico figlio. La nascita di Azzo II dopo la morte del padre è pretesto per alcuni parenti per intentare un processo contro Ippolita, al fine di impadronirsi non tanto dell'investitura del castello di Teglio, quanto dell'ingente patrimonio lasciato da Azzo I; Ippolita riesce tuttavia a conservare il potere, grazie al prezioso aiuto di Andrea Guicciardi da Ponte, medico di famiglia, consigliere di fiducia e, una decina di anni dopo, secondo marito di Ippolita. [123]

Andrea da Ponte, uomo di vasta cultura, contribuisce notevolmente all'educazione del giovane Azzo; "la madre Ippolita Alberti, e il suo secondo marito Andrea Guicciardi da Ponte costituirono per il giovane una guida amorosa e culturalmente illuminata. Il Guicciardi era stato infatti nel 1499 Rettore per le Arti dell'Università di Pavia, e contribuì non poco alla formazione classica del giovane Signore."[124].

---

mezzo, con capoluogo Sondrio; terziere inferiore con doppio capoluogo a Morbegno e Traona; a questi si aggiungono la contea di Bormio, il contado di Chiavenna e la giurisdizione autonoma di Teglio. Ogni giurisdizione mantiene i propri organi di autogoverno, ovvero consiglio, cancelliere, consoli di giustizia, agenti e servitori; organo della Valtellina nel suo complesso era il consiglio di valle.

[119] I figli noti attraverso i documenti sono: Aloisio, Giovanni, Giacomo, Donato, Gerolamo, Antonio, Azzo, Susanna e Violante, come ricorda F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 57

[120] F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 57.

[121] Ibidem.

[122] Azzo I muore certamente fra il 18 marzo 1507 e il 18 febbraio 1508, cfr. F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 89, 1936, pp. 58-59.

[123] Da un documento del 1534 risulta infatti che, già prima della nascita del figlio, la vedova di Azzo I era stata affiancata nell'amministrazione dei beni da Andrea Guicciardi. Il matrimonio con Ippolita avviene con tutta probabilità dopo il 6 marzo 1518, dal momento che un documento datato a quel tempo riporta la funzione di tutrice esercitata da Ippolita nei riguardi del figlio: Ippolita dunque non doveva essersi ancora risposata; cfr. F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 62.

[124] M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche*, cit., p. 133

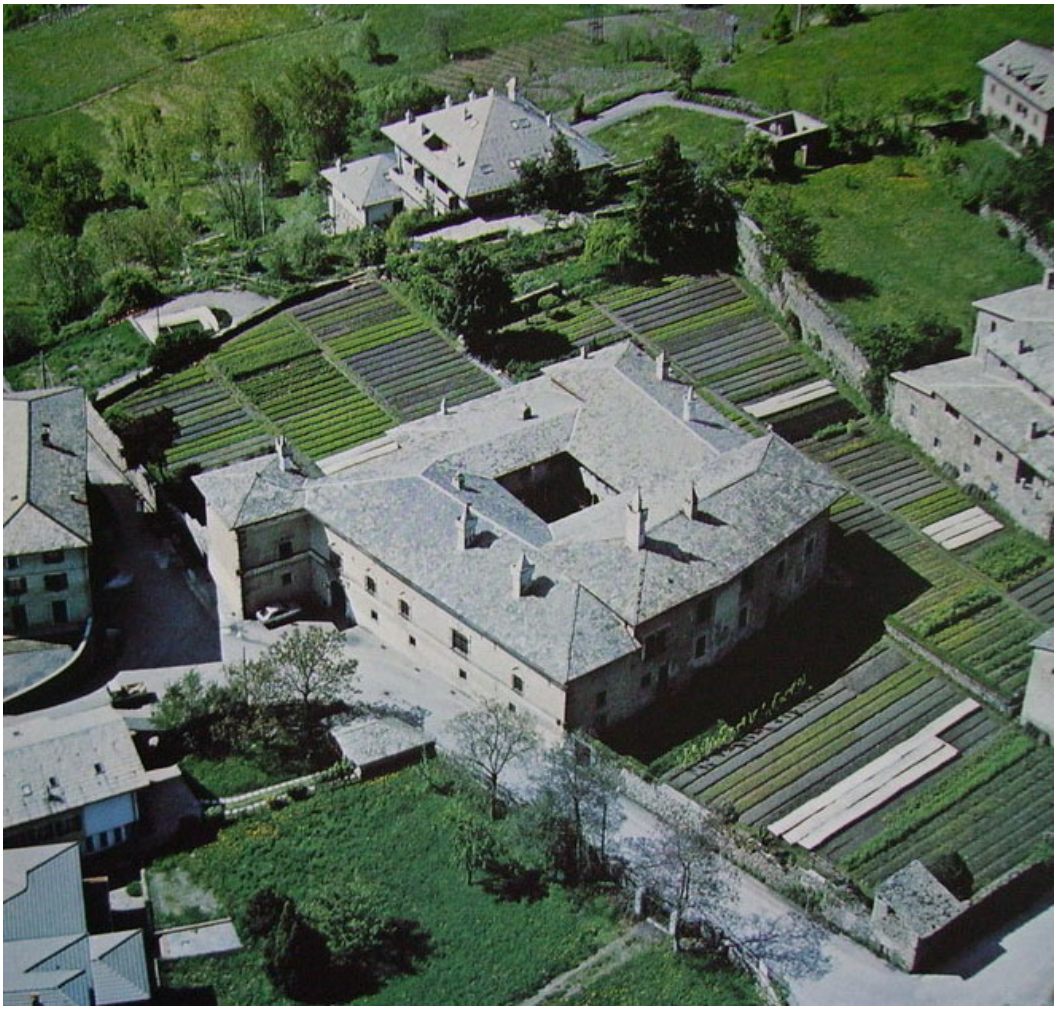


Figura 3.58: Teglio, Palazzo Besta

Andrea Guicciardi si occupa dell'amministrazione dei beni dei Besta, e soprattutto nel 1534 acquista, per conto del figliastro, i beni valtellinesi dell'arcivescovo di Milano. Ippolito d'Este, per liberarsi dai gravami fiscali imposti dai Grigioni e forse anche della morosità dei Besta come affittuari,[125] cede dunque per 4000 scudi le sue proprietà dell'Alta e Media Valle alla famiglia Besta, che acquisisce di fatto la signoria del territorio.[126] La transizione viene regolata a Milano da Andrea Guicciardi, il quale rileva ben due terzi dei beni per sé, e un terzo, comprendente naturalmente il simbolo del potere in Valtellina, il castello di Teglio, per Azzo II.[127]

[125]F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 70.

[126]Sondrio, Biblioteca Civica "Pio Rajna", Fondo Guicciardini, cart. B 36, 4 agosto 1534. Un'altra copia del documento si trova a Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 1192, cit., in G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1983; M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche del ciclo di affreschi dell'Eneide a Palazzo Besta a Teglio*,

Non molto tempo prima, Azzo II aveva sposato Agnese Quadrio, figlia di Antonio Maria e di una gentildonna bresciana, Lucia Gambara. [128] Azzo II e Agnese sono "colti, innamorati dell'arte e della classicità, spalancano le porte del loro palazzo a letterati, uomini d'ingegno e artisti"[129], decisi a dare vita ad un corte rinascimentale in piena regola, sebbene periferica.

L'elegante residenza signorile oggi visitabile nel borgo di Teglio è il risultato di successive trasformazioni, culminate nella committenza cinque e secentesca di tre generazioni di Besta: Azzo I, Azzo II e Carlo I, ma ben poco è noto in merito alla sua costruzione.

La difficoltà nello stabilire la cronologia dei lavori che modificarono la struttura medievale nel palazzo rinascimentale è dovuta alla mancanza di documenti in proposito.[130]

L'analisi delle strutture murarie ed il raffronto tra la struttura odierna del palazzo e le condizioni antecedenti il restauro del 1912, tramandate da antiche fotografie, hanno tuttavia condotto Giorgio Galletti a ritenere che le parti più antiche del palazzo risalgano alla fine del XIV secolo o alla prima metà del XV, e che siano da individuare nel corpo merlato a nord e in alcune strutture del fianco ovest. L'analisi dello studioso posticipa dunque la datazione rispetto alle considerazioni proposte dall'architetto Luigi Perrone, il quale faceva risalire il nucleo più antico del palazzo al pieno Trecento, se non prima.

I primi lavori volti a trasformare la preesistente struttura fortificata medievale in un palazzo rinascimentale andrebbero invece ricondotti alla figura di Azzo I, signore di Teglio tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI.

Un utile contributo è dato inoltre dal ritrovamento, effettuato durante i restauri del 1984, di alcune scritte cinquecentesche sui muri del salone d'onore, precedentemente nascoste dalle ante delle finestre. Si tratta in prevalenza di date, verosimilmente connesse a momenti salienti della vita della famiglia Besta.

A tale riguardo, Francesco Palazzi Trivelli ha ipotizzato che possa trattarsi delle date di nascita dei figli di Azzo II e Agnese Quadrio.[131] L'iscrizione più antica è la data 1519, graffita nella spalla sinistra della finestra centrale della parte est, data che si pone evidentemente come termine *ante quem* per la datazione del muro; i

in ≪Arte Lombarda≫, 65 (1983), p. 133.

[127] F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 70.

[128] Agnese è nata probabilmente nel 1510-11, data dedotta considerando che Caledonia, figlia di Azzo e Agnese, sposa Agostino Celeri, proveniente dalla Valcamonica, nel 1545, verosimilmente all'età di 16-17 anni. Considerando che la madre dovesse avere la stessa età al momento del proprio matrimonio, è lecito supporre che sia nata appunto intorno al 1510-11. (Cfr. in proposito F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 73). Il matrimonio tra Azzo II e Agnese Quadrio dovrebbe dunque essere avvenuto intorno agli anni 1526-28.

[129] M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche*, cit., p. 133.

[130] G. Galletti, *Aggiunte al Palazzo Besta di Teglio*, cit, p. 139 e nota 2.

[131] F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 39, 1986, p. 63.

rilievi architettonici hanno individuato la stesura continua dell'intonaco del salone d'onore, che doveva essere dunque concluso a questa data.[132]

Non si conosce con certezza una fase di ammodernamento attribuibile al periodo in cui l'erede Azzo II era bambino, e dunque alla committenza della madre Ippolita e di Andrea Guicciardi; Francesco Palazzi Trivelli attribuisce tuttavia la ristrutturazione ad Ippolita, sulla base della data 1519 graffita nella spalla sinistra della finestra centrale della parete volta a mattina. [133]. Di certo l'iscrizione "Azzo Secundus 1539", incisa sul pozzo del cortile, attesta chiaramente il ruolo di Azzo II quale committente di ulteriori lavori. In particolare è verosimile che a lui si debba la decorazione cinquecentesca del salone d'onore, con scene ispirate all'*Orlando furioso*, descritte in modo puntuale più avanti.

Una seconda fase di decorazione delle sale interne del palazzo si ha sotto Carlo I, erede di Azzo II. Azzo II e Agnese Quadrio hanno almeno cinque figli: Azzo III, che muore bambino, Caledonia ed Eugenia (sposatesi rispettivamente nel 1545 con Agostino Celeri e nel 1549 con il medico tellino Gerolamo Gatti) Gerolamo e Carlo I, i quali sono rispettivamente l'uno da poco maggiorenne e l'altro decenne alla morte del padre, nel 1562.[134] I nomi dei figli sono posti sull'iscrizione sulla tomba del padre, nella chiesetta di S. Lorenzo, accanto al palazzo di famiglia; non figura invece il nome della moglie Agnese, verosimilmente morta prima di lui. Alla morte di Azzo II, il palazzo di famiglia passa dunque a Carlo I, mentre suo fratello Girolamo acquista il palazzetto di Bianzone. I lavori commissionati da Carlo I riguardano sostanzialmente le sale del piano nobile, che vengono affrescate con storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Carlo I sposa Anna Travers di Zuoz e dà vita al ramo dei Carli. Dei loro quattro figli maschi, Giovanni, Gerolamo, Carlo II e Azzo IV, è quest'ultimo a ereditare il palazzo di Teglio, ma non ci sono notizie relative ad un suo ruolo di committente artistico. Ormai la Valtellina è teatro di scontri religiosi, che giungono a dividere i membri della stessa famiglia Besta. Già a partire dal secondo decennio del Cinquecento molti religiosi italiani come Paolo Vergerio, Bernardino Ochino, Camillo Renaro o Giulio da Milano avevano trovato rifugio in Valtellina dopo avere abiurato la fede cattolica ed erano stati inizialmente ospitati come precettori presso famiglie private.

In seguito al riconoscimento della libertà di religione da parte dei Grigioni, essi avevano potuto predicare apertamente le loro dottrine facendo proseliti fra i cattolici.[135] Ma ai tempi di Azzo IV l'opposizione fra cattolici e protestanti, strumentalizzata ed inasprita da interessi politici ed economici, era ormai giunta ad

[132] G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1983, p. 105; G. Galletti, *Aggiunte al Palazzo Besta di Teglio*, cit., p. 141

[133] F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 39, 1986, p. 64

[134] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, in ≪Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como≫, n. 92-93 (1927), p. 64.

[135] B. Leoni, *La stampa valtellinese nel periodo grigione*, cit., p. 9.

una tensione estrema, culminante nel 1620 nella "strage di S. Orsola", una vera e propria carneficina di uomini, anziani, donne e bambini, rinchiusi e massacrati nella chiesa di S. Orsola.[136]

Le convinzioni religiose di Azzo IV, fervente cattolico, lo portano a ricoprire cariche politiche nella cittadina solo nel breve periodo di libertà dal dominio grigione, quando egli diventa rappresentante di Teglio nel Consiglio della Valle e ambasciatore della Valtellina in Spagna. Nel 1620 egli stesso prende parte, insieme al fratello Carlo e al nipote Antonio, all'eccidio dei protestanti. In seguito alla restaurazione grigiona, Azzo IV lascia Teglio e si trasferisce con la moglie Tranquilla Lollia a Erbano, dove muore nel 1638.

Il palazzo di famiglia passa dunque in eredità alla figlia Alba, che vi abita sporadicamente; il suo ingresso nella dimora è attestato da un'iscrizione sul muro del ballatoio al quale si accede dal salone d'onore: "Adì 14 marzo 1638 la Sig.ra Alba entrò Patrona di questa casa con il Signor pietro Bazino suo marito. W la S. Alba".[137] È questa l'ultima iscrizione di quell'"archivio murato" di palazzo Besta che testimonia la successione familiare all'interno del salone.[138]

Alla fine del Seicento, le pesanti tasse imposte dai Grigioni costringono gli eredi di Alba Besta a vendere il palazzo avito, che passa nelle mani di varie famiglie; nell'Ottocento diviene una casa colonica e nel 1910 viene riscattato dal Governo italiano, che gli restituisce il legittimo aspetto di dimora signorile, provvedendo al restauro.[139]

Durante il periodo di abbandono, il palazzo viene spogliato anche delle preziose inferriate in ferro battuto del primo piano (fig. 3.59); negli anni Venti del Novecento alcune di esse vengono riconosciute e restituite dal barone Bagatti Valsecchi, il quale le aveva acquistate e messe in opera nel suo palazzo di Milano in S. Spirito.[140].

Il cortile d'onore

Dal portale principale si accede al cortile a pianta quadrata, delimitato da un porticato costituito da quattro arcate a tutto sesto per ogni lato, mentre il piano superiore è ritmato su tre lati da un loggiato ad arcatelle larghe la metà di quelle inferiori. Sulle pareti si snodano storie dell'Eneide, affrescate a monocromo (fig. 3.60). Talvolta una punta di colore viene utilizzata per dare rilievo a dettagli particolarmente significativi: ecco dunque il rosso vivo dell'incendio di Troia, dell'eruzione dell'Etna, delle fiamme infernali, l'oro degli ornamenti regali e del ramo dell'Averno, ed il giallo dorato delle pagnotte offerte a Cerbero (fig. 3.61, fig. 3.62).

[136] G. Da Prada, *L'arciprete Nicolò Rusca e i cattolici del suo tempo*, Ed. Tipografia Poletti, s.l. 1994.

[137] G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio*, cit., p. 33.

[138] G. Galletti, *Aggiunte al Palazzo Besta di Teglio*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 42, (1989), 1990, pp. 139-141.

[139] M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche*, cit., p. 133, nota 2.

[140] Ringrazio Luca Tosi per la segnalazione; E. Bassi, *La Valtellina, Guida turistica, 1927-28*, p. 176.

Figura 3.59: Anonimo, *grata in ferro battuto*, Teglio, Palazzo Besta

Figura 3.60: Anonimo, *Storie dell'Eneide*, Teglio, Palazzo Besta, cortile

Figura 3.61: Anonimo, *Averno*, Teglio, Palazzo Besta, cortile

Figura 3.62: Anonimo, *Enea e la Sibilla agli Inferi*, Teglio, Palazzo Besta, cortile

Le *Storie dell'Eneide* sono descritte senza soluzione di continuità partendo dalla *Fuga da Troia*, per continuare con *La travagliata navigazione di Enea e dei suoi compagni* fino all'*Approdo a Cartagine* e all'*Incontro con Didone*. Il secondo lato ospita *Il banchetto offerto da Didone agli ospiti stranieri*, purtroppo in cattivo stato di conservazione, *Mercurio incita Enea a partire*, *Didone e Anna allestiscono la pira*, *Enea fa sacrifici di fronte al tumulo del padre*, *Giochi funebri in onore di Anchise*, *Partenza dalla Sicilia* e *Morte di Palinuro*. Nell'episodio della *Partenza dalla Sicilia* si vede l'unico personaggio sfuggito al monocromo: si tratta di un vero e proprio ritratto, la cui identità è però sconosciuta. Il personaggio indossa un costume di foggia rinascimentale, porta al braccio un cesto colmo di pane, nella mano destra regge un coltello e nella sinistra una cuccuma di peltro. Maria Concetta Muscolino suggerisce dubitativamente la possibilità di leggervi un autoritratto del pittore,[141] mentre Maria Luisa Gatti Perer giunge addirittura a riconoscervi Ortensio Lando, possibile *advisor* del ciclo virgiliano. L'argomentazione, molto fragile in verità, si fonda sulla presenza, davanti al presunto Lando, di un personaggio che porta del vino, che dovrebbe essere il vino delle sgonfiate, apprezzatissimo dal Lando, come egli stesso dichiara nel *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia.* pubblicato nel 1548. Il 1548 viene di conseguenza considerato termine *ante quem* per la datazione degli affreschi.[142] Tale interpretazione appare quanto mai nebulosa,

dal momento che, per quanto sia documentata la presenza di Ortensio Lando alla corte di Azzo II, un legame con gli affreschi non è attestato, e nulla autorizza una simile forzatura del dato pittorico, arbitrariamente costretto a fornire in un solo luogo data e *advisor* della decorazione. Ortensio Lando, figura bizzarra quanto sfuggente, è stato a più riprese invocato quale consulente iconografico sia per il cortile sia per il salone d'onore di Palazzo Besta, accomunando i due cicli letterari entro una stessa epoca e attribuendoli ad una stessa mano, interpretazione peraltro non giustificata, e non giustificabile, né su base documentaria né su base stilistica.

Sul lato successivo sono raffigurati *L'approdo a Cuma* e *L'incontro con la Sibilla*, *I Campi Elisi* e *La discesa di Enea all'Averno*, raffigurato come un mostro dalle enormi fauci spalancate, dove Plutone e Proserpina siedono in trono.

Il quarto e ultimo lato ospita *Il ferimento del cinghiale e la disperazione di Silvia* e *Le lotte tra Latini e Troiani*. Alcuni affreschi sono purtroppo perduti, mentre giganteggiano ancora le statue dipinte di Marte, Venere e Giove, collocate entro illusorie nicchie architravate.

La decorazione pittorica del cortile è stata attribuita dapprima a Fermo Stella, insieme a quella del salone d'onore, ma tale interpretazione appare oggi definitivamente superata.[143] La presenza del pittore è effettivamente documentata a Teglio nel 1528, quando egli ha firmato la decorazione dell'abside della chiesetta di San Lorenzo, ma nulla dello stile di Fermo Stella si ritrova né nel cortile, né nel salone, che non sembrano appartenere nemmeno alla stessa mano, e verosimilmente nemmeno alla stessa epoca. In seguito, gli affreschi del cortile sono stati ricondotti più genericamente ad una figura vicina a Fermo Stella[144], mentre Giuseppina Mazzoni Rajna, in accordo con il parere orale di Roberto Longhi, esclude del tutto la presenza di Fermo Stella a Palazzo Besta.[145]

Se in merito all'identità del pittore non sono emersi documenti, la fonte iconografica da lui utilizzata è stata invece rintracciata da Maria Concetta Muscolino, la quale ha individuato nelle illustrazioni di matrice nordica dell'*Eneide* curata da Sebastian Brant il modello di riferimento per il ciclo del cortile. Pubblicate per la prima volta a Strasburgo, al più tardi nel 1502, le xilografie sono state riproposte anche in Italia dall'editore Giunta in più occasioni, fra il 1505 e il 1586;[146] la vasta circolazione delle stampe e la mancanza di documenti relativi alla biblioteca del palazzo impediscono tuttavia di riconoscere con certezza a quale specifica edizione il pittore abbia potuto ispirarsi, ma la derivazione iconografica è indubbia.[147] Stesse

[141] M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche*, cit., p. 136.
[142] M. L. Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, cit., p. 66-67.
[143] P. Tirloni, *Pittori caravaggeschi del Cinquecento*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1963, pp. 47-48.
[144] Z. Birolli, *Fermo Stella*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, vol. II, *Il Cinquecento*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1975, p. 230.
[145] G. Mazzoni Rajna, *Una terra da scoprire*, in ≪Tuttitalia, Lombardia≫, vol I, *La Valtellina*, p. 409.
[146] M. L. Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, cit., p. 55 nota 94.
[147] M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche*, cit., p. 133-140.

architetture, stessi cartigli posti ad esplicitare l'identità dei personaggi, stessa composizione, riconosciuta a più riprese attraverso un paziente e serrato confronto tra pagina illustrata e parete dipinta. Ad ulteriore conferma, la studiosa ha individuato una concordanza nell'errore, prova certa del rapporto di derivazione dell'affresco dalla stampa: la descrizione dei dannati nel cortile tellino annovera infatti Tantalo, Sisifo e le Danaidi (generate da Danao, figlio di Belo, e perciò identificate nell'affresco dal cartiglio"Belide"), certamente presenti nell'oltretomba classico, ma non in quello virgiliano. Gli stessi personaggi sono presenti nelle xilografie, evidentemente consultate e ripercorse dal pittore.

Il salone d'onore

In epoca moderna il palazzo ha vissuto tre momenti di fondamentale importanza; il primo è il restauro del 1912, fortemente voluto dall'architetto Luigi Perrone, il quale ha seguito l'acquisizione dell'edificio da parte dello Stato, nell'intento di salvare il palazzo dalla rovina. L'antica dimora dei Besta era infatti ridotta a deposito agricolo e la mancanza di un intervento immediato ne avrebbe certamente compromesso la sopravvivenza.

Un secondo momento di interesse si è avuto nei primi anni Ottanta del Novecento, quando alcuni studiosi decisero di dedicare la loro attenzione al palazzo, restituito al suo antico decoro. Risale infatti a questi anni la pionieristica analisi degli affreschi ariosteschi condotta da Giuseppina Mazzoni Rajna, che per prima ha percorso il salone d'onore riconoscendo gli episodi raffigurati da un pittore ancora senza nome in quel momento. A brevissima distanza da questo primo studio, sono state pubblicate l'analisi degli affreschi del cortile, condotta da Maria Concetta Muscolino, e la monografia sul Palazzo, realizzata da Giorgio Galletti e Germano Mulazzani, i quali hanno indagato l'architettura e la decorazione dipinta. Da allora sono stati fatti progressivi passi in avanti per rendere il palazzo visitabile, e la guida di Gianluigi Garbellini, pubblicata nel 1996 ha offerto un utile supporto al visitatore.

Nel 2009, l'entusiasmo delle associazioni locali, l'impegno della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, i simultanei progetti ariostesche portati avanti presso la Scuola Normale e l'Università di Pisa e la presente ricerca hanno creato una congiuntura favorevole alla valorizzazione del palazzo, divenuto sede di una breve mostra, volta a richiamare l'attenzione del pubblico sulle favole ariostesche di Palazzo Besta. Il passo successivo, attuato in varie fasi, con un progetto scolastico nel 2010, una mostra fotografica nel 2011, l'apertura dei tre luoghi ariosteschi valtellinesi in occasione delle giornate del FAI, e attualmente in corso con ulteriori iniziative, è la valorizzazione di un vero e proprio percorso ariostesco, che espliciti il collegamento fra i tre cicli affrescati distanti fra loro poche decine di chilometri, con l'obiettivo di rafforzare il legame tra le opere d'arte di questo territorio ed i suoi abitanti.

La presente ricerca si pone l'obiettivo di compiere un passo ulteriore nella comprensione del ciclo affrescato nel salone d'onore, analizzando tre elementi fino ad

ora rimasti nell'ombra: in primo luogo le sentenze latine che corredano il racconto ariostesco, la cui fonte non era stata fino ad ora individuata e che si propone di riconoscere in Erasmo, e in particolare negli *Adagia*. In secondo luogo, si presenta l'analisi di un riquadro piuttosto deteriorato, e fino ad ora mai ricondotto ad una fonte testuale convincente, che si ritiene invece di poter ricondurre ad un episodio dei *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino; infine, si propone un'analisi dei busti posti a coronamento del fregio, precedentemente ignorati o trattati con frettolosa noncuranza.

Sulle pareti del salone d'onore di Palazzo Besta si snoda un fregio composto da ventuno riquadri narrativi ispirati a episodi dell'*Orlando furioso*, inquadrati da una cornice rossa e divisi fra loro da colonnine. Ogni riquadro è accompagnato da una sentenza latina posta sulla cornice lignea sottostante, ed è sormontato da una lunetta a monocromo, alternatamente grigia e rossa, che reca al centro un ritratto clipeato. I colori richiamano evidentemente il rosso e l'argento dello stemma dei Besta, "di rosso, al leone passante d'argento tenente con la branca anteriore destra un pino al naturale nodrito sulla partizione".[148] Tre finestre ritmano la parete est, in corrispondenza della facciata principale, intervallandosi ai riquadri ariosteschi, che risultano abbinati a due a due; il senso di continuità del fregio è tuttavia preservato grazie alla decorazione pittorica, che sembra ampliare le dimensioni delle finestre mediante scorci di paesaggio con uccelli in volo, e alle lunette soprastanti, che si susseguono regolarmente lungo tutto il perimetro della sala. Una quarta finestra si apre sulla parete sud, inglobata fra due riquadri narrativi.

Al centro della parete nord si trova un camino in marmo, riproduzione "fedele ed eccellente"[149] dell'originale venduto a fine Ottocento ai baroni Ceriana Mayneri di Torino[150] e oggi a Londra, nei depositi del Victoria and Albert Museum[151]. Intorno e sopra al camino sono leggibili lacerti di una decorazione a stemmi e festoni di frutta, portati in luce nel corso del restauro del 1911, che ha eliminato quattro riquadri con scene dell'*Orlando furioso*, dei quali erano state scattate fotografie al momento dell'intervento, fotografie purtroppo perdute nel corso degli anni.

Sulle lunette sono inoltre visibili i tre stemmi delle Tre Leghe Grigie (fig. 3.63, fig. 3.64, fig. 3.65), legati alla firma del già rammentato "Patto di Teglio", che avrebbe definito la Valtellina come "quarta lega", dunque come terra non soggetta ma confederata.[152] Secondo la tradizione, il 27 giugno 1512 il Patto sarebbe stato siglato proprio in questa sala.

La decorazione ariostesca risale verosimilmente agli anni Quaranta del Cinquecento, certamente dopo il 1542, dato che uno dei riquadri, dedicato al *Viaggio di*

[148] M. Foppoli, *Gli affreschi araldici di palazzo Lavizzari*, in G. Baruta, F. Bormetti, M. Foppoli, *Il Salone degli stemmi di Palazzo Lavizzari. Araldica storia e arte a Mazzo in Valtellina*, Associazione culturale Bellaguarda, Tovo di Sant'Agata 2008, p. 82.

[149] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, cit., p. 82.

[150] Ibidem.

[151] G. Garbellini, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Lyasis, Sondrio 1996, p. 36.

[152] G. Romegialli, *Storia della Valtellina*, Sondrio 1838, vol I, p. 307, E. Mazzali G. Spini, *Storia della Valtellina e della Valchiavenna*, Bissoni, Sondrio 1968, vol. I, *Dalla preistoria alla prima dominazione retica*, a cura di E. Mazzali, pp. 143-144.

Figura 3.63: Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Astolfo sulla Luna, riprende fedelmente l'illustrazione posta in apertura al trentaquattresimo canto dell'*Orlando furioso* pubblicato a Venezia da Gabriele Giolito de' Ferrari in quell'anno.

Dopo un'iniziale attribuzione a Fermo Stella, ormai unanimemente respinta dalla critica, gli affreschi sono stati legati al nome del bresciano Vincenzo de' Barberis[153] e a suoi collaboratori, tra i quali figura il nipote Michele de' Barberis.

Nel suo saggio su Fermo Stella, Zeno Birolli inserisce tra le opere di incerta attribuzione quattro tavolette con episodi della vita di santa Caterina e di san Gerolamo già nella collezione Contini Bonaccossi e ora a Bloomington, Indiana University, e le accosta agli affreschi ariosteschi di Palazzo Besta, ritrovandovi la stessa mano, ipotesi condivisa da Giuseppina Mazzoni Rajna, confortata a sua volta da un parere orale espresso dal Longhi.[154] Sempre allo stesso artista sarebbe da riferirsi, secondo Birolli, anche l'affresco votivo con *S. Giorgio che uccide il drago*, un tempo visibile sulla parete esterna dell'ex casa Zuccalli di Talamona,[155] oggi non più esistente. L'ipotesi che si tratti di opere riferibili a Fermo Stella è però respinta per ragioni stilistiche sia da Zeno Birolli, che da Giuseppina Mazzoni Rajna.[156]

Tuttavia, nessuna nuova proposta viene avanzata fino al momento in cui Paolo Venturoli afferma che al pittore Vincenzo da Brescia, il quale firma nel 1539 l'ancona di S. Vittore a Caiolo, si debbano ricondurre anche gli affreschi del cortile e del salone d'onore, nonché un gruppo di opere collocabili fra il 1539 e il 1550, già erroneamente attribuite a Cipriano Valorsa.[157] I due cicli letterari di palazzo Besta vengono dunque riferiti alla stessa mano.

Il passo successivo è compiuto da Simonetta Coppa, la quale riconosce in quel Vincenzo da Brescia il pittore Vincenzo de' Barberis, documentato in S. Antonio a Morbegno nel 1521 insieme a Bernardino de Donati, impegnato nell'esecuzione di affreschi nella cappella di S. Antonio, oggi solo in parte visibili nel sottotetto.[158] La studiosa nota inoltre affinità "molto forti" tra l'affresco con la *Madonna col Bambino tra i Santi Sebastiano e Lucia, Caterina e Rocco* della chiesa dell'Assunta a

[153] Z. Birolli, *Fermo Stella*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, vol. II, *Il Cinquecento*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1975, p. 228; F. Palazzi Trivelli, *Due documenti inediti riguardanti Fermo Stella in Valtellina*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 34.1981, pp. 51-61; G. Mulazzani, *Gli affreschi*, in G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio: una dimora rinascimentale in Valtellina*, Sondrio, Banca Piccolo Credito Valtellinese, 1983, p. 185, G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso' in Valtellina*, op. cit., p. 34; M. L. Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, op. cit., p. 19; S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, S. Coppa, G. Galletti, *La chiesa di S. Giorgio a Grosio*, Grosio, Parrocchia, 1985, p. 148; G. Galletti, *Aggiunte su Palazzo Besta di Teglio*, op. cit., pp. 142-151.

[154] Z. Birolli, *Fermo Stella*, cit., pp. 171-253.; G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso" in Valtellina*, cit., p. 34.

[155] Z. Birolli, *Fermo Stella*, cit., scheda 14 pp. 219-220 e pp. 227-230 schede 36-37.

[156] G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso" in Valtellina*, cit., p. 34.

[157] P. Venturoli, *Giovan Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in *La Madonna per S. Sisto di Raffaello e la cultura piacentina nella metà del Cinquecento*, Atti del Convegno, Piacenza 10 dicembre 1983, Parma, 1985, pp. 133-148.

[158] S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, S. Coppa, G. Galletti, *La chiesa di S. Giorgio a Grosio*, Sondrio, 1985, pp. 148.

Figura 3.64: Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.65: Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Stazzona di Villa,[159] che ritiene opera di Vincenzo de' Barberis, e le lunette della sala dell'*Orlando furioso* di Palazzo Besta, ma non con i riquadri sottostanti, dove riconosce una mano diversa e meno abile.[160] In merito alla controversa attribuzione delle *Storie dell'Orlando furioso* e delle *Storie dell'Eneide* di Palazzo Besta, Simonetta Coppa propone con cautela la figura del maestro di Santa Lucia, nome dato dal Togni all'autore degli affreschi con *Storie di S. Lucia* datati 1545 e realizzati nella chiesa di S. Lucia di Valdisotto vicino a Bormio, già attribuiti al Valorsa.[161] Si tratta di un pittore attivo in Valtellina e nel Bormiese, il cui linguaggio artistico è definito dalla studiosa "modesto, eppure cordialmente e pianamente narrativo".[162] Successivamente Battista Leoni identifica Vincenzo de' Barberis con il cosiddetto maestro di Santa Lucia.[163]

Effettivamente credo che gli affreschi di Santa Lucia siano stilisticamente vicini ai riquadri ariosteschi di palazzo Besta, sebbene questi siano di qualità inferiore, segno di una maggiore presenza della bottega.

Giorgio Galletti propone di riconoscere l'autore dei cicli dell'*Eneide* e dell'*Orlando furioso* proprio nella figura di Vincenzo de' Barberis,[164] ritornando quindi ad una lettura che associa i due cicli come opera della stessa mano. Maria Cristina Terzaghi, rilevando le affinità tipologiche degli affreschi di Palazzo Quadrio a Mazzo con quelli di Palazzo Besta a Teglio, li riferisce "ormai definitivamente e convincentemente assegnati alla mano del pittore bresciano Vincenzo de' Barberis morto nell'autunno del 1550-51".[165] A suffragare questa ipotesi, Cristina D'Adda annota le somiglianze stilistiche tra la scena della *Fuga da Troia* nel cortile d'onore di Palazzo Besta e il *Battesimo di Pietro* a Piatta, documentata e coeva opera dell'artista bresciano. La stessa D'Adda rileva il contrasto qualitativo fra gli episodi virgiliani e quelli ariosteschi, risolvendo la discontinuità con l'ipotesi di una più massiccia presenza della bottega in questi ultimi.

Ripercorrere i passaggi della critica sulla questione attributiva delle storie dell'*Eneide* e delle storie del *Furioso* a Palazzo Besta può essere particolarmente utile anche per verificare che di fatto nessuno ha mai esplicitato quali dovrebbero essere i tratti comuni ai due cicli, tali da ricondurli entrambi ad uno stesso nome. Ritengo che i due cicli rivelino invece mani diverse e risalgano a epoche diverse.

Quanto all'attribuzione a Vincenzo de Barberis, va rilevato che da un punto di

[159] L'affresco staccato proviene dalla chiesa di S. Maria della Neve di Stazzona, cfr. S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, cit., p. 150.

[160] Ibidem.

[161] R. Togni, *Pittura a fresco in Valtellina nei Secoli XIV - XV - XVI*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1974, p. 48 e 137.138, figg. 47, 48, 49.

[162] S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, cit., p. 150.

[163] B. Leoni, *L'ancona lignea della chiesa di San Vittore a Caiolo e il suo autore*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 38, 1985, p. 141.

[164] G. Galletti, *Aggiunte al Palazzo Besta di Teglio. Nuove ricerche e restauri*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 42, 1989, p. 146.

[165] M. C. Terzaghi, *Mazzo, Palazzo Quadrio*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa e F. Monteforte, Credito Valtellinese, Bolis, Bergamo 1998, pp. 238-239

vista documentario non esistono evidenze di una sua attività artistica a Palazzo Besta; tuttavia, i rapporti tra il il pittore e i signori di Teglio, sono documentati da un rogito del 1548, nel quale il de' Barberis è citato come testimone in favore di Azzo II.[166]

La bottega del de' Barberis, insieme a quella dei de' Magistris, era la più attiva e la più quotata in Valtellina, ed è naturale supporre che proprio ad essa si fossero rivolti i signori di Teglio. Con Vincenzo de' Barberis collaborava inoltre il nipote Michele, la cui presenza in Valtellina è attestata negli stessi anni da alcuni documenti, nei quali il giovane compare quale rappresentante dello zio, nonché in un atto notarile rogato a Sondrio il 3 luglio 1548, del quale è agente Azzo II Besta e dove il nome di Michele è citato in qualità di testimone.[167]

Proprio la figura del giovane Michele potrebbe avere avuto un ruolo chiave nella realizzazione degli affreschi, in collaborazione con lo zio.[168]. Appare infatti convincente il rapporto tra tra i riquadri ariosteschi del salone e gli affreschi di Santa Lucia Valdisotto, dal quale deriva la ragionevole assegnazione alla bottega del de' Barberis degli affreschi ariosteschi di Palazzo Besta, dove risulta tuttavia evidente un generale abbassamento di tono, che potrebbe trovare spiegazione in una più ampia presenza degli allievi.

Sebbene la qualità non sia molto elevata, il pittore rivela una vena narrativa che gli consente di inquadrare il racconto in contesti relativamente fedeli ai versi ariosteschi, ma arricchiti di dettagli realistici. Le ambientazioni architettoniche sono torri e logge tra il rosso e l'azzurro, trattate come quinte sceniche animate da vivaci personaggi che dialogano con teatrale gestualità. Scrupolosa attenzione è riservata inoltre agli abiti, miniature fedeli al testo dove possibile (ad esempio nel caso di Ginevra, il cui abito bianco listato d'oro è puntualmente descritto nei versi), o inventate dal pittore, ma sempre con la funzione di rendere riconoscibili i personaggi che compaiono in più scene, entro la stessa cornice oppure in riquadri adiacenti. L'artista rivela inoltre una certa sensibilità nella trattazione del paesaggio, e particolarmente nei cieli striati di rosso all'alba o al tramonto, o nel sereno e luminoso scorcio marino che non solo incornicia l'azione, ma che quasi si rende protagonista nella vicenda di Ariodante.

Nella sua analisi degli affreschi di Teglio, primo studio organico dell'argomento, Giuseppina Mazzoni Rajna collega per la prima volta gli episodi in sequenze narrative, e, con l'aiuto del prof. Alberto Cotogni, ricorre all'esoterismo come chiave di lettura di alcuni dettagli e del significato complessivo del ciclo.[169] Secondo Simonetta Fiorio, la cui opinione è ripresa da Maria Luisa Gatti Perer,[170] gli affreschi devono essere letti in chiave moralizzante, quale rappresentazione di vizi e virtù,

[166] G. Garbellini, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Sondrio, Lyasis, 1996, p. 42.
[167] G. Galletti, *Aggiunte al Palazzo Besta di Teglio*, cit., p. 146.
[168] Questa è anche la tesi avanzata da Cecilia Ghibaudi, nel catalogo *L'Orlando Furioso in Valtellina. Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*, a cura della Soprintendenza per i beni Architettonici e Paesaggistici di Milano
[169] G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso" in Valtellina*, cit.
[170] M.L. Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, cit., p. 21.

come sottolineano i motti in latino posti sotto ogni riquadro. Ogni sentenza è infatti indissolubilmente legata al riquadro narrativo corrispondente, del quale orienta la lettura. Il sapore moraleggiante delle iscrizioni latine, nel contesto delle scene alle quali sono abbinati, è inequivocabile, ma la fonte letteraria delle sentenze non era stata fino ad ora rintracciata; solo la prima ("Sub cultro liquit" (sic)) era stata ricondotta ad una satira oraziana,][171] mentre per le altre si ipotizzava l'invenzione di un letterato di corte.[172]

In realtà, come si dimostrerà oltre, nell'analisi puntuale dei riquadri e dei motti corrispondenti, le sentenze latine nulla hanno a che vedere con l'alchimia o con l'esoterismo e derivano invece dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, poderosa raccolta di proverbi greci, latini e cristiani, vera e propria summa di cultura umanistica pubblicata con continui aggiornamenti fra il 1500 e il 1536.[173] L'*Adagiorium Collectanea*, stampata a Parigi nel giugno del 1500, conteneva ottantotto proverbi, notevolmente accresciuti otto anni più tardi, quando vede la luce l'edizione aldina, che assume il titolo di *Adagiorum chiliades*, dal momento che i proverbi erano nel frattempo aumentati a 3260, per divenire più di quattromila nell'edizione definitiva, pubblicata a Basilea nel 1536.

La tradizione delle raccolte di proverbi è naturalmente molto antica, basti pensare ai *Monostici* di Menandro, raccolta di sentenze in metro giambico, giunta a noi in varie redazioni e attribuita al comico greco per tradizione più che per evidenze epigrafiche, o ai *Disticha Catonis*, ampiamente utilizzati nel corso del medioevo e tradotti in varie lingue, o ancora ai *Libri porverbiorum* e agli *Adagia* moderni, di cui la raccolta erasmiana rappresenta l'esempio più illustre.

Dalle varie raccolte di proverbi, gli *Adagia* erasmiani si distinguono per "l'operazione squisitamente umanistica" che li contraddistingue, "consistita nello sforzo di cogliere il rapporto fra proverbi e testi letterari, e di ricontestualizzare le forme vulgate, togliendo loro l'indeterminatezza e l'ambiguità derivata dalla mancanza di contesto."[174] Ogni proverbio è infatti corredato da una spiegazione che ne illustra il significato, ne riporta la fonte e tenta di ricostruirne l'originario contesto. Al termine di questa raffinata operazione, l'opera che Erasmo consegna ai posteri è quanto mai lontana "non solo dal semplice regesto di motivi provenienti dalla classicità e dalla tradizione gnomologica, la quale allineava belle frasi d'autore avulse dal contesto e pronte per un eventuale riuso, ma anche da quella paremiografia, che pure ne aveva influenzato in massima parte la stesura: essa costituiva uno strumento enciclopedico, atto a far sì che gli autori dell'età a venire potessero trarre linfa direttamente dalla classicità."[175] Ed effettivamente è proprio nella duplice natura

[171] G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso" in Valtellina*, cit., nota p. 11.
[172] Eadem.
[173] Erasmo, *Adagia*, a cura di Davide Canfora, Salerno editore, Roma 2002; AA. VV., *Collected Works of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, voll. 31-36.
[174] R. Tosi, *Gli 'Adagia' e la presenza di tópoi classici*, in *Erasmo da Rotterdam e la cultura europea. Atti dell'Incontro di Studi nel V centenario della laurea di Erasmo all'Università di Torino*, Torino 8-9 settembre 2006, a cura di Enrico Pasini e Pietro B. Rossi, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008, p. 58.
[175] R. Tosi, *Gli 'Adagia' e la presenza di tópoi classici*, cit., p. 59.

degli *Adagia* erasmiani, raccolta di proverbi ancora in uso nella comunità dei parlanti, e al contempo ricerca filologica capace di restituirne il contesto ed il significato originario, che occorre cercare la chiave della straordinaria fortuna dell'opera.

Gli *Adagia*, alla cui stesura Erasmo dedica tanta parte della sua vita, potevano essere visti dai suoi stessi contemporanei come l'opera emblematica del grande umanista, basti pensare al ritratto immaginario che Holbein offre di Erasmo intorno al 1516, in un rapido schizzo sui margini dell'esemplare dell'*Elogio della follia* appartenuto a Oswald Geisshüsler (1488-1552), maestro della scuola di Lucerna e amico di Erasmo. Geisshüsler, detto "Molitoris", cioè figlio di mugnaio, ma ribattezzato "Myconius" da Erasmo in ragione della sua calvizie, aveva acquistato il libretto nell'edizione stampata a Basilea da Froben nel 1515, e l'aveva affidata ad un giovane pittore, appena giunto a bottega presso il maestro Herbster, perché ne decorasse a penna gli ampi margini. Il giovane pittore altri che se non Hans Holbein il Giovane, il quale consegna dunque ai posteri il primo ritratto di Erasmo, sebbene si tratti di un ritratto del tutto immaginario.[176] Lo studioso è raffigurato allo scrittoio, intento a lavorare non all'*Elogio della follia*, come sarebbe fin troppo facile immaginare, visto il supporto del ritratto, ma agli *Adagia*, come si legge sulla costa del libro raffigurato.

La scelta di accompagnare le scene narrative ispirate all'*Orlando furioso*con sentenze latine tratte dagli *Adagia* erasmiani anziché con i corrispondenti versi del poema ariostesco appare come un vero e proprio *unicum*. Evidentemente, al diletto offerto dal poema si affiancano esigenze di interpretazione morale estranee all'Ariosto ma ben presenti all'animo di committenti e del consulente iconografico cui si deve questo singolare accostamento. Proprio la figura dell'*advisor* di Palazzo Besta resta tuttavia ardua da identificare, nonostante la seducente ipotesi, avanzata in più di un'occasione ma fino ad ora mai dimostrata, di attribuire tale ruolo ad Ortensio Lando, personaggio tanto singolare quanto sfuggente, letterato, viaggiatore, eretico, la cui vita è stata difficoltosamente e non ancora compiutamente ricostruita sulla base delle notizie disseminate dallo stesso autore nelle proprie opere, operazione ulteriormente complicata dal frequente utilizzo di pseudonimi.

La presenza di Ortensio Lando alla corte di Azzo II Besta è attestata nel *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia* dallo stesso autore, che finge di tradurre dall'aramaico all'italiano le impressioni di viaggio di un giovane orientale giunto a visitare l'Italia, guidato da un fiorentino di ritorno dall'isola di Utopia. Il *Commentario* descrive varie zone d'Italia, evidentemente visitate dall'autore in momenti diversi, e ricucite in un percorso ideale. Giunto in terra lombarda, il giovane orientale non manca di sostare a "Tilio, al presente detto Teio, [...] nelle case del cortesissimo, et humanissimo S.r Azzo di Besta", dove assaggia "un vino detto il vino delle sgonfiate" che ritiene essere "il miglior, ch'al mondo si beve".[177] Se que-

[176] Erasmo da Rotterdam, *Il lamento della pace. Con un saggio su Erasmo e l'arte*, a cura di Luigi Firpo, Utet, Torino 1968, pp. 143-145.

[177] *Commentario delle piu notabili, e mostruose cose d'Italia, e altri luoghi: di lingua Aramea in italiana tradotto. Con vn breue catalogo de gli inuentori delle cose che si mangiano et beueno, nouamente ritrouato, et da m. Anonymo di Vtopia, composto (Suisnetroh Sudnal rotua tse)*, s.l.,

sto passaggio, unito ad altri riferimenti alla Valtellina e alla famiglia Besta presenti in altre opere,[178] attesta la presenza di Ortensio Lando alla corte di Azzo II, non è tuttavia lecito dedurne che egli possa essere stato l'ideatore del programma iconografico di palazzo Besta. Considerando la problematica fisionomia del personaggio, la sua dibattuta religiosità ed i rapporti con Erasmo, l'ipotesi risulta indubbiamente suggestiva, ma allo stato attuale delle ricerche non è supportata da alcuna prova.

Oltre ai riquadri ariostechi ed ai motti erasmiani, meritano attenzione i busti clipeati che sovrastano il fregio, terzo e ultimo elemento che compone la decorazione. Essi sono classificati da Luigi Perrone come "medaglioni di uomini illustri del secolo XVI, regnanti, condottieri, artisti, letterati. Vi si riconoscono facilmente Carlo V, Francesco I, Colleoni, Buonarroti, Tiziano, Ariosto, etc., e sopra la porta d'ingresso quello del genius loci, Agnese Besta, però alquanto irriverente".[179] Senza soffermarsi sui singoli volti, peraltro non sempre caratterizzati, Giuseppina Mazzoni Rajna individua l'idea di fondo che potrebbe avere orientato i desideri del committente: "Certamente Azzo e Agnese non erano rimasti indifferenti alle ottave che descrivono, nei canti XXXIII e XXXIV, la sala dipinta nella rocca di Tristano. Ne vollero una anche loro. E fecero rappresentare i personaggi famosi dentro le lunette della volta, ma nella fascia al di sotto, invece di fatti storici, desiderarono che anche i loro ospiti si godessero un testo poetico come l'*Orlando furioso*, rivissuto attraverso incitamenti alla virtù, condanna del vizio, elevazione spirituale, rapporti magici fra i Cieli e la Terra".[180] Allo stesso modo, Gian Luigi Garbellini parla di "ritratti degli uomini illustri del XVI secolo" e riprende le identificazioni del Perrone, pur con giustificate perplessità circa il presunto ritratto di Agnese Besta.[181]

I busti sono connotati da un abbigliamento in parte classico, in parte moderno, e in parte d'invenzione; in particolare, sette sono abbigliati secondo la moda che nel Rinascimento si riteneva "all'antica", tre sono esplicitamente connotati come sovrani, di cui uno poco caratterizzato, ma due più che illustri e immediatamente riconoscibili come Carlo V e Francesco I al primo colpo d'occhio, non solo grazie alle fisionomie canoniche, ma anche agli attributi regali: lo scettro e il Toson d'oro per l'imperatore e lo scettro con il giglio per il sovrano francese. Cinque sono uomini

1548.

[178] Ortensio Lando parla di Azzo II nei *Ragionamenti familiari di diversi autori, non meno dotti, che faceti*, in Vinegia, al segno del Pozzo, 1550; e omaggia la consorte del Besta, Agnese Quadrio, nelle *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548*; sempre ad Agnese Quadrio sono attribuite alcune sentenze negli *Oracoli de' moderni ingegni si d'huomini come di donne, ne quali, unita si vede tutta la philosophia morale, che fra molti scrittori sparsa si leggeua, M.O.L., in Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1550*; cfr. B. Leoni, *Ortensio Lando, la Valtellina e la Valchiavenna*, in ≪Rassegna economica di Sondrio, Valtellina e Valchiavenna≫, 6, 1977, pp. 59-63; G. Galletti, *L'architettura*, in G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio: una dimora rinascimentale in Valtellina*, cit., p. 33; M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 36-43.

[179] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, cit., p. 80.

[180] G. Mazzoni Rajna, *L'"Orlando Furioso" in Valtellina*, cit., p. 33.

[181] G.L. Garbellini, *Il palazzo Besta di Teglio*, cit., p. 48.

d'arme, di cui tre raffigurati con indosso un'armatura da guerra e due con una da parata, colorata e fantasiosa; otto sono busti di uomini in abiti civili cinquecenteschi, mentre in un unico caso si vede un busto scultoreo finto in pittura, coronato d'alloro. Due soltanto le figure femminili, un abbigliata all'antica, e una quanto mai singolare in ogni suo dettaglio.

Quanto all'identità dei personaggi, occorre sottolineare che i volti, fatta eccezione per Carlo V e Francesco I (e forse Pietro Aretino, nella lunetta soprastante il riquadro con *Astolfo in volo verso la luna*), non sono fortemente caratterizzati al punto da configurarsi necessariamente come ritratti, elemento peraltro piuttosto abituale nelle teorie di uomini illustri fino a Paolo Giovio. È Giovio infatti a proporre per primo una vera e propria galleria di uomini illustri antichi e contemporanei, dove la somiglianza tra immagine e modello (ovviamente nel caso dei contemporanei) gioca un ruolo fondamentale e costituisce uno degli elementi di novità che caratterizzano il Museo.

Complessivamente, i mezzibusti di Palazzo Besta si inscrivono a pieno titolo nella tradizione pittorica dedicata agli uomini illustri inaugurata da Giotto, nel perduto ciclo napoletano realizzato per la corte degli Angioini, e si pongono decisamente al di qua dell'innovazione del Museo gioviano, che pure andava costituendosi negli stessi anni. Giovio insiste sull'esigenza di realismo, di somiglianza effettiva fra il modello ed il ritratto dipinto, elemento fondamentale nei libri di ritratti che verranno proposti nella seconda metà del secolo,[182] ma gli uomini illustri di Palazzo Besta non sono identificabili con certezza, anche perché sprovvisti di *titulus*.

In particolare, i personaggi all'antica, ovvero abbigliati secondo quella che nel Rinascimento poteva essere percepita come la moda romana, appaiono genericamente ispirati alla glittica e alle monete, piuttosto che fedeli ritratti di determinati imperatori romani. Allo stesso modo, i personaggi contemporanei non sono sufficientemente caratterizzati per essere considerati veri e propri ritratti; l'abbigliamento è conforme alla moda degli anni Quaranta del secolo: da un lato sono presenti ricchi tessuti damascati e bordati di pelliccia, dall'altro cominciano ad apparire gli abiti neri che la moda spagnola finirà per imporre negli anni successivi, quale segno distintivo di alto livello sociale e di sobria eleganza.[183]

[182] P. L. De Vecchi, *Il Museo gioviano e le "Verae imagines" degli Uomini Illustri*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di Mercedes Garberi, Electa, Milano 1977, pp. 87-96; T. Casini, *La questione fisiognomica nei libri di ritratti e biografie di uomini illustri del secolo XVI*, in *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, a cura di Alessandro Pontremoli, Olschki, Firenze 2003, pp. 104-105, C. Volpi, *Dall'Italia dei principi all'Europa dei letterati*, in *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, a cura di Alessandro Pontremoli, Olschki, Firenze 2003, pp. 39-58; S. Maffei, *Spiranti fattezze dei volti. Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal museo agli Elogia*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Bulzoni, Roma 2004, pp. 227-268.

[183] A. Quondam, *Tutti i colori del nero. Moda "alla spagnola" e "migliore forma italiana"*, in *Giovanni Battista Moroni. Il cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*, Catalogo della mostra a cura di A. Zanni e A. Di Lorenzo, Skira, Milano 2005, pp. 25-45; G. Butazzi, *Intorno al "Cavaliere in nero": note sulla moda maschile tra Cinquecento e Seicento*, in *Giovanni Battista Moroni. Il cavaliere in nero*, cit., pp. 47-55.

In mancanza di ulteriori elementi, l'ipotesi che appare più verosimile è che i personaggi raffigurati possano legarsi all'*Orlando furioso*: imperatori romani e personaggi contemporanei, sovrani e uomini d'arme sono evocati a più riprese lungo tutto l'arco del poema, ma in particolare nel canto XV, dove Ariosto dedica una lunga digressione alla celebrazione di Carlo V, portatore di una nuova età dell'oro. I personaggi evocati nelle diciannove ottave in questione (18-36) sono più numerosi rispetto a quelli raffigurati nel salone d'onore e certamente non è possibile proporre un'identificazione puntuale, vista la scarsa caratterizzazione delle fisionomie affrescate; si tratterebbe dunque di un richiamo generico, forse simile a quelli relativi ad altri due cicli di soggetto ariostesco: i volti un tempo visibili in piazza Mascheroni a Bergamo o i busti sulla facciata del casino di caccia dei Marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio (§3.5.1 e §3.2).

Quanto ai riquadri narrativi, la scelta del programma iconografico si rivela alquanto singolare; prevalgono le eroine femminili, positive e negative, le cui vicende sono descritte con ritmo diverso: quattro i riquadri riservati alla perfida Gabrina, sette a Ginevra e Dalinda, tre ad Angelica.

Per conoscere la reale estensione dei riquadri dedicati alla principessa orientale sarebbe però necessario vedere le fotografie dei pannelli asportati nel corso del restauro di inizio secolo, che per il momento non è stato possibile reperire; è possibile infatti che questi ospitassero altre scene della vicenda di Angelica, come ad esempio il momento in cui Ruggiero sorvola il mare in sella all'ippogrifo e vede la fanciulla legata ad una roccia, preda di un'orca marina, soggetto che gode di una precoce quanto significativa fortuna figurativa, sia nelle edizioni a stampa, sia in dipinti, affreschi, maioliche e altri oggetti di arte applicata.[184]

Un ulteriore riquadro dedicato a personaggi femminili si trova immediatamente dopo le vicende di Angelica e Ruggiero, e deriva da un episodio descritto nei *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino,[185] del quale è nuovamente protagonista Angelica, ma con un salto temporale che la descrive già moglie di Medoro, ben oltre la sua fuga da Orlando e la caricaturale caduta "in sul sabbione"[186] con la quale Ariosto congedava il personaggio.

Il racconto si interrompe lasciando spazio ad altri riquadri legati al *Furioso*, ma di carattere allegorico, seguiti da un ultimo momento narrativo, dominato questa volta da un personaggio maschile: Astolfo, paladino inglese protagonista di una delle invenzioni ariostesche più ricche di fascino, il *Viaggio sulla Luna*.

Occorre dunque a questo punto osservare la decorazione più da vicino, seguendo il filo rosso del racconto ariostesco, e mettendolo in relazione con le altre componenti

[184] R. W. Lee, *Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth Century Art: Some Facts and Hypotheses*, in *Studies in late medieval and renaissance painting in honour of Millard Meiss*, edited by I. Lavin and J, Plummer, New York University Press, 1977, pp. 313-14; D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers*, in ≪Comparative Literature≫, XXX, 1978, pp. 97-197, F. Caneparo, *La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

[185] Ringrazio Luca degl'Innocenti per il suo prezioso aiuto nel riconoscere il soggetto.

[186] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 65, v. 8.

del fregio.

Storia di Gabrina

Quattro i riquadri dedicati alle vicende giovanili di Gabrina, raffigurate sulla parete ovest così come vengono descritte a Zerbino da Ermonide d'Olanda, ferito a morte dal paladino in duello. Gabrina fa il suo ingresso nel poema al canto XII, dove Orlando la incontra a guardia di Isabella prigioniera, nella grotta dei malandrini, ma il pittore la presenta a Palazzo Besta in compagnia di Zerbino, costretto suo malgrado a scortare la vecchia "ovunque andar l'aggrada". [187]

Nel ventunesimo canto, Zerbino e Gabrina incontrano Ermonide d'Olanda, che riconosce la donna e vuole ucciderla. Obbligato per onore a difendere la sgradita compagna di viaggio, Zerbino raccoglie la sfida di Ermonide e lo sconfigge. Morente, il cavaliere olandese narra la vicenda che lo ha condotto a quel punto:

> Io ebbi già un fratel che giovinetto
> D'Olanda si partì, donde noi semo
> E si fece d'Eraclio cavalliero,
> Ch'allor tenea de Greci il sommo impero.
>
> [...] Quivi divenne intrinseco e fratello
> D'un cortese baron di quella corte [...]
>
> Nomossi Argeo colui di ch'io favello,
> Di questa iniqua femina consorte.[188]

Ma la donna, "più volubile che foglia"[189], tenta invano di irretire Filandro d'Olanda. Ferito "in una impresa"[190] poco lontano dal castello di Argeo, il giovane viene qui accolto e curato, e la donna coglie l'occasione per tentare nuovamente di sedurlo. È questa la scena che domina il primo riquadro: Filandro è raffigurato a letto, ferito, ritroso di fronte a Gabrina, la cui ampia gestualità ne rivela l'insistenza. Sulla destra, in secondo piano, è rappresentato il ferimento di Filandro, antefatto della vicenda (fig. 3.66).

A sinistra è invece rappresentata, nella nicchia di un palazzo, una statua della Fidelitas, che regge in mano una croce, identificabile con certezza in ragione della scritta posta sotto la nicchia. Sotto si trova invece un asino, animale dalla complessa simbologia, che in questo contesto potrebbe forse indicare la lussuria di Gabrina. Si tratta, insieme al cervo presente nella scena seguente, degli unici dettagli simbolici extratestuali inseriti in un riquadro narrativo. Evidente il contrasto tra la figura della *Fidelitas* e quella di Gabrina, "che nacque/ Sol per tradire ognun che in man le cada"[191]

[187] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XX, 128, 8.
[188] L. Ariosto, *Orlando furioso*,XXI, 13-14.
[189] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 15, 1.
[190] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 17, 3.
[191] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 50, 3-4.

Figura 3.66: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina tenta di sedurre Filandro*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Sotto al riquadro, si legge "Sub cultro liquit", erronea trascrizione di una sentenza erasmiana (*Adagia*, 2.10.83) derivata da Orazio (Orazio, Sat. IX, v.74): "Fugit...ac me sub cultro linquit", "Fugge e mi lascia sotto il coltello", cioè in mano al seccatore, perfetta sintesi della triste condizione di Filandro, in balia di Gabrina. Come Orazio si sente dire dal seccatore "misere cupis [...] abire;/ iamdudum uideo: sed nil agis; usque tenebo;/ persequar hinc quo nunc iter est tibi"; allo stesso modo Filandro è infatti costretto a sopportare la presenza di Gabrina senza potersi muovere.

La lunetta posta sopra al riquadro ospita il profilo di un uomo in abiti moderni, con a lato due grifi. Gli elementi posti accanto ad ogni mezzobusto sono diversi in ogni lunetta, fantastiche drôleries che ricordano lo strettolegame fra pagina illustrata e parete dipinta.

Il racconto prosegue con la decisione di Filandro di lasciare il castello, per non cedere alle insistenze di Gabrina e per evitare di "accusar la moglie al suo Signore,/ da cui fu amata a par del proprio core."[192] Il pittore omette questo passaggio e raffigura immediatamente la perfida Gabrina che, "scapigliata e con la faccia rossa",[193] accoglie il marito (fig. 3.67):

> -Il tuo compagno ha l'onor mio distrutto,
> Questo corpo per forza ha violato;
> E perché teme ch'io ti narri il tutto,
> Or si parte il villan senza commiato.-
> In odio con quel dir gli ebbe ridutto
> Colui che più d'ogni altro gli fu grato;
> Argeo lo crede, et altro non aspetta,
> ma piglia l'arme e corre a far vendetta. [194]

All'estrema sinistra fa capolino un cervo che tiene tra le zampe una cornamusa, quasi offrendola ad Argeo, ovvero, "facendogli cornamusa" che significa, come osserva Giuseppina Mazzoni Rajna, "fargli credere cose inverosimili e bizzarre; ingannare".[195] In secondo piano, sulla destra, è descritta la vendetta di Argeo, il quale, in sella al suo cavallo grigio, insegue Filandro e lo disarciona, per poi condurlo sullo sfondo, in mezzo alla campagna, "dentro al castello in una chiusa torre,/ dove in perpetuo per punizione/ condannò l'innocente a star prigione." [196]

"Suade Lupis ut insaniant" (*Adagia*, 4.4.15) è l'adagio che accompagna il riquadro: "Induci i lupi ad impazzire", derivato da Teocrito (*Idilli* 4.11) "Πειΐσαι τοῖ Μίλων καὶ τὼς λύκως αυτίκα λυσσήν". "Milo lupis mox persuadeto rabire." "Ubi quis animum inducit ad rem stultissimam, quam non aggrederetur, nisi insanus", chiosa Erasmo. "Nam lupi insaniunt vel sua sponte, vel si quis tyrannum instiget ad crudelitatem, cum plus satis saviat suopte ingenio. Rabies proprie canuum est, unde Scholiastes Theocriti putat hoc velum absurdum proponi. Sed canes aliquan-

[192] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 19, 7-8.
[193] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 21, 1.
[194] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 24.
[195] G. Mazzoni Rajna, *L'Orlando furioso in Valtellina*, cit., p. 12.
[196] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 28, 6-8.

do rabiunt, lupi numquam non rabiunt."[197] L'adagio si riferisce dunque a qualcuno che istiga qualcun altro a fare qualcosa di assurdo: è il caso di Gabrina, che spinge il povero Filandro a cedere alle proprie lusinghe, tradendo la fiducia dell'amico Argeo, e prendere parte ad un folle progetto che si rivela compiutamente nel riquadro successivo.

La lunetta posta sopra al riquadro ospita il profilo di un uomo dalla barba bianca, abbigliato con una ricca veste damascata; il clipeo è collocato fra due musici seduti su un tronco. In particolare, uno dei due suona la cornamusa, in una sorta di richiamo simmetrico alla figura del cervo con lo stesso strumento, collocato sul lato opposto del riquadro sottostante.

Non paga dei propri misfatti, Gabrina

"Quasi ogni giorno alla prigion veniva
Ch'avea le chiavi, e a suo piacer l'apriva.
E movea sempre al mio fratel assalti,
E con maggiore audacia che di prima." [198]

Il pittore raffigura Filandro dietro la grata della finestra, ma la porta è aperta, e lo spettatore può entrare insieme a Gabrina per assistere alla discussione che si svolge all'interno (fig. 3.68):

-Questa tua fedeltà (disse) che valti?
Poi che perfidia per tutto si stima?
Oh che trionfi gloriosi et alti,
Oh che superbe spoglie e preda opima,
Oh che merito al fin te ne risulta
Se come a traditore ognun t'insulta.

Quanto utilmente, quanto con tuo onore
M'avresti dato quel che da te volli!
Di questo sì ostinato tuo rigore
La gran mercé che tu guadagni or tolli:
In prigion sei, né crederne uscir fuore,
Se la durezza tua prima non molli;
ma quando mi compiacci,io farò trama
Di racquistarti e libertade e fama,-

-No, no (disse Filandro) aver mai spene
Che non sia come suol mia vera fede
Se ben contra debito mi avviene

[197] *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Pavlli Mnvtii stvdiioo, atque industria, doctissimorum Theologorum consilio, atque ope, ab omnibus mendis vindicata, quaepium, et veritatis Catholicae studiosum lectorem poterant offendere: Sublatis etiam salsis interpretationibus, et non nullis, quae nihil ad propositam rem pertinebant, longis inanibusq. digressionibus. Quem laborem a Sacrosancti Concilii Tridentini Patribus Manutio mandatum, Gregorius XIII. Motu proprio ita comprobauit, vt omnes Adagiorum libros, vna excepta editione Manutiana, prohibeat, atque condemnet. Cum plurimis, ac locuplentissimis Indicibus Graecis et Latinis, quorum non nulli nusquam ante hac impressi fuerunt. Cum licentia et Privilegio. Florentiae, apud Iuntas 1575*, p. 1079 (da qui in avanti indicati come, Erasmo, *Adagia*, Firenze, Giunta 1575).

[198] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 29, 7-8 – 30, 1-2.

Figura 3.67: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina accusa Filandro di fronte al marito Argeo*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Ch'io ne porti sì dura mercede,
E di me crede il mondo men che bene:
Basta che inanti a quel che 'l tutto vede
E mi può ristorar di grazia eterna,
Chiara la mia innocenzia si discerna [199]

Può non essere banale comprendere se la scena principale rappresenti questo dialogo tra Gabrina e Filandro o un dialogo successivo, in cui Gabrina si rivolge a Filandro per chiedergli aiuto. In questo secondo momento, Argeo, per sorprendere un antico nemico, finge di partire per un lungo viaggio, mentre invece ritorna al castello ogni sera, segreto del quale è al corrente solo la moglie. Gabrina approfitta del fatto che tutti credono Argeo lontano per ordire l'ennesimo inganno ai danni di Filandro, al quale implora aiuto per salvare l'onore proprio e del marito. In assenza di Argeo, spiega la donna, il barone Morando,

or pregando, or minacciando, estreme
Prove fa tuttavia, né alcun dei miei
Lascia che non contamini, per trarmi
A suoi desii, né so s'io potrò aitarmi. [200]

Se Filandro le negasse il proprio aiuto, prosegue Gabrina,

io dirò dunque
Ch'in te no sia la fe' di che ti vanti;
Ma che fu sol per crudeltà, qualunque
Volta hai sprezzati i miei supplici pianti
Non per rispetto alcun d'Argeo, quantunque
M'hai questo scudo ognora posto inanti [...]

Non si convien (disse Filandro) tale
Prologo a me per Argeo mio disposto;
Narrami pur quel che tu vuoi,
Che quale sempre fui, di sempre essere ho proposto:
E ben ch'a torto io ne riporti male,
A lui non ho questo peccato imposto;
Per lui son pronto andare anco alla morte,
E siami contra il mondo e la mia sorte. [201]

Gabrina ottiene così l'aiuto di Filandro per uccidere il barone Morando. In entrambi i casi sono protagonisti Filandro e Gabrina, riconoscibili dagli abiti, e la scena è ambientata nella prigione. La veemente gestualità di Filandro si adatta ad entrambi i dialoghi; nei due casi, infatti, Filandro spende un'ottava rivendicando il proprio onore e la fedeltà ai propri principi. Tuttavia, in termini narrativi, il secondo dialogo è più significativo e conduce l'osservatore direttamente al riquadro successivo e si candida dunque meglio dell'altro a identificare la scena raffigurata

[199] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 30, 7-8 – 32.
[200] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 40, 5-8.
[201] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 44 - 45.

in primo piano. Ritengo inoltre improbabile la proposta di lettura secondo cui l'episodio rappresenterebbe Gabrina che fa entrare in casa il marito.[202]

La finestrella con le grate indica la prigione, e non la camera da letto del nobile signore; ma, soprattutto, il personaggio maschile non può che essere Filandro, come si desume dal confronto con il riquadro successivo, dove il giovane olandese indossa la stessa veste rossa bordata d'oro. È vero che l'edificio ha una forma irregolare rispetto alla torre nella quale Filandro è imprigionato, ma il pittore non si preoccupa di rendere credibili gli spazi architettonici, de quali propone un uso strumentale, volto a rendere l'idea di un ambiente interno, osservabile dallo spettatore.

Sullo sfondo è raffigurata due volte la stessa torre, con la finestra chiusa da grate sul lato destro; nella torre più lontana si vede infatti Gabrina avvicinarsi alla finestra: "Così più volte la sfacciata donna/ Tenta Filandro, e torna senza frutto". [203] La torre raffigurata al centro esclude invece la presenza di Gabrina, forse alludendo ai sei mesi in cui la donna

> non messe piede,
> come prima facea, ne la prigione;
> di che il misero Filandro e spera e crede
> che costei non più gli abbia affezïone. [204]

In questo caso dunque la lettura del riquadro procederebbe da sinistra a destra, dallo sfondo al primo piano, per culminare appunto nell'ennesima macchinazione tramata da Gabrina ai danni di Filandro.

La sentenza latina è quasi completamente cancellata, sono leggibili soltanto tre lettere: "..ale..", in quanto la cornice venne interrotta dall'innalzamento della porta d'ingresso.

Nella lunetta è raffigurata una donna con lunghi capelli sciolti sulle spalle, il seno lasciato scoperto dalla veste a righe e un leggero velo intorno al collo. Si tratta di una raffigurazione piuttosto singolare, dal momento che le sole iconografie paragonabili sembrerebbero essere quelle di Cleopatra o di Lucrezia, che tuttavia sono sempre rese riconoscibili dalla presenza del serpente o del pugnale, attributi in questo caso assenti. Del resto, né Cleopatra né Lucrezia avrebbero molto a che vedere con il tema ariostesco della sala. La righe della veste la connotano come una stoffa orientale; se i ritratti raffigurassero personaggi del poema, potrebbe trattarsi di una maga orientale, Angelica, dunque. Anche i draghi raffigurati accanto al clipeo non stonerebbero in un contesto legato alla magia, tanto più che, sul lato opposto della sala, il pittore non esita a raffigurare Angelica con i capelli rossi e sciolti e in sella ad un draghetto rosso, materializzazione visibile della magia dell'anello, che nasconde la fanciulla alla vista di Ruggiero.

Occorre però considerare che questo è l'unico volto femminile presente nella sala, oltre ad un profilo raffigurato sulla stessa parete, in posizione simmetrica. I due

[202] G. Mazzoni Rajna, *L'Orlando furioso in Valtellina*, cit., p. 13.
[203] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 34, 1-2.
[204] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 35, 1-4.

Figura 3.68: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina visita Filandro in prigione*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

busti ritratto appaiono l'uno l'opposto dell'altro: una fanciulla in posizione frontale, con i lunghi capelli sciolti, il seno esposto, un manto a righe sulle spalle, l'unica stoffa rigata in tutta la sala, elemento che non può passare inosservato, considerando le preziose e suggestive considerazioni di Michel Pastoureau sull'argomento.[205] Dall'altro lato, una donna di profilo, con i capelli raccolti, ammantata di verde, altro colore simbolico, generalmente legato alla rappresentazione di Venere in un contesto mitologico, o della Speranza, in un contesto letterario-religioso.

Le due donne potrebbero dunque rappresentare le due facce dell'amore: sacro e profano, lecito e illecito, amore coniugale e tentazione; i due busti clipeati potrebbero avere la funzione di sintetizzare quanto è distesamente narrato nei riquadri ariosteschi, che descrivono esempi di comportamenti viziosi e virtuosi in campo amoroso. L'intonazione edificante è esplicita e dominante nella sala, condensata negli *Adagia* che si dipanano lungo le quattro pareti, offrendo la chiave di lettura per l'intera decorazione.

Nell'ultimo riquadro dedicato alla vicenda sono rappresentate le conseguenze dell'inganno ordito da Gabrina (fig. 3.69). Filandro, per proteggere l'onore dell'amico Argeo, decide di aiutare Gabrina, e prende parte all'agguato ai danni del barone. Ma il giovane cavaliere olandese non immagina la cattiva fede di Gabrina: "Così Filandro il buono Argeo percosse/ che si pensò che quel Morando fosse" [206] e soltanto più tardi Gabrina,

> che 'l ver fino a quell'ora tacque,
> Vuol che Filandro a riveder ne vada
> Col lume in mano, il morto ond'egli è reo;
> E gli dimostra il suo compagno Argeo. [207]

Temendo le conseguenze del suo gesto, Filandro si dichiara disposto ai voleri di Gabrina, pur di lasciare immediatamente la Grecia. I due partono dunque per l'Olanda, dove Filandro, vivendo con la perfida donna, si spegne lentamente per il dolore. Come sempre il pittore ingentilisce la scena con dettagli naturalistici d'invenzione, dagli alberi presso il palazzo, al nido di cicogna sul camino. Nella loggia è raffigurato Filandro, con la solita veste rossa bordata d'oro, mentre infila l'anello al dito di Gabrina, e sintetizza così la resa di Filandro e la fuga dalla Grecia. Nel palazzo sulla destra è raffigurato l'epilogo della vicenda: Gabrina ben presto "Muta la fiamma già d'amore intensa/ In odio, in ira ardente, et arrabbiata";[208] non odia Filandro meno di quanto non odiasse Argeo, "e dispone tra sé levar dal mondo,/ Come il primo marito, anco il secondo".[209] Al fine di porre in atto le sue intenzioni, Gabrina si rivolge ad un medico, il quale le procura un veleno, spacciandolo per farmaco capace di risanare Filandro.

[205] M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Il Melangolo, Genova 1993.
[206] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 30, 7-8.
[207] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 50, 5-8.
[208] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 58, 3-4.
[209] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 58, 7-8.

Al piano terreno dell'edificio, il pittore raffigura Gabrina, con una borsa in mano, intenta a corrompere il medico, al quale la donna

> promesse, inanzi più che meno
> Di quel che domandò, donargli, dopo
> Ch'avesse con mortifero liquore
> Levatole dagli occhi il suo Signore.[210]

La narrazione prosegue al piano superiore, dove Gabrina è ritratta a braccia conserte, in atteggiamento di maligna soddisfazione mentre osserva Filandro e il medico bere il veleno. Infaticabile ingannatrice, Gabrina si è rivolta infatti al medico:

> Voglio esser certa che bevanda prava
> Tu non gli dia, né succo avvelenato;
> E per questo mi par che 'l beveraggio
> Non gli abbia dar, se non ne fai tu 'l saggio[211]

Il racconto pittorico si conclude sulla perfidia di Gabrina e sull'avarizia del medico, a proposito del quale Ariosto sentenzia:

> Come sparvier che nel piede grifagno
> Tenga la starna, e sia per trarne pasto,
> Dal can che si tenea fido compagno
> Ingordamente è sopragiunto e guasto;
> Così il medico intento al rio guadagno,
> Donde sperava aiuto ebbe contrasto:
> Odi di summa audacia esempio raro
> E così avvenga a ciascun altro avaro.[212]

Il motto che accompagna il riquadro è parzialmente cancellato, dal momento che si legge soltanto "sisti prandium". Ritengo però che il frammento sia sufficiente per ricondurre all'adagio erasmiano "calidum prandium comedisti", derivato da Plauto e riferito a chi paga con l'indigestione un pasto consumato troppo caldo. Lo stesso proverbio latino è citato nel *Dizionario della lingua italiana* come sinonimo del più moderno "Mangiare il cacio nella trappola", ovvero "Fare alcun delitto in luogo ove non può fuggirsi il gastigo" [213] Il motto è dunque particolarmente adatto a chiosare l'indigesto pasto di Filandro e, ancor più, del medico corrotto, avvelenato con la pozione da lui stesso preparata. Nella lunetta è raffigurato un guerriero dal volto barbuto, forse un moro, posto di tre quarti entro un clipeo sorretto da un angioletto.

[210] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 59, 5-8.
[211] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 61, 5-8.
[212] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 63.
[213] *Dizionario della lingua italiana*, vol. VII, Tipografia della Minerva, Padova 1830, voce "Trappola", p. 189.

Figura 3.69: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Inganno di Gabrina*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Storia di Ginevra

La storia della perfida Gabrina è seguita da sette riquadri dedicati ad un'eroina positiva, Ginevra, protagonista del quinto canto e di parte del sesto. La vicenda è descritta come un'avventura di Rinaldo, il quale trova ristoro presso alcuni monaci che lo esortano a cercare la gloria liberando Ginevra, figlia del re di Scozia, accusata "forse per odio più che per ragione"[214] di avere accolto un amante nelle sue stanze e dunque condannata a morte, a meno che un cavaliere non ne difenda l'onore con le armi.

Avviandosi all'impresa, alle porte del quinto canto, Rinaldo sente le grida di una fanciulla ed accorre in suo aiuto, per scoprire che si tratta di Dalinda, damigella di Ginevra, involontaria causa della condanna della principessa. Gli antefatti della sventura di Ginevra vengono dunque narrati dall'Ariosto per bocca di Dalinda, la quale rivela di essere stata amante del duca d'Albany Polinesso, che si è servito di lei dapprima per giungere a Ginevra, e poi, vedendosi respinto, per tentare di infrangere l'amore tra la principessa e Ariodante, cavaliere italiano alla corte del re di Scozia.

Il pittore elimina anticipazioni e *flashback* e svolge l'intricato filo della novella sulla parete ovest, sconfinando sul lato nord per l'ultimo episodio, lungo sette riquadri che si prestano ad accogliere più di un'azione ciascuno.

Il primo riquadro racchiude tre momenti narrativi distinti, la cui distanza temporale è resa attraverso un uso funzionale delle architetture, dislocate su piani diversi, in un racconto figurato che si legge da sinistra verso destra come un libro, articolandosi in tre scene unificate da un'ambientazione notturna quasi fumettistica (fig. 3.70). Primo personaggio ad entrare in scena è Dalinda, che, approfittando del buio, accoglie il suo innamorato Polinesso, condensando in una sola immagine l'"amoroso gioco" che si protrae "per molti giorni e mesi".[215]

L'uomo però, di animo incostante e vile, presto si stanca di Dalinda, e la convince ad aiutarlo a sposare la figlia del re. È questa la seconda scena, raffigurata sullo sfondo, dove Polinesso sfoggia la propria gestualità oratoria per persuadere Dalinda, inizialmente ritrosa, ma incapace di opporre un rifiuto all'amato. Sulla destra è raffigurata una terza scena: sotto una loggia, Dalinda, riconoscibile dall'abito rosso che lascia scoperte le maniche della camicia bianca, parla con la principessa Ginevra, cercando di convincerla ad accettare l'amore di Polinesso:

> Piglio l'occasion che s'appresenta
> Di parlar d'esso, e di lodarlo assai
> Et ogni industria adopro, ogni fatica
> Per far del mio amator Ginevra amica"[216]

Le perorazioni di Dalinda sono però destinate all'insuccesso, dal momento che Ginevra è innamorata

[214] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 58,2.
[215] L. Ariosto, *Orlando furioso*,V, 11.
[216] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 15, 5-8.

di un gentil cavallier bello e cortese
Venuto in Scozia di lontan paese
Che con un suo fratel ben giovinetto
Venne d'Italia a stare in questa corte,
Si fe' ne l'arme poi tanto perfetto,
Che la Bretagna non avea il più forte:
il re l'amava, e ne mostrò l'effetto;
Che gli donò di non piccola sorte
Castella, e ville, e iuridizioni.
E lo fe' grande al par dei gran baroni[217]

Il motto posto sotto questa triplice azione è parzialmente cancellato, ma sono leggibili le parole: "...meor acrothima colosso adaptare", sufficienti a ricondurre il verso all'adagio di Erasmo "Pygmaeorum acrothinia Colosso adaptare" (*Adagia*, 4.1.90), traduzione latina del greco '῎Ακροθινια τῶν Πυγμαίων Κολοσσῶ, εφαρμόζειν', ovvero "adattare le spoglie (i trofei di guerra, le armature) dei Pigmei al Colosso". Così Erasmo commenta l'adagio: "Pygmaeorum acrothinia colosso accommodare dicebantur, qui inane ac stultam sumerent operam, aut qui praeter decorum minima maximis adaptarent. Veluti si quis rem frivolam et minutam amplissimis copiosissimisque laudibus prosequeretur."[218] Il proverbio, aggiunto da Erasmo alla sua raccolta nel 1515, indica l'atteggiamento di chi si accinge ad un'impresa vana o stolta, come quella di Polinesso appunto, che ordisce inganni destinati fallire. Nella lunetta soprastante il pannello figura invece il profilo di un personaggio di fantasia, un guerriero con una barba rossa ed un colorato elmo da parata, simile ai volti di cavalieri raffigurati sulla maioliche.

Il secondo riquadro presenta quinte architettoniche simili a quelle del primo, ma riduce le azioni da tre a due: a sinistra Dalinda lancia un biglietto a Polinesso, mentre sulla destra il duca d'Albany parla con Ariodante (fig. 3.71).

Il poeta non specifica il mezzo di comunicazione fra Dalinda e Polinesso, ma il pittore si prende la licenza di arricchire il racconto con dettagli realistici, che contribuiscono a consolidare l'efficacia narrativa. I personaggi sono sempre riconoscibili grazie all'abito: Dalinda indossa una veste rossa che lascia scoperte le maniche della camicia bianca, e Polinesso pantaloni bianchi e rossi con calze rosse e una veste corta dai toni caldi, e un cappello con un vaporoso pennacchio bianco. Ariodante compare per la prima volta in questo riquadro, ma la sua veste azzurra con i pantaloni rossi è la stessa della scena successiva, e non possono dunque sussistere dubbi circa l'identità dei personaggi.

Dalinda racconta come l'amore di Ginevra per Ariodante,

con cor sincero e con perfetta fede
Fe' che pel duca male udita fui;
Né mai risposta da sperar mi diede.
Anzi quanto io pregava più per lui
E gli studiava d'impetrar mercede,

[217] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 16, 7-8 - 17.
[218] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 1034.

Figura 3.70: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Dalinda accoglie Polinesso e perora la sua causa presso Ginevra*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Ella biasmandol sempre e dispregiando
Se gli venia più sempre inimicando[219]

al punto che Dalinda consiglia al duca di "lasciar la vana impresa".[220], scena raffigurata sulla sinistra.

Polinesso, sdegnato nel vedersi rifiutato da Ginevra, decide di vendicarsi tramando un inganno ai danni della principessa e del suo innamorato, servendosi dell'inconsapevole Dalinda, che non conosce le sue vili intenzioni e che lo asseconda perché lo ama. Il duca

tra Ginevra e l'amato suo pensa
Tanta discordia e tanta lite porre,
E farvi inimicizia così intensa,
Che mai più non si possino comporre;
e por Ginevra in ignominia immensa
Donde non s'abbia, o viva, o morta, a torre[221]

Sulla destra è dunque raffigurata la prima parte dell'inganno: Polinesso dice ad Ariodante di amare Ginevra e di essere da lei corrisposto; il duca invita quindi Ariodante ad appostarsi di sera sotto le stanze della principessa, dove assisterà ad una scena che non lascerà adito a dubbi. L'ambientazione è d'invenzione, ma la gestualità dei due personaggi corrisponde perfettamente al dialogo ariostesco:

Io sono ben certo che comprendi e sai
Di Ginevra e di me l'antiquo amore;
e per sposa legitima oggimai
Per impetrarla son dal mio Signore:
Perché mi turbi tu? Perché pur vai
Senza frutto in costei ponendo il core?
Io ben a te rispetto avrei, per Dio,
S'io nel tuo grado fossi e tu nel mio.

Et io (rispose Ariodante a lui)
Di te mi maraviglio maggiormente;
Che di lei prima inamorato fui,
Che tu l'avessi vista solamente:
E so che sai quanto è l'amor tra nui,
Ch'esser non può, di quel che sia, più ardente [...]

Io non son meno al re, che tu sia, grato,
Ma più di te da la sua figlia amato. [...]

Oh (disse il duca a lui) grande è cotesto
Errore, a che t'ha il folle amor condutto [...][222]

La sentenza latina che accompagna il riquadro è "Lampo(n) iurat per anserem",

[219] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 19, 2-8.
[220] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 20, 2.
[221] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 22, 1-6.
[222] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 28-30.

Figura 3.71: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Inganno di Polinesso*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

sentenza che Erasmo (*Adagia*, 4.1.34) traduce da Aristofane (*Gli uccelli*, 521), e che significa "Lampone giura sull'oca". Erasmo così commenta il proverbio: "Ita loquebantur, ubi quis decipere tentaret iureiurando. Lampon sacrificus quispiam fuit ac vates, et oracolorum auctor. Is solitus est per anserem iurare, tamquam per avem auguralem. Vel quod olim ita instituerat Radamanthus, ne per deorum aliquem iuraretur, sed per canem, anserem, id quo Socrati familiare apud Platonem. Tradunt hoc Lampone auctore factum, ut Athenienses coloniam miserint in Sybarim." L'adagio, prosegue Erasmo, è impiegato da Aristofane ne *Gli Uccelli*: "Lampon et nunc iurat per anserem, ubi quis fallit in aliquo".[223] Lampone dunque giura sull'oca, ovvero fa un giuramento sapendo che non terrà fede alla parola. Il riferimento è alla doppia menzogna di Polinesso: nei confronti di Dalinda, che dice di amare, pur volendo sposare Ginevra, per convenienza, e nei confronti di Ariodante e di Ginevra, ai danni dei quali trama il suo inganno.

Nella lunetta si vede il profilo di un uomo dalla corta barba grigia, togato e laureato. La corona d'alloro è legata dietro la testa, dove si vede il nastro svolazzante così come compare in molte monete romane con figure di imperatori che portano il diadema. L'alloro potrebbe essere un generico riferimento alla classicità e non un puntuale richiamo alla poesia; è dunque verosimile che i profili laureati appartengano non necessariamente a poeti, ma semplicemente a personaggi connotati 'all'antica' secondo il gusto rinascimentale. Ai lati del profilo si vedono due mostruose figure che sembrano germinare simmetricamente da racemi vegetali.

Il terzo riquadro focalizza l'attenzione sulla scena nodale dell'inganno di Polinesso, il quale abbraccia Dalinda travestita da Ginevra (fig. 3.72). Il perfido duca ha infatti convinto Dalinda che, per dimenticare il proprio amore non corrisposto, sarà di grande aiuto vederla travestita da Ginevra, in modo da conquistare la principessa almeno nella finzione, e la prega dunque di accoglierlo abbigliata ed acconciata come Ginevra.

> E così venne Ariodante cheto,
> E si celò nel solitario ostello
> Ch'era d'incontro al mio veron secreto:
> Vien d'altra parte il fraudolente e fello,
> Che d'infamar Ginevra era sì lieto;
> E fa il segno, tra noi solito inante,
> A me che de l'inganno era ignorante.
>
> Et io [racconta Dalinda] con veste candida, e fregiata
> Per mezo a liste d'oro, e d'ogn'intorno,
> E con rete pur d'or, tutta adombrata
> Di bei fiocchi vermigli al capo intorno;
> Foggia che sol fu da Gineva usata
> Non d'alcun altra; udito il segno, torno
> Sopra il veron, ch'in modo era locato
> Che mi scopria dinanzi, e d'ogni lato"[224]

[223] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Giunta, Firenze 1575, p. 1020.
[224] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 46, 2-8 - 47.

Le veste si vedean chiare alla luna;
Né dissimile essendo anch'io d'aspetto
Né di persona da Ginevra molto,
Fece parere un per un altro volto.[225]

Viene Polinesso, e alla scala s'appoggia
Che giù manda'gli, e monta in su la loggia.[226]

Il pittore interviene modificando parzialmente l'ambientazione, e sostituisce la loggia rischiarata dalla luce della luna con un palazzo incorniciato da un infuocato tramonto, ma si attiene scrupolosamente alle indicazioni ariostesche nel descrivere l'abito bianco e dorato della principessa.

Sulla sinistra Polinesso abbraccia la falsa Ginevra, mentre il povero Ariodante assiste alla scena, e, credendosi tradito dall'amata, "Cede in tanto dolor, che si dispone/ Allora di voler morire". (V, 52, 1-2). Non lontano da lui è il fratello Lurcanio, che l'aveva seguito, pronto ad intervenire in caso di pericolo, "e a men di dieci passi a lui discosto,/ Nel medesimo ostel s'era riposto" (V, 48, 7-8). Il pittore teatralizza la scena, raffigurando Ariodante disperato che si protende verso quella che crede la sua amata, mentre Lurcanio lo trattiene a fatica, impedendone il suicidio. L'ambientazione ricostruita dall'artista è d'invenzione, ma è molto vicina alle quinte scenografiche presenti nelle xilografie che accompagnano le edizioni illustrate del poema, basti pensare alla raffigurazione della stessa scena posta in apertura al quinto canto nelle edizioni pubblicate da Nicolò Zoppino nel 1530 e 36 e da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1542, e successive ristampe (figg. 3.73 e 3.74).

La sentenza latina posta sotto al riquadro recita: "Bis interimit qui suis armis perit" ovvero "Muore due volte chi perisce con le sue stesse armi" (*Adagia*, 4.1. 96). Commenta Erasmo: "Minus est proverbialis, incertum cuius. Senecae titulo celebratur, sed falso. Bis interimitur qui suis armis perit. Magis dolent incommoda, quibus ipsi dedimus occasionem. Natum apparet ex Aesopico apologo." Erasmo riporta dunque l'apologo di Esopo, traducendolo in latino:

"Quondam icta pectus Aquila vulnus inspicit,
Miltumq. Lacrymans pre dolore constitit.
Pennatum ut autem spiculum cernit, pape,
Ait, ala me aligeram gravi exitio dedit."[227]

Posto in relazione con il riquadro ariostesco, l'adagio si riferisce al al tentato suicidio di Ariodante, che in questo caso viene condannato da un punto di vista morale. Nella lunetta si vede il profilo di un re con una appuntita barba rossa, che indossa una corazza da guerriero, accompagnato da due cavalli alati con coda di drago o di pesce, forse due mostri marini.

[225] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 49, 5-8.
[226] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 50, 7-8.
[227] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 1034.

Figura 3.72: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ariodante ingannato da Polinesso e sall'inconsapevole Dalinda*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Intervenendo prontamente, Lurcanio riesce ad impedire il suicidio del fratello, che finge momentaneamente di rinunciare ai propri disperati propositi:

> Ah misero fratel, fratello insano
> (Gridò) perch'hai perduto l'intelletto?
> Ch'una femina a morto trar ti debbia
> Ch'ir possan tutte come al vento nebbia!
> Cerca far morir lei, che morir merta,
> E serva a più tuo onor tu la tua morte [...][228]

Ariodante"la dura impresa lascia/ Ma la sua intenzion, da quel ch'assunto/ Avea già di morir, poco s'accascia [...]/ Pur finge col fratel, che quel furore/ Non abbia più, che dianzi avea nel cuore",[229] e il mattino seguente si allontana "senza far motto".[230] Una settimana più tardi, un viandante porta notizie sullo sventurato giovane, suicidatosi in mare. È questa la scena raffigurata nel riquadro successivo, dove Ariodante "D'un sasso che sul mar sporgea molt'alto/ Avea col capo in giù preso un gran salto" (fig. 3.75).[231]

> Ma "come aviene a un disperato spesso,
> Che da lontan brama e disia la morte,
> E l'odia poi che se la vede appresso,
> Tanto gli pare il passo acerbo e forte,
> Ariodante poi ch'in mar fu messo,
> Si pentì di morire: e come forte
> E come destro e più d'ogn'altro ardito
> Si messe a nuoto e ritornossi al lito
>
> E dispregiando e nominando folle
> Il desir ch'ebbe di lasciar la vita,
> Si messe a caminar bagnato e e molle,
> E capitò all'ostel di un eremita:
> Quivi secretamente indugiar volle
> Tanto che la novella avesse udita,
> Se del caso Ginevra s'allegrasse,
> O pur mesta e pietosa ne restasse.[232]

[228] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 53, 5-8 - 54, 1-2.
[229] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 55.
[230] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 56, 1.
[231] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 57, 7-8.
[232] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 5-6.

Figura 3.73: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino 1536, canto V

Figura 3.74: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V

Figura 3.75: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ariodante tenta il suicidio*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Il riquadro è dominato da un paesaggio verdeggiante, dall'acqua tersa di un mare che sembra un placido lago, immerso nella luce mattutina, uno scenario sereno che contrasta con le intenzioni disperate di Ariodante. La scena non ha nulla di tragico, e lo stesso Ariodante è una buffa figura che quasi invita a sorridere del suo momentaneo furore, piuttosto che a condividere le sue pene, certi di un lieto fine in attesa sulla riva opposta. L'eremita descritto dall'Ariosto è infatti teatralmente e provvidenzialmente raffigurato dal pittore in procinto di accogliere lo sventurato Ariodante.

L'adagio posto sotto al riquadro è "In fluctu desilire supremu(m)", ovvero "Gettarsi nei flutti per l'ultima volta", motto assai vicino alla sentenza erasmiana "A quinque scopulis desilire in fluctus", "gettarsi nell'acqua da cinque rocce" (*Adagia*, 3.2.63), riferito alla condizione di qualcuno disposto a qualsiasi gesto, non importa se estremo, pur di sottrarsi alla condizione presente.

Commenta infatti Erasmo: "A quinque desilire rupibus in undam. Hoc usurpari solet ab iis, qui iam impatientes praesentium malorum minantur semet in quoduis potius malum praecipitaturos, quam ut perpetiantur. Confine nimirum illi, quod alias retulimus: Suspendio deligenda arborem. Ad hoc adludit pastor ille Vergilianus: Praeceps aerii specula de montis in undas Deferar. extremum hoc munus morientis habet"[233] Nella lunetta è raffigurata una figura femminile all'antica, abbigliata di verde, il cui profilo è inserito in un clipeo sorretto da due putti.

Il riquadro successivo riconduce lo spettatore alla corte del re di Scozia, dove Ariodante è creduto morto, e Lurcanio, convinto che la causa del suicidio del fratello sia il tradimento di Ginevra, la denuncia al padre (fig. 3.76).

Sulla sinistra, in una loggia costruita come una scatola scenica affollata di personaggi, il giovane è raffigurato mentre si rivolge al re, alla presenza di altri dignitari:

> E innanzi al Re, quando era di più gente
> La sala piena, se ne venne e disse:
> Sappi Signor, che di levar la mente
> Al mio fratel, sì ch'a morir ne gisse,
> Stata è la figlia tua sola nocente;
> Ch'a lui tanto dolor l'alma trafisse
> D'aver veduta lei poco pudica,
> Che più che vita ebbe la morte amica. [...]
>
> E seguitò come egli avea veduto
> Venir Ginevra sul verone, e come
> Mandò la scala, onde era a lei venuto
> Un drudo suo, di chi egli non sa il nome,
> Che s'avea (per non esser conosciuto)
> Cambiati i panni, e nascose le chiome:
> Soggiunse che con l'arme, egli vola
> Provar tutto esser ver ciò che dicea.[234]

[233] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 828.
[234] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 63-65.

Figura 3.76: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ginevra denunciata; Dalinda in fuga*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

La principessa è raffigurata sulla soglia del palazzo, accompagnata due damigelle e

scortata da due guardie al cospetto del padre, il quale addolorato dalla notizia, è tuttavia costretto ad applicare "l'aspra legge di Scozia"[235], in base alla quale:

> ogni donna, e di ciascuna sorte,
> Che ad uom si giunga, e non gli sia mogliera,
> S'accusata ne viene, abbia la morte:
> Né riparar si può ch'ella non pera,
> Quando per lei non venga un guerrier forte
> Che tolga la difesa, e che sostegna
> Chi sia innocente, e di morire indegna.[236]

Dalinda, compreso dunque l'inganno di Polinesso, teme per la propria sorte e per quella dell'amato duca, nel caso in cui il re scoprisse la verità, e chiede consiglio allo stesso Polinesso, il quale le tende un agguato per ucciderla. Provvidenziale, giunge Rinaldo a salvare la fanciulla, e il racconto di Dalinda si conclude nel punto da cui era iniziato.[237]

La scena è raffigurata sulla destra del riquadro, in un boschetto separato dal castello da un piccolo fiume, serpeggiante linea luminosa che conduce lo sguardo verso il paesaggio sfumato sullo sfondo, e che, al contempo, funge da linea di confine tra due momenti narrativi diversamente collocati nel tempo e nello spazio.

Dalinda, finalmente salva, narra a Rinaldo le proprie disavventure e il giovane prosegue con lei il proprio cammino alla volta della corte scozzese, deciso a difendere la principessa Ginevra dalle ingiuste accuse che le sono state rivolte. Nel poema l'intera vicenda di Ginevra e dell'inganno di Polinesso è descritta in *flashback*, attraverso le parole di Dalinda. Nel trasporre il racconto sulla parete dipinta, viene operata una semplificazione. Inserendo il salvataggio di Dalinda a questo punto, l'ideatore del programma iconografico rivela di voler sciogliere gli intricati nodi del racconto ariostesco, abbandonandone *entrelacement* e *flashback* per raccontare la vicenda in ordine temporale.

"Mulierem ornat silentium" (*Adagia* 4. 1. 97), il silenzio è l'ornamento della donna, espressione proverbiale che già Servio citava da Sofocle nel suo commento al primo libro dell'Eneide. Sofocle scriveva infatti nell'*Aiace*: 'γυναιξὶ κόσμον ἡσιγὴ φέρει', "Decus addit usque feminis silentium". La donna è nota per essere incline alla chiacchiera; di conseguenza il modo migliore per incutere rispetto è restare in silenzio, soprattutto in presenza di uomini che discorrono di argomenti gravi. "Mulier animal atura loquax, nulla re magis cohonestatur quam silentio, maxime apud viros, cum de rebus seriis agitur." Erasmo individua inoltre la fonte di questo proverbio in Omero, "Apud quem est non semel illud: 'M υθος δ'ἄνδρεσσι μελήσει', id est, Fueritq. Viris oratio curae",[238] ovvero "I discorsi spettano agli uomini".

Nella lunetta di vede un profilo all'antica, con accanto due delfini sul cui dorso si posano due uccelli che tengono nel becco racemi vegetali.

[235] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 59, 1.
[236] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 59.
[237] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 70, 3-8.
[238] Erasmo da Rotterdam, *Adagia* 1575, p. 1036.

Una donzella dunque de' morire,
Perché lascò sfogar ne l'amorose
Sue braccia al suo amator tanto desire?
Sia maladetto chi tal legge pose,
E maladetto chi la può patire:
Debitamente muore una crudele,
Non chi dà vita al suo amator fedele.[239]

Rinaldo era già risoluto a salvare la principessa scozzese da una morte tanto ingiusta prima ancora di incontrare Dalinda e di conoscere l'esatto svolgimento degli eventi, ma il racconto di Dalinda conferma ulteriormente il suo proposito: al giovane

fu sopra ogn'aventura grata

Questa d'aver trovata la donzella,
Che gli avea tutta l'istoria narrata
De l'innocenzia di Ginevra bella:
E se sperato avea (quando accusata
Ancor fosse a ragion) d'aiutar quella,
Via con maggior baldanza or viene in prova,
Poi che evidente la calunnia torva".[240]

Il paladino scopre tuttavia che un misterioso cavaliere lo ha preceduto nello sfidare Lurcanio alla lancia. I due si affrontano sotto lo sguardo del re, assiso in trono sulla destra del riquadro (fig. 3.77).

Improvvisamente, sulla sinistra sopraggiunge Rinaldo, cavaliere in lucente armatura riconoscibile grazie ad un vaporoso pennacchio e alle finiture dorate del bianco Baiardo, elementi già presenti nella scena precedente. Il paladino prega il sovrano di interrompere l'incontro, in quanto la morte di ognuno dei due cavalieri sarebbe un grave errore, ma il pittore non raffigura il dialogo fra Rinaldo e il re, ampiamente descritto invece nel poema:

"Magno Signore,
Non lasciar la battaglia più seguire;
Perché di questi dua qualunque more,
Sappi ch'a torto tu 'l lasci morire:
L'un crede d'aver ragione, et è in errore,
E dice il falso, e non sa di mentire;
Ma quel medesmo error, che 'l suo germano
A morir trasse, a lui pon l'arme in mano.

L'altro non sa, se s'abbia dritto o torto;
Ma sol per gentilezza e per bontade
In pericol si è posto d'esser morto,
Per non lasciar morir tanta beltade.

[239] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 63.
[240] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 75.

Figura 3.77: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Rinaldo interrompre il duello fra Lurcanio e il cavaliere misterioso*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

[...]

E ai cavallieri e all'altre turbe tante
Rinaldo fe' l'inganno tutto espresso
Ch'avea orditi a Ginevra Polinesso
[...]

Indi s'offerse di voler provare
Coll'arme, ch'era ver quel ch'avea detto.[241]

Il pittore preferisce concentrare l'attenzione sul momento di tensione che precede l'intervento risolutivo di Rinaldo, e riserva dunque ampio spazio alle figure di Lurcanio e del cavaliere misterioso, pronti a sfidarsi nella lizza, limitandosi a suggerire l'interruzione dell'azione tramite la defilata presenza di Rinaldo in alto a sinistra. Rinaldo rivela quindi al re e a tutti i presenti l'inganno ordito da Polinesso e l'innocenza di Ginevra, dichiarandosi pronto ad affermare le proprie ragioni sfidando il duca a duello.

La sentenza che chiosa l'episodio è "Aurum igni probatum" (*Adagia*, 4.1.58), "l'oro si vede alla prova del fuoco", ovvero "il valore si vede al momento della prova". Nella lunetta, decorata da semplici volute e da due racemi vegetali, è raffigurato un uomo barbuto e laureato. [242]

All'inizio della parete nord, il pittore prosegue il racconto raffigurando direttamente il momento in cui Rinaldo sfida Polinesso e lo uccide (fig. 3.78). Il pavido duca d'Albany non può infatti sottrarsi alla sfida di Rinaldo:

Chiamasi Polinesso; et ei compare,
Ma tutto conturbato ne l'aspetto:
Pur con l'audacia cominciò a negare.
Disse Rinaldo: -Or noi vedrem l'effetto-
L'uno e l'altro armato, il campo fatto
Sì che senza indugiar vengono al fatto.[243]

All'inizio della parete successiva, il pittore prosegue il racconto raffigurando direttamente il momento in cui Rinaldo sconfigge Polinesso:

Mira a passargli il petto con la lancia
Né discorde al disir seguì l'effetto,

Che meza l'asta gli cacciò nel petto
Fisso nel tronco lo transporta in terra,
Lontan dal suo destriere più di sei braccia;
Rinaldo smonta subito, e gli afferra
L'elmo, pria che si levi, e gli lo slaccia.[244]

[241] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 83 - 86, 1-2.
[242] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 1026.
[243] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 86, 3-8.
[244] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 88, 6-8 – 89, 1-4.

Il pittore sospende la narrazione sul duello, e lascia al poeta il racconto della morte del perfido Polinesso, preferendo sintetizzare il lieto fine della vicenda sul lato destro del riquadro. Una loggia ospita l'incontro tra Ginevra e il cavaliere misterioso, che si scopre essere Ariodante. Il giovane infatti aveva rinunciato al proposito suicida dettato dalla disperazione per il tradimento di Ginevra, e, avendo inteso la disgrazia dell'amata,

> Contra il fratel d'ira minor non arse,
> Che per Ginevra già d'amore ardesse;
> Che troppo empio e crudele atto gli parse,
> Ancora che per lui fatto l'avesse:
> Sentendo poi che per lei non comparse
> Cavallier che difender la volesse,
> Che Lurcanio sì forte era, e gagliardo,
> Ch'ognun d'andargli contra avea riguardo,[...]
>
> dopo gran discorsi,
> pensò all'accusa del fratello opporsi"[245]

Il provvidenziale intervento di Rinaldo impedisce dunque uno scontro tra i fratelli, e Ariodante può felicemente ricongiungersi all'amata. Il re

> pensò che mai non si potesse
> Trovar un più fedele e vero amante;
> Che dopo tanta ingiuria, la difesa
> Di lei contra il fratel proprio avea presa.
> E per sua inclinazion (ch'assai l'amava)
> E per li preghi di tutta la corte,
> E di Rinaldo, che più d'altri instava,
> De la bella figliuola il fa consorte.[246]

Il pittore descrive la scena nuziale raffigurando il giovane Ariodante, ancora in armatura, mentre infila l'anello al dito della principessa. Accanto ai due innamorati, nella sala del palazzo descritta ancora una volta come una scatola scenica aperta di fronte all'osservatore, Dalinda è rappresentata a colloquio con il re, che le accorda la grazia chiesta da Rinaldo e le permette di lasciare la Scozia, come si vede sullo sfondo, dove la fanciulla viene accolta da una monaca:

> [...] per voto, e perché molto sazia
> Era del mondo, a Dio volse la mente:
> Monaca s'andò a render fin in Dazia,
> E si levò di Scozia immantinente.[247]

L'unico frammento dell'iscrizione rimasto leggibile recita: "flagitio". La sola occorrenza del termine negli Adagia di Erasmo è nella sentenza: "Flagitiorum turpis exitus" [*Adagia* 3.10.16], "Turpe è l'esito dei misfatti", adagio che esplicita perfet-

[245] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 8-9.
[246] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 14, 5-8 – 15, 1-4.
[247] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 16, 3-6.

Figura 3.78: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Rinaldo uccide Polinesso; Ginevra ritrova Ariodante; Dalinda chiede perdono*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

tamente l'epilogo delle macchinazioni di Polinesso, e che potrebbe ragionevolmente essere il commento un tempo leggibile a corredo del riquadro. "Cum res perperam instituta, male cedit, conveniet illud ex eodem libro, haud bene succedunt facta improba. Dictum est de Martis adulterio deprehenso".[248] Nella lunetta si vede un profilo di guerriero con elmo da parata, simile a quello del quinto riquadro, (il primo della serie dedicata alla storia di Ginevra), accompagnato da due delfini affrontati, dalle cui code germogliano racemi vegetali. Seguono i quattro riquadri nei quali è stata riportata in luce la decorazione sottostante gli affreschi ispirati al *Furioso* e, davanti all'odierno visitatore, il racconto ariostesco riprende *in medias res* sulla parete est, con le vicende di Angelica, dopo la prima di tre finestre che danno luce alla facciata del palazzo, sopra ognuna delle quali è raffigurato un brano di cielo solcato da uccelli di varie specie. La lunetta ospita il profilo di un giovane guerriero in cotta di maglia, accompagnato da un bizzarro intreccio fito-zoomorfo (fig. 3.79).

Storia di Angelica

La scena principale del riquadro raffigura Angelica appena liberata dall'orca (fig. 3.80); dietro di lei si vedono il "duro sasso" (X, 93, 1) al quale la fanciulla era stata

> legata pur quella matina,
> Dove venia per trangugiarla viva
> Quel smisurato mostro, orca marina,
> Che di aborrevole esca si nutriva.[249]

Poco lontano, la corda che teneva legata Angelica prima dell'intervento di Ruggiero, ritratto in piedi di fronte alla donna mentre le infila un anello al dito. Non si tratta di un gioiello qualsiasi, ma dell'anello magico che Melissa gli ha dato sull'isola di Alcina, affinché il giovane potesse vedere la realtà nascosta dagli incanti della maga; l'oggetto fatato permette di resistere agli incantesimi se lo si infila al dito, e di diventare invisibili se lo si mette in bocca. Ciò che Ruggiero ignora, è che l'anello apparteneva originariamente proprio ad Angelica; a lei lo aveva sottratto Brunello tra le ottave dell'*Orlando innamorato* e, nel IV canto del *Furioso*, Ariosto riprende il filo del racconto, facendolo rubare al ladro da Bradamante, per potersi difendere nel duello contro il mago Atlante. Bradamante consegna quindi il prezioso oggetto alla maga Melissa, la quale ne fa dono a Ruggiero. Questa azione, nell'ordine della narrazione, è avvenuta prima, quando il cavaliere ha deciso di sconfiggere l'orca accecandola con lo scudo magico di Atlante e,

> per non fare errore,
> Alla donna legata al sasso nudo
> Lascia nel minor dito de la mano
> L'annel che potea fare l'incanto vano.[250]

[248] Erasmo da Rotterdam, *Adagia* 1575, p. 997.
[249] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 94, 1-4.
[250] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 107, 5.

Figura 3.79: Vincenzo e Michele de' Barberis, Decorazione della finestra, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Posticipando la scena in cui Ruggiero consegna l'anello alla fanciulla, l'ideatore del programma iconografico compromette dunque la coerenza narrativa dell'episodio dipinto. Una simile scelta appare singolare, dal momento che nelle altre scene il pittore tende ad essere estremamente fedele al dettato ariostesco, persino nei particolari relativi all'abbigliamento, e non solo là dove l'aderenza al testo è determinante per riconoscere il soggetto, come accade ad esempio nei riquadri deicati alla Discordia o allo Sdegno, identificabili grazie al loro peculiare aspetto puntualmente descritto dal poeta, ma anche dove una licenza figurativa non intralcerebbe affatto la comprensione della scena. Un esempio su tutti: la "veste candida, e fregiata/ per mezo a liste d'or"[251] indossata da Ginevra, dettaglio accessorio nel rendere riconoscibile la principessa, ma necessario per garantire la fedeltà ai versi.

Una simile forzatura del testo nel rappresentare l'episodio di Angelica non può dunque essere ignorata. La posa dei due personaggi, evidentemente slegata dalla logica della narrazione, ricorda quella di due sposi, sebben l'anello offerto da Ruggiero non sia affatto un anello nuziale. Tuttavia, il richiamo iconografico appare esplicito e, come si vedrà oltre, non è isolato.

Rimandando per il momento le considerazioni relative alla presenza di una tematica amorosa, che saranno sviluppate dopo la completa descrizione degli affreschi, appare ora più lineare "seguitare Angelica che fugge".

Angelica è infatti ben felice di rientrare in possesso dell'anello magico, e, conoscendone il potere, non esita ad infilarlo in bocca per sfuggire alle insistenti attenzioni di Ruggiero. L'ippogrifo, raffigurato con ali colorate che più hanno della farfalla che dell'aquila, assiste alla scena, che sintetizza quindi due momenti della liberazione della principessa in una sola immagine. In alto, sopra ad un mare chiaro e luminoso, è raffigurata la scena successiva al salvataggio, in cui Ruggiero conduce Angelica in volo sull'ippogrifo, ma, attratto dalla sua bellezza, decide di fermarsi in Irlanda:

> Ruggier [...] Slegò la donna, e la levò dal lido.
>
> Il destrier punto, ponta i piè all'arena
> E sbalza in aria, e per lo ciel galoppa;
> E porta il cavalliero, in su la schena
> E la donzella dietro in su la groppa:
> Così privò la fera della cena
> Per lei soave e delicata troppa;
> Ruggier si va volgendo; e mille baci
> Figge nel petto, e enegli occhi vivaci.[252]

"Nichil ad fides" (sic) (*Adagia* 1.5.46, "Nihil ad fides"), "in disaccordo con la lira", è il proverbio che accompagna il riquadro. Il motto è stato in precedenza tradotto come "niente che riguardi la poesia", ma la traduzione appare quanto mai arbitraria. Esiste in realtà un adagio simile, "nihil ad versum", derivato dal

[251] L. Ariosto, *Orlando furioso*, V, 47, 1-2.
[252] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 111, 7-8 - 112.

Figura 3.80: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica salvata da Ruggiero*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

greco "Υ̓υδὲν πρὸς έπος". Il proverbio è riportato anche da Erasmo, coincidenza che però nulla ha a che vedere con il procedimento che ha condotto ad un'errata traduzione del motto: non è possibile che un adagio di Erasmo sia stato scambiato con un altro dal momento che non si conosceva la derivazione delle sentenze latine da Erasmo. È possibile tuttavia che l'adagio "niente che riguardi i versi" fosse presente nella memoria del traduttore, elemento che testimonierebbe la vitalità di simili proverbi. La traduzione corretta è invece appunto "in disaccordo con la lira", come conferma il commento di Erasmo: "Υ̓υδὲν πρὸς τὴν ξορδὴν, id est, nihil ad chordam. In eos quorum vita vehementer est inaequalis, quorum mores ab oratione diffident".[253] In riferimento al riquadro ariostesco, il proverbio indica l'incoerenza del giovane "salvatore" di Angelica, che prima trae in salvo la fanciulla e poi la costringe a mettersi in salvo da lui. La lunetta soprastante raffigura un uomo di tre quarti, dalla corta barba rossa, con un abito nero del quale si intravede il collo della camicia, accompagnato da due draghi.

È solo a questo punto del racconto che Angelica si infila in bocca l'anello magico, e si nasconde alla vista di Ruggiero. Il cavaliere è raffigurato mentre si guarda intorno cercando traccia della fanciulla, che pare essersi volatilizzata (fig. 3.81):

> Ruggier pur d'ogni intorno riguardava,
> E s'aggirava a cerco come un matto;
> Ma poi che de l'annel si ricordava
> Scornato vi rimase e stupefatto:
> E la sua inadvertenza bestemmiava,
> E la donna accusava di quello atto
> Ingrato e discortese, che renduto
> In ricompensa gli era del suo aiuto[254]

Sulla destra, una sgraziata Angelica, simile più ad una strega che ad una maga, è raffigurata mentre "dagli occhi di Ruggier si cela, / Come fa il sol quando la nube il vela"[255], in sella ad un curioso animale rosso, mezzo leone e mezzo drago, estraneo ai versi del poema, attraverso il quale il pittore materializza la sparizione di Angelica. "Magis varius quam hydra" (*Adagia* 1.1.95) è il proverbio sotteso all'immgine, con riferimento a "De callidis ac dolosis, quod hidra serpens sit versicoloribus notulis distincta. Apte dicetur in vafros ac versipelles, aut etiam parum sibi constantes. Refertur senarius hic apud Athenaeum libro Dipnosophiston tertio: 'Εποιήσατ'ἀυτὸν ποικιλώτερον τιξῶ', id est, Fecistis hunc pavonibus varium magis".[256] "Più vario dell'idra" dunque, detto di chi si dimostra abile e astuto o a chi si comporta in modo incoerente, secondo il commento di Roger Mynors "Spoken of the artful and wily, because the hydra is a snake with many coloured markings. It will be neatly used against crafty people, clever at dissimulation, or people who are not consistent with themselves".[257]. Il commento potrebbe dunque essere riferito all'incoerenza di

[253] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 214.
[254] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 7.
[255] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 6, 7-8.
[256] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 71.
[257] *Erasmo, 1.1.95 Adages*, in *Collected Works of Erasmus*, vol. 31, 1.1.1 to 1.5.100, translated

Ruggiero, prima salvatore e poi inseguitore, ma anche e forse più efficacemente ad Angelica. Angelica più di tutti è infatti un personaggio multiforme, al contempo bellezza irresistibile, principessa desiderabile ma altera e sprezzante, indifesa agli occhi dei cavalieri che vogliono accompagnarla e proteggerla, ma in realtà autonoma e indipendente grazie alle sue abilità magiche, che possono talvolta sconfinare nella stregoneria. La lunetta soprastante, ornata da racemi vegetali, raffigura un uomo di tre quarti, dalla lunga barba bianca e dalla ricca veste.

Il racconto è nuovamente interrotto da una finestra, dove è raffigurato un albero secco sul quale si sono posati un picchio, un gufo e altri uccelli, mentre a destra si vede uno stormo di oche selvatiche (fig.3.82).

Il riquadro versa in cattive condizioni, e l'episodio descritto risulta dunque scarsamente leggibile. In primo piano, di fronte ad una cinta muraria, alcune donne sono condotte a differenti supplizi, e in particolare una di loro viene condotta verso il centro, al cospetto un uomo con una tunica rossa ed un bianco turbante, che sembra essere il padrone del luogo (fig. 3.83). Alla ricerca di un "odiatore di donne" e di una "molteplicità dei supplizi cui le donne sono sottoposte", Giuseppina Mazzoni Rajna,[258] seguita da Germano Mulazzani, ricorre all'episodio della Rocca di Marganorre, descritto nel trentasettesimo canto del poema.

La vicenda ariostesca ha tuttavia ben poco a che vedere con le donne raffigurate in primo piano: una trascinata prigioniera da sinistra al centro, una decapitata sulla destra, un'altra arsa viva al centro e un'altra ancora sdraiata all'estrema destra del riquadro. Entrambi gli studiosi ammettono le difficoltà di lettura dell'immagine, dato il cattivo stato di conservazione, e propongono una lettura che, per quanto suggestiva, imporrebbe criteri di lettura completamente diversi da quelli adottati negli altri riquadri.

Se così fosse, la traduzione in immagine del testo sarebbe dunque estremamente libera e indicherebbe "una metafora dei soprusi compiuti dai governanti contro il popolo indifeso"[259], e "soprattutto nei confronti delle donne"[260].

Tutti gli altri riquadri sono però puntuali trasposizioni dei versi in figura, trattati con una fedeltà meticolosa che si concede come unica licenza l'arricchimento delle scene per mezzo di dettagli realistici tratti dalla quotidianità. Il riquadro cosiddetto "di Marganorre", o "della prepotenza e violenza dei governanti" rappresenterebbe una vistosa, isolata eccezione.

Piuttosto che ritenere che l'ideatore del programma iconografico sia ricorso a criteri di selezione del tutto eccezionali, potrebbe essere più economico immaginare che il testo di riferimento non sia l'*Orlando furioso*. Osservando con attenzione il riquadro è possibile riconoscere una torre,dalla quale precipita una figura femminile; sotto di lei si intravedono due candidi sbuffi di vento. Una simile scena è descritta nei *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino, che segue le avventure di Angelica

by Margaret Mann Phillips, annotated by R. A. B. Mynors, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 1982, p. 137.

[258] G. Mazzoni Rajna, *L'Orlando furioso in Valtellina*, cit., p. 18

[259] G. Mulazzani, cit., p. 194

[260] G. Garbellini, cit., p. 44

Figura 3.81: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica sfugge a Ruggiero rendendosi invisibile*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.82: Vincenzo e Michele de' Barberis, decorazione della finestra, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

dopo la ignominiosa caduta ≪in sul sabbione≫[261] con la quale Ariosto la congedava dal suo poema. La fanciulla, a lungo contesa da cavalieri cristiani e saraceni, è ora sposa dell'umile fante Medoro, e vive con lui un idillico amore, ma la Fortuna ≪vien per turbar d'Angelica ogni pace,/ anzi ogni gioia ove posar la vede,/ ch'altre volte la Dea fallace e fiera/ venne a turbar l'Angelica alma altiera≫.[262] Qui l'Aretino propone un *flashback* che rimanda al *Furioso* e che permette all'osservatore di gustare l'episodio raffigurato in rapporto con il riquadro precedente, senza avvertire soluzione di continuità, quasi senza percepire il passaggio da un poema ad un altro:

> Dico, se vi ricorda, signor, quando
> salvò Ruggier lei da l'orribil mostro
> de l'orca e quando Sacripante e Orlando
> lor valore al ben d'essa ognun ha mostro,
> poi mandò di sue grazie ognuno in bando,
> avuto il voler suo, come anch'al nostro
> tempo assai donne fan, qual, poi che prendono
> da l'uom piacer, discortesia gli rendono.[263]

La Fortuna si è dunque già accanita contro la principessa orientale, che ha saputo tuttavia trarsi in salvo, ma ora le presenta una prova tanto ≪cruda e ria/ che forse ultima sua ruina fia≫,[264] ed attira l'attenzione di Malagigi sulla fanciulla, intervenuta ad una festa alla corte di Parigi insieme allo sposo.

> E perché mai s'amar la gatta e 'l cane
> e nimici eron Malagigi et ella
> e già si fer l'un l'altro ingiurie strane
> con lor arti, or di lei tra sé favella:
> ≪Sarien tal feste adunque state vane
> se non venia quest'alma ingrata e fella
> a far mostra di sé quivi tra molti
> ch'ella più fiate in le menzogne ha involti?
>
> Questa, ch'Orlando e già mill'altri in giuoco
> s'ha presi sempre e di lor grazie mai
> goderno, or la vedo io tornata al luoco
> di nuovo a schernir Francia più che mai,
> anzi per suscitar, credo, più foco,
> perch'ella a sparger venne al mondo i guai
> quando da l'impia madre el spirto uscìo,
> che maledetto sia tal sesso rio.[265]

Malagigi, deciso a punire l'alterigia di Angelica, invia dunque uno spirito a rapirla; a differenza di quanto accade nel riquadro precedente, Angelica non può ricorrere alla magia ed è costretta ad andare incontro alla sorte, anziché a manipolarla. Tutti i cavalieri presenti alla festa si interrogano su chi possa essere l'artefice del sortilegio,

[261] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 65, 8.
[262] *Tre primi canti di Marfisa del Divino Pietro Aretino. Nuovamente stampati e istoriati*, stampati in Vinegia, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1535, III, 32, 5-8.
[263] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, III, 33.
[264] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, III, 34, 7-8.
[265] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, III, 37-38.

Figura 3.83: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Punizione di Angelica, salvata dai venti*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

se Giove, o lo spirito di Agricane, ucciso da Orlando, o quello di Argalia, fratello della principessa. Medoro abbandona la sala e si precipita alla ricerca dell'amata. Alla disperazione si accompagna però un'angosciosa riflessione:

> E mentre ha di morir la mente ingorda,
> duolsi quando mai il piede in Francia pose;
> poi se stesso riprende e si ricorda
> ch'Angelica l'andar già gli propose.
> Vari effetti in suo cuor pensa, e discorda
> l'uno da l'altro, e tra diverse cose
> un spron di gelosia acuto e strano
> l'assale, e dice a sé, miser, pian piano:
>
> ≪Ahi, quest'è quella, ahimè, se 'l grido è vero,
> che quanto ha di beltà tanto si trova
> di fé fallace e cuor falso e leggiero,
> e molti ne fer, miseri, la prova,
> sì come in Francia anch'in altro sentiero.
> Or da che tardi el so, miser, che giova?
> Lascia ch'i' resto a sue frode, a' suoi incanti
> schernito al fin più che mill'altri amanti.
>
> Pur or m'adveggio, misero, a qual fine
> in Francia esta crudel tirommi al laccio
> con dir ch'avea più caro amante e alfine
> lasciommi: or va con el per l'aer in braccio.[266]

Vittima per una volta, e non artefice di sortilegi, Angelica paga il fio per un trascorso da incantatrice che le si ritorce contro: la sua condotta precedente e la gelosia di Medoro mandano a segno il tiro della Fortuna, e l'amore del giovane si tramuta in odio. Lo spirito abbandona infine Angelica nel bosco dove si trova l'amato, ma ormai «qual fuss'ella tigre venenosa/ Medor la fugge».[267] Inizialmente incapace di comprendere l'atteggiamento del giovane, Angelica intuisce quindi rapidamente «ch'el miser crede/ che del caso crudel fussi ella auttrice»,[268] ma a nulla valgono i suoi giuramenti di fedeltà. Abbandonata nel bosco, la fanciulla viene rapita da una turba di corsari che la conducono presso un castello, il cui signore è uso condannare a morte le donne ingrate in amore, consentendo loro tuttavia di scegliere di quale tormento perire. A tal fine, il signore del castello mette a disposizione delle vittime un prontuario illustrato dei supplizi disponibili, e Angelica, che riconosce la propria colpa ed è lieta di morire, sceglie di essere gettata da una torre. È questa la scena tradotta in figura nel salone di Palazzo Besta: al centro una fanciulla viene condotta al cospetto del signore del castello e le vengono mostrate le più disparate torture, alle quali sono condannate altre donne in primo piano; più in alto si distinguono appena le figure di Angelica che precipita dalla torre e dei venti, i quali, impietositi dalla sua triste sorte e impressionati dalla sua bellezza, fanno a gara per

[266] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, III, 50 - 52, 1-4.
[267] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, 57, 3-8 – 58, 1-4.
[268] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, 60, 1-2.

sostenerla.[269]

Il riquadro è accompagnato da una sentenza che recita "Nostris armis capimur", "siamo presi con le nostre stesse armi", motto riferito a coloro che sono causa della propria disgrazia. In questo caso, il motto si adatta in senso letterale al fatto che le donne scelgono di quale sorte perire; in senso lato è possibile tuttavia scorgervi un'allusione al fascino altero delle donne, strumento di seduzione ma anche ragione della loro condanna da parte del signore del castello. La sentenza è vicina all'erasmiano "Nostris ipsorum alis capimur" (*Adagia*, 1.6.52), altra citazione dagli *Uccelli* di Aristofane: 'Τὰ δ'ἠχ ὑπ'ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὑτῶν πτεροῖσ', id est "atque hic quidem coniecimus iuxta Aeschylum,/ Haec non ab aliis, immo pennis propriis". "A Eschylus autem, - prosegue Erasmo - ut admonet interpres, in fabula, cui titulus Myrmidones, hoc proverbium appellat .'Λιβυσικὸν' quod ex apologo Lybico dictum sit. Fertur autem apologus huiusmodi, aquilam ictam sagitta, cum inspexisset iaculum ad imaginem pennarum effictum, imitatumque dixisse [...] "haec non ab aliis, immo pennis propriis capimur". [270] Il ritratto soprastante è poco leggibile, ma si può individuare il profilo di un uomo con una corta barba grigia.

Scene allegoriche

La presenza dell'episodio descritto dall'Aretino all'interno del ciclo ariostesco traghetta l'osservatore dalle vicende di Angelica alla condanna morale dell'alterigia in amore, raffigurata attraverso la narrazione visiva del riquadro appena descritto, e ribadita nella personificazione dello Sdegno, nel riquadro successivo. Nel canto XLII del poema, Malagigi rivela a Rinaldo che Angelica è convolata a nozze con il fante Medoro; il paladino, soffocato dalla gelosia, lascia la corte di re Carlo e si dirige verso Levante. Giunto alla selva delle Ardenne, Rinaldo vede "il ciel turbato,/ sparito il sol tra nuvoli nascoso"[271], presagio oscuro immediatamente seguito dalla comparsa di uno "strano mostro in feminil figura", con mille occhi senza palpebre disposti su tutto il capo, serpenti in luogo dei capelli, e un serpente ancora più grande come coda, "che pel petto si gira e che l'annoda"[272]. Il mostro balza sul cavallo di Rinaldo e per la prima volta il paladino prova paura: è la gelosia, che avvolge Rinaldo con le sue spire, apparentemente senza scampo.

> Ma lo soccorse a tempo un cavalliero
> di bello armato e lucido metallo,
> che porta un giogo rotto per cimiero,
> di rosse fiamme ha pien lo scudo giallo;
> così trapunto il suo vestire altiero,
> così la sopravesta del cavallo:
> la lancia ha in pugno, e la spada al suo loco,
> e la mazza all'arcion, che getta foco." [273]

[269] Pietro Aretino, *Tre primi canti di Marfisa*, 64-117.
[270] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 264.
[271] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 46, 5-6.
[272] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 47, 8
[273] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 53.

Si tratta dello Sdegno, provvidenzialmente giunto a liberare Rinaldo dalla gelosia e dall'ossessione amorosa per Angelica, riconducendolo alla ragione e al suo dovere di paladino di Francia.

Il pittore riprende il dettato ariostesco con fedele accuratezza nel raffigurare la mostruosa Gelosia nonché lo Sdegno in armatura, colto nel momento in cui galoppa brandendo la mazza infuocata, con le fiamme rosse su fondo giallo come insegna sullo scudo e sulla gualdrappa del cavallo, sebbene non sulla sopravveste del cavaliere (fig. 3.84).

A commento del riquadro si legge il motto "Dissimilium infida societas", ammonimento contro i rischi insiti nella scelta di circondarsi di persone di natura diversa dalla propria. Negli stessi anni, il motto era stato adottato dall'editore Melchiorre Sessa per la propria marca tipografica, il cui significato era esplicitato dall'immagine di un gatto con un topo in bocca. Si tratta di un concetto frequentemente espresso nell'antichità sotto varie forme, apoftegmatiche e non. Un esempio su tutti, particolarmente efficace, è dato dalla favola di Esopo nella quale un pastore introduce inavvertitamente un lupo nell'ovile, ma viene fermato dal cane che sentenzia: "Bravo!" [...] "staranno bene, codeste pecorelle, se dentro un lupo ci metti in compagnia!". Morale della favola, "La compagnia dei malvagi può procurare gravi danni ed essere anche causa di morte."

La lunetta soprastante ospita il ritratto di Carlo V in armatura, riconoscibile dal caratteristico profilo, canonico dai ritratti di Tiziano, e dalle insegne del potere: lo scettro e la collana dell'ordine del Toson d'Oro.

Accanto a Carlo V si vede Francesco I (1490-1547) di tre quarti, anch'egli riconoscibile al primo sguardo in un ritratto ormai canonizzato, con la collana dell'Ordine di san Michele, oltre che dallo scettro con il giglio di Francia (fig. 3.85). Il volto del sovrano è affiancato dalle figure di un astronomo e di un filosofo. I ritratti dei due sovrani si trovano in corrispondenza della porta d'ingresso al salone, e sono dunque in posizione privilegiata di fronte all'osservatore che accede alla sala. In particolare, sotto alla lunetta dedicata a Francesco I, si apre la terza e ultima finestra della parete est, sopra alla quale è dipinto un cielo azzurro solcato da nuvole rosate, da un'upupa e da una cicogna che porta nel becco un serpente.

La parete est si conclude con due raffigurazioni allegoriche tratte dal XIV canto del poema: *L'Allegoria della Discordia* e *La valle del Sonno*.

L'episodio narrativo di riferimento è la risposta di Dio alle accorate preghiere di Carlo Magno: Dio invia l'arcangelo Michele a cercare il Silenzio perché aiuti l'avanzata delle truppe cristiane, e la Discordia perché la sua azione disgregante generi confusione tra i saraceni. L'arcangelo Michele:

> Seco pensa tra via, dove si cale
> il celeste corrier per fallir meno
> a trovar quel nimico di parole,
> a cui la prima commission far vuole.
>
> Vien scorrendo ov'egli abiti, ov'egli usi;
> e se accordaro infin tutti i pensieri,

Figura 3.84: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Lo Sdegno libera Rinaldo dalla Gelosia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

che de frati e de monachi rinchiusi
lo può trovare in chiese e in monasteri,
dove sono i parlari in modo esclusi,
che 'l Silenzio, ove cantano i salteri,
ove dormeno, ove hanno la piatanza,
e finalmente è scritto in ogni stanza.

Credendo quivi ritrovarlo, mosse
con maggior fretta le dorate penne;
e di veder ch'ancor Pace vi fosse,
Quiete e Carità, sicuro tenne.
Ma da la opinion sua ritrovosse
tosto ingannato, che nel chiostro venne:
non è Silenzio quivi; e gli fu ditto
che non v'abita più, fuor che in iscritto.

Né Pietà, né Quiete, né Umiltade,
né quivi Amor, né quivi Pace mira.
Ben vi fur già, ma ne l'antiqua etade;
che le cacciar Gola, Avarizia ed Ira,
Superbia, Invidia, Inerzia e Crudeltade.
Di tanta novità l'angel si ammira:
andò guardando quella brutta schiera,
e vide ch'anco la Discordia v'era. [274]

Immediatamente l'arcangelo Michele riconosce la Discordia dal suo abito "di color cento", e con lui l'osservatore (fig. 3.86):

La conobbe al vestir di color cento,
fatto a liste inequali ed infinite,
ch'or la cuoprono or no; che i passi e 'l vento
le giano aprendo, ch'erano sdrucite.
I crini avea qual d'oro e qual d'argento,
e neri e bigi, e aver pareano lite;
altri in treccia, altri in nastro eran raccolti,
molti alle spalle, alcuni al petto sciolti.

Di citatorie piene e di libelli,
d'esamine e di carte di procure
avea le mani e il seno, e gran fastelli
di chiose, di consigli e di letture;
per cui le facultà de' poverelli
non sono mai ne le città sicure.
Aveva dietro e dinanzi e d'ambi i lati,
notai, procuratori ed avocati.[275]

I "cento colori" costituiscono già un efficace indicatore di bizzarria e di qualità negative, secondo una simbologia ampiamente diffusa nel Medioevo e nel Rinascimento,[276] e simboleggiano inoltre, "inequali ed infinite", la confusione e la disarmo-

[274] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 78, 5-8 - 81.
[275] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 83-84.
[276] M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo*, cit.

Figura 3.85: Vincenzo e Michele de' Barberis, decorazione della finestra e ritratto di Francesco I, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

nia che la Discordia, per definizione, sa creare; sono inoltre liste che "or la cuoprono or no", formando una veste non solo disdicevole, ma indecente, a completarne il negativo ritratto.

"Foenum in cornu gerunt" è il motto posto al di sotto dell'immagine, molto vicino all'erasmiano "Foenum habet in cornu" (*Adagia*, 1.1.81). Scrive Erasmo: "In homines maledicos ac feroces dicitur, Foenum habet in cornu. Horatius in sermonibus: "Foenum habet in cornu, longe fuge". Inde translatum, ut Acroni placet, quod antiquitus bubus cornipetis foenum pro signo in cornu appenderetur, quo sibi caverent, qui forte occurrissent. Idq. ideo fieri solitum Plutarchus in problematis autumat, quod copiosore pabulo, non modo boves, sed et equi, et asini insolentiores, ac ferociores reddarantur. Unde extat et Sophoclis dictum in tumidum quemiam, ac praese rocem: Tu, inquit, serves, quasi pullus pabuli copia. Huic adstipulatur illud Solonis dictum apud Laertium [...] satietatem nasci ex opulentia, ex satietatem ferociam. Dictum est autem aliquando, ut idem testatur Plutarchus, in M. Crassum, quod in cornu foenum haberet, propterea quod haud quaquam impune lacesseretur, homo praedives, ac potens, et simultatum persequentissimus. At postea Caesar dictus est ei foenum detraxisse: quod omnibus illum, ut cornipetam taurum fugientibus, ac formidantibus, ipse primus ausus fuerit illi resistere. Usurpat adagium hoc etiam divus Hieronymus in epistola quadam, minitans his, a quibus forte esset lacessendus."[277] Il proverbio richiama dunque l'immagine del toro potenzialmente pericoloso e aggressivo perché troppo sazio, creando un paragone con i potenti della terra, arroganti e in discordia fra loro; sono gli stessi personaggi che verranno raffigurati poco oltre, schiavi non solo della Discordia, ma anche della Cupidigia.

Nel frattempo però, il volo dell'arcangelo Michele prosegue alla ricerca del Silenzio. Di nuovo, l'arcangelo non lo trova dove avrebbe creduto che fosse la sua dimora, ovvero nei conventi e nei monasteri, ma in oziosa compagnia, come gli spiega la Frode:

> Domanda a costei l'angelo, che via
> debba tener, sì che 'l Silenzio truove.
> Disse la Fraude: - Già costui solia
> fra virtudi abitare, e non altrove,
> con Benedetto e con quelli d'Elia
> ne le badie, quando erano ancor nuove:
> fe' ne le scuole assai de la sua vita
> al tempo di Pitagora e d'Archita.
>
> Mancati quei filosofi e quei santi
> che lo solean tener pel camin ritto,
> dagli onesti costumi ch'avea inanti,
> fece alle sceleraggini tragitto.
> Cominciò andar la notte con gli amanti,
> indi coi ladri, e fare ogni delitto.
> Molto col Tradimento egli dimora:
> veduto l'ho con l'Omicidio ancora.

[277] Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, Firenze, Giunta, 1575, p. 64.

Figura 3.86: Vincenzo e Michele de' Barberis, *La Discordia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Con quei che falsan le monete ha usanza
di ripararsi in qualche buca scura.
Così spesso compagni muta e stanza,
che 'l ritrovarlo ti saria ventura;
ma pur ho d'insegnartelo speranza:
se d'arrivare a mezza notte hai cura
alla casa del Sonno, senza fallo
potrai (che quivi dorme) ritrovallo. -[278]

Rapidamente, l'arcangelo Michele individua la grotta del Sonno e vi trova il Silenzio.

Giace in Arabia una valletta amena,
lontana da cittadi e da villaggi,
ch'all'ombra di duo monti è tutta piena
d'antiqui abeti e di robusti faggi.
Il sole indarno il chiaro dì vi mena;
che non vi può mai penetrar coi raggi,
sì gli è la via da folti rami tronca:
e quivi entra sotterra una spelonca.

Sotto la negra selva una capace
e spaziosa grotta entra nel sasso,
di cui la fronte l'edera seguace
tutta aggirando va con storto passo.
In questo albergo il grave Sonno giace;
l'Ozio da un canto corpulento e grasso,
da l'altro la Pigrizia in terra siede,
che non può andare, e mal reggersi in piede.

Lo smemorato Oblio sta su la porta:
non lascia entrar, né riconosce alcuno;
non ascolta imbasciata, né riporta;
e parimente tien cacciato ognuno.
Il Silenzio va intorno, e fa la scorta:
ha le scarpe di feltro, e 'l mantel bruno;
ed a quanti n'incontra, di lontano,
che non debban venir, cenna con mano.[279]

È questa l'immagine offerta all'osservatore a Palazzo Besta (fig. 3.87): il Sonno è raffigurato al centro, non dentro, ma davanti alla grotta, secondo l'ingenuo e consueto uso degli spazi chiusi nel ciclo tellino, dove palazzi, logge e, in questo caso, la grotta, assolvono ad una funzione più evocativa che descrittiva. A sinistra, "la Pigrizia in terra siede", mentre a destra il Silenzio, con "le scarpe di feltro, e 'l mantel bruno", "a quanti n'incontra, di lontano,/ che non debban venir, cenna con mano".

Ad accompagnare il riquadro, il motto "Fuge tace disce", affine all'esortazione Si vis salvus esse, fuge, tace et quiesce, rivolta da un angelo ad Arsenio, desideroso

[278] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 88-90.
[279] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 92-94.

di cambiare vita, abbandonare la mondanità e rifugiarsi in Dio.[280]

Entrambe le scene allegoriche escludono la presenza dell'arcangelo Michele, raffigurando la Discordia e il Silenzio (insieme al Sonno e alla Pigrizia) nelle proprie consuete occupazioni. Il pittore tenta quindi di uscire per un attimo dal registro narrativo, offrendo una rappresentazione più efficace delle personificazioni negative, accentuandone così il valore di ammonimento morale nei confronti dello spettatore.

Sulla parete sud proseguono le raffigurazioni allegoriche ispirate a brani del *Furioso*, mentre i motti che le completavano offrendone una chiave di lettura sono purtroppo andati perduti (fig. 3.88).

In seguito ad una feroce battaglia, Ruggiero, Ricciardetto, Aldigeri, Marfisa, Viviano e Malagigi trovano ristoro presso una fontana scolpita dal mago Merlino, dove è raffigurata un'allegoria della Cupidigia.

Sul "marmo fino,/ lucido e terso, e bianco più che latte/ [...] d'intaglio con lavor divino/ avea Merlino imagini ritratte:/ direste che spiravano, e, se prive/ non fossero di voce, ch'eran vive".[281]

E come figure vive, autonome, non come rilievo in marmo, le stesse immagini sono state dipinte a Palazzo Besta nei due riquadri a destra dell'ingresso. Nel poema, Ruggiero, Marfisa e i loro compagni osservano l'opera d'arte e di magia realizzata da Merlino; nel salone di palazzo Besta, l'osservatore, al posto dei cavalieri ariosteschi, assiste alla stessa scena, presentata dal pittore come se stesse avvenendo sotto i suoi occhi (fig. 3.89).

La Cupidigia è rappresentata come una volpe magra per la fame, con muso e fauci di lupo, orecchie d'asino e zampe di leone, intenta a divorare i potenti della terra: re, papi, cardinali, riconoscibili grazie agli abiti che ne attestano il ruolo ed il rango sociale. Altri, non ancora divorati, adorano la Cupidigia come una divinità, ed essa è dunque raffigurata in cima ad un'antica colonna di porfido, come un idolo pagano.

[280] *Vita e detti dei padri del deserto*, Città Nuova, Roma 1997, pp. 94-95.
[281] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVI, 30, 3-8.

Figura 3.87: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Il Silenzio e la grotta del Sonno*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.88: Vincenzo e Michele de' Barberis, parete sud, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.89: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Allegoria della Cupidigia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.90: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Vittoria sulla Cupidigia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

In omaggio ai sovrani del tempo, Ariosto rivela come la Cupidigia sia destinata ad essere sconfitta da Francesco I, Massimiliano d'Austria, Carlo V, Enrico VIII e papa Leone X, i soli capaci di uccidere il mostro. A palazzo Besta, l'uccisione della Cupidigia è raffigurata nel riquadro successivo, ma in luogo dei cinque sovrani ricordati dall'Ariosto si vedono tre fanciulle e un cavaliere, che percuotono la "bestia crudele"[282] con armi diverse (fig. 3.90).

Si tratta verosimilmente delle quattro virtù cardinali: la Giustizia con la lancia, la Temperanza con il mazzuolo, la Prudenza con il compasso e la spada e la Fortezza con la colonna spezzata, che ricorda le colonne spezzate da Sansone per sconfiggere i Filistei. Va rilevato tuttavia che gli attributi delle virtù verranno canonizzati da Cesare Ripa nella sua Iconologia nel corso del Seicento, mentre a queste date sussiste una profonda variabilità, e l'identificazione potrebbe non essere univoca. Certamente, eliminando riferimenti puntuali a personaggi politici contemporanei, gli affreschi di Palazzo Besta propongono una lettura dell'episodio in chiave universale, una psicomachia nella quale trionfano le virtù fondamentali legate alla condotta morale dell'uomo.

La sequenza "allegorica", che si innesta con naturalezza sulla precedente sequenza "narrativa", ha fino ad ora mostrato allo spettatore personificazioni e allegorie di vizi: Discordia, Sdegno, Cupidigia, Silenzio, Sonno Pigrizia. Nel riquadro successivo, posto in chiusura a tale sequenza, non poteva mancara il "padre di tutti i vizi", ovvero l'Ozio. La sua figura è introdotta attraverso la descrizione del corteo che lo segue, la "più strana torma" mai vista, che sfila di fronte a Ruggiero alle porte della città di Alcina:

> Non fu veduta mai più strana torma,
> piùmonstruosi volti e peggio fatti:
> alcun' dal collo in giù d'uomini han forma,
> col viso altri di simie, altri di gatti;
> stampano alcun con piè caprigni l'orma;
> alcuni son centauri agili ed atti;
> son gioveni impudenti e vecchi stolti,
> chi nudi e chi di strane pelli involti.
>
> Chi senza freno in s'un destrier galoppa,
> chi lento va con l'asino o col bue,
> altri salisce ad un centauro in groppa,
> struzzoli molti han sotto, aquile e grue;
> ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa;
> chi femina è, chi maschio, e chi amendue;
> chi porta uncino e chi scala di corda,
> chi pal di ferro e chi una lima sorda
>
> Di questi il capitano si vedea
> aver gonfiato il ventre, e 'l viso grasso;
> il qual su una testuggine sedea,
> che con gran tardità mutava il passo.
> Avea di qua e di là chi lo reggea,

[282] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVI, 40, 1.

perché egli era ebro, e tenea il ciglio basso:
altri la fronte gli asciugava e il mento,
altri i panni scuotea per fargli vento.[283]

L'Ozio è effettivamente raffigurato con il ventre "gonfiato", "e 'l viso grasso", seduto "su una testuggine" (fig. 3.91); il pittore ha però escluso dalla rappresentazione la "strana torma", raffigurata invece nei poco lontani affreschi di Castel Masegra a Sondrio, ispirati alle prime otto illustrazioni giolitine (§3.3.3). Nel riquadro di Palazzo Besta, il mostruoso corteo che segue l'Ozio è sostituito da due vecchie sdentate, aggiogate e costrette a trainare la tartaruga, munita di ruote, sotto i colpi di frusta di un puttino minaccioso. Ulteriore dettaglio extratestuale è la sfera armillare che l'Ozio regge nella mano sinistra. La sfera armillare, unitamente alla difficoltà di interpretazione del riquadro, ha indotto qualcuno a ricorrere all'esoterismo quale chiave di lettura, in questa come in altre scene.

Nelle scene precedentemente descritte è stato tuttavia sempre possibile escludere tali vaghe e improprie interpretazioni esoteriche, riconducendo l'analisi sulle più solide basi dell'icnografia e individuando in Erasmo la fonte delle sentenze latine, precedentemente non solo non riconosciute, ma nemmeno comprese nel loro significato.

In questo unico caso, sussistono dubbi interpretativi circa il significato dell'immagine, che potrebbe forse fare riferimento a qualche altro testo presente nella biblioteca dei signori di Teglio, così come avviene nel riquadro della *Punizione delle donne ingrate in amore*, dove i *Tre primi canti di Marfisa* di Pietro Aretino dialogano efficacemente con l'*Orlando furioso*.

Escluso qualsiasi riferimento esoterico nelle scene precedenti, non sembra del resto opportuno fare riferimento, nemmeno in questo caso, ad una dottrina insidiosa e troppo spesso impropriamente invocata in mancanza (o nella mancata comprensione) di più solidi appigli iconografici, filologici, storici o letterari.

Ad accompagnare il riquadro, il motto "vento ducimur", "siamo in balia del vento", questa volta non tratto dagli *Adagia* erasmiani. Di antica tradizione, la sentenza si trova ad esempio nel libro di Giobbe, dove l'uomo è paragonato ad una foglia in balia del vento ("contra folium quod vento rapitur ostendis potentiam tuam", Giobbe, 13, 25).

Una versione più simile alla sentenza presente a Palazzo Besta è riportata ad esempio nella raccolta di adagi del letterato tedesco Konrad Wolffhart, latinizzato in Corrado Licostene, pubblicata a Basilea nel 1555,[284] dove si legge, con specifico riferimento al libro di Giobbe: "ut folium vento ducitur: ita homo flatibus tentationum, nunc ira, libidine, superbia, &c. elevatur, & deponitur flatibus tentationum".

[283] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 61-63.

[284] *Conradi Lycosthenis Rubeaquensis Apophthegmatum siue responsorum memorabilium, ex probatissimis quibusque tam Graecis quam Latinis autoribus, priscis pariter atque recentioribus, collectorum, loci communes, ad ordinem alphabeticum redacti, Basileae, ex officina Ioannis Oporini, 1555 mense augusto.*

Pur non essendo (per ragioni cronologiche) la fonte impiegata dall'ideatore del programma iconografico di Palazzo Besta, la raccolta di Corrado Licostene resta comunque un utile termine di confronto, in quanto testimonia la diffusione del motto alla metà del Cinquecento.

Astolfo in volo verso la Luna

L'ultimo riquadro raffigurato nel salone di Palazzo Besta coniuga la "sequenza allegorica" e la "sequenza narrativa", traducendo in immagine la splendida invenzione ariostesca del volo sulla Luna (fig. 3.92). L'episodio, descritto nel XXXIV canto del poema, narra l'avventura del duca inglese Astolfo, unico protagonista maschile a Palazzo Besta, e del suo viaggio sul carro di Elia in compagnia di San Giovanni con l'importante missione di recuperare il senno perduto da Orlando.

La composizione è fedelmente ripresa dall'illustrazione posta in apertura al canto XXXIV nell'edizione pubblicata a Venezia da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1542, anno che costituisce dunque il termine *post quem* per la datazione del ciclo tellino.

Sulla sinistra si vede il palazzo nel quale San Giovanni ha accolto Astolfo, giunto nel Paradiso Terrestre; i versi ariosteschi lo vorrebbero luminoso "come fiamma viva"[285]; "tutto d'una gemma è 'l muro schietto/ Più che carbonchio lucida e vermiglia"[286] e l'incisione traduce la preziosità del materiale nelle nitide forme di un palazzo rinascimentale.

[285] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXIV, 51, 6.
[286] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 53, 3-4.

Figura 3.91: Vincenzo e Michele de' Barberis, *L'Ozio sulla testuggine*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.92: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Astolfo in volo verso la Luna*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

San Giovanni spiega ad Astolfo le ragioni della sua missione:

Nel cerchio de la luna a menar t'aggio,
Che dei pianeti a noi più prossima erra,
Perché la medicina che può saggio
Rendere Orlando, là dentro si serra:
Come la luna questa notte sia
Sopra noi giunta, ci porremo in via.

Di questo e d'altre cose fu diffuso
Il parlar de l'Apostolo quel giorno,
Ma poi che 'l sol s'ebbe nel mar rinchiuso,
E sopra lor levò la luna il corno,
Un carro apparecchiossi, ch'era ad uso
D'andar scorrendo per quei cieli intorno[287]

Si tratta del carro di Elia, trainato da "Quattro destrier più che fiamma rossi"[288], sul quale san Giovanni e Astolfo volano in mezzo al fuoco eterno, "Che 'l Vecchio fe' miracolosamente,/ Che mentre lo passar non era ardente."[289] I due raggiungono dunque il regno della luna, e san Giovanni conduce il duca inglese

In un vallon fra due montagne istretto:
Ove mirabilmente era ridutto
Ciò che si perde, o per nostro difetto,
O per colpa di tempo, o di fortuna;
Ciò che si perde qui, là si raguna.[290]

Il pittore sintetizza dunque due momenti distinti: il viaggio di Astolfo verso la Luna, raffigurata in lontananza fra le nuvole, e gli oggetti lì accumulati, perduti o dimenticati dagli uomini. Del lungo e dettagliato elenco ariostesco, il pittore propone una sintesi figurativa: serpi con volto di donna (opere dei falsari e dei ladri), ami d'oro e d'argento (doni per ingraziarsi principi e potenti), minestre rovesciate (inutili elemosine fatte in punto di morte), borse (errata traduzione pittorica dei mantici presenti invece nella xilografia, che rappresentano i doni fatti dai principi ai loro favoriti) e ampolle, che contengono appunto il senno perduto dagli uomini. Rispetto al modello xilografico, l'affresco tralascia alcuni oggetti, come i "palazzi e castelli in rovina", le "tumide vesciche" e le "panie con visco" (ovvero le congiure scoperte, le lodi dei potenti e le bellezze delle donne). Il motto che accompagnava il riquadro non è più leggibile, mentre il volto nella lunetta trova somiglianze con quello di Pietro Aretino.

Non pur di regni o di ricchezze parlo,
In che la ruota instabile lavora;
ma di quel, ch'in poter lor, di darlo

[287] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 67, 3-8 - 68, 1-6.
[288] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 69, 1.
[289] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 69, 5-6.
[290] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 73, 4-8.

Non ha fortuna, intender voglio ancora:
Molta fama è là su, che come tarlo
Il tempo al lungo andar qua giù divora;
Là su infiniti voti e prieghi stanno,
Che da noi peccatori a Dio si fanno.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
L'inutil tempo che si perde a giuoco
E l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
Vani disegni che non han mai loco,
I vani desideri sono tanti,
Che la più parte ingombran di quel loco:
Ciò che insomma qua giù perdesti mai
Là su salendo ritrovar potrai

Passando il paladin per quelle biche,
Or di questo or di quel chiede alla guida;
Vide un monte di tumide vesciche,
Che dentro parea aver tumulti e grida:
E seppe ch'eran le corone antiche
E degli Assirii, e de la terra Lida,
E de persi, e de Greci, che già furo
Incliti, et or n'è quasi il nome oscuro.

Ami d'oro e d'argento appresso vede
In una massa, ch'erano quei doni
Che si fan con speranza di mercede
Ai re, agli avari principi, ai patroni:
Vede in ghirlande ascosi lacci; e chiede,
Et ode, che son tutte adulazioni;
di cicale scoppiate imagine hanno
Versi ch'in laude dei Signor si fanno

Di nodi d'oro e di gemmati ceppi
Vede c'han forma i mal seguiti amori;
V'eran d'aquile artigli, e che fur, seppi,
L'autorità ch'ai suoi danno i Signori:
i mantici, ch'intorno han pieni i greppi,
Sono i fumi dei principi e i favori
Che danno un tempo ai ganimedi suoi,
Che se ne van col fior degli anni poi.

Ruine di cittadi e di castella
Stavan con gran tesor quivi sozopra;
Domanda, e sa che son trattati, e quella
Congiura che sì mal par che si cuopra:
Vide serpi con faccia di donzella,
Di monetieri e di ladroni l'opra;
Poi vide boccie rotte di più sorti,
Ch'era il servir de le misere corti.

Di versate minestre una gran massa
Vede, e domanda al suo Dotto ch'importe.
-L'elemosina è (dice) che si lassa3

Alcun, che fatta sia dopo la morte-
Di varii fiori ad un gran monte passa,
Ch'ebbe già buono odore, or putia forte:
Questo era il dono (se però dir lece)
Che Costantino al buon Silvestro fece.
Vide gran copia di panie con visco,
Ch'erano o donne, le bellezze vostre. [291]

La comprensione del ciclo di Palazzo Besta non può prescindere da una lettura complessiva dei diversi elementi: i riquadri ariosteschi, le sentenze erasmiane, che li accompagnano orientandone la lettura, e i volti raffigurati nelle lunette, che rappresentano, allo stato attuale degli studi, un aspetto ancora non risolto.

La presenza di tante eroine femminili, il suggerimento di una chiave di lettura moralizzante e la presenza di una tematica quale l'ingratitudine delle donne in amore potrebbero verosimilmente indicare una connotazione nuziale. A ciò si aggiunga che per tre volte nel ciclo sono raffigurate unioni matrimoniali, anche là dove occorre forzare il testo per dare origine all'immagine.

Nel riquadro sopra la porta, il matrimonio tra Gabrina e Filandro è tradotto in pittura con maggiore evidenza rispetto ai versi: il poeta si sofferma sullo sgomento e la paura di Filandro, che "voglia o non voglia, al fin convien che mande/ l'amarissimo calice nel gozzo";[292] il pittore sceglie invece di rappresentare lo scambio degli anelli fra il giovane e la perfida Gabrina al centro della scena (fig. 3.93).

Poco più avanti, il felice epilogo delle intricate vicende di Ginevra e Ariodante è sintetizzato dall'unione tra i due, raffigurati mentre il cavaliere infila l'anello al dito della principessa. Anche in questo caso, il poeta si limita a dire che il re di Scozia, colpito dalla dedizione di Ariodante, "de la bella figliuola il fa consorte" (fig. 3.94).[293]

Infine, tra le prime due finestre della parete est, una scena simile vede protagonisti Ruggiero e Angelica, ed è soprattutto in questo caso che la forzatura del testo appare evidente: non si tratta infatti di un anello nuziale, ma del magico gioiello che consente alla principessa orientale di sfuggire non solo al poderoso incanto dello scudo fatato ma anche ai desideri del giovane. Ciononostante, l'iconografia ricalca da vicino quella di due sposi, come dimostra il confronto con le immagini precedenti (fig. 3.95).

Si tratterebbe dunque di individuare quale tra i figli di Azzo II e Agnese Quadrio possa essere il destinatario ideale dell'augurio nuziale e del messaggio morale del salone d'onore; stando alle attuali conoscenze, quattro sono i figli dei conti Besta: due figlie, Caledonia ed Eugenia, e due figli, Gerolamo e Carlo.

Caledonia ed Eugenia si sposano rispettivamente nel 1545 e nel 1549, entrambe dotate in modo non troppo generoso in rapporto al loro rango, elemento verosimil-

[291] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 73 - 81, 1-2.
[292] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXI, 54, 5-6.
[293] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 15, 4.

mente da porre in relazione con le considerevoli spese sostenute da Azzo Besta in quegli anni per la decorazione del palazzo.[294]

Appare tuttavia singolare pensare che Azzo II possa avere commissionato la decorazione del salone principale del palazzo per ricordare i matrimoni di una figlia in procinto di lasciare la dimora paterna. Più verosimile potrebbe essere la connessione con un erede maschio, ma i due figli Gerolamo e Carlo sono nati approssimativamente nel 1542 e nel 1552.[295]

Un altro figlio, il primogenito Azzo III, è menzionato da Luigi Perrone, ma le notizie in merito sono decisamente scarse. Secondo Luigi Perrone, che però non cita la propria fonte, Azzo III sarebbe morto bambino;[296] se così non fosse, Azzo III avrebbe avuto l'età per sposarsi proprio alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento, periodo entro il quale si data la decorazione del salone.

Certamente Azzo III era scomparso prima del padre, alla cui morte risultano due soli eredi maschi, Gerolamo e Carlo I, come risulta dall'iscrizione posta sulla tomba di Azzo II in San Lorenzo a Teglio.[297] Per risolvere la questione occorrerebbero ulteriori ricerche d'archivio, che si spera di poter condurre in un prossimo futuro.

In ogni caso, resta evidente l'intonazione edificante dell'intero ciclo, dove i motti tratti dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam forniscono precise e ineludibili indicazioni di lettura al racconto figurato. E proprio questo connubio fra Ariosto ed Erasmo rappresenta uno degli aspetti di maggiore interesse del ciclo tellino.

Nel suo inscindibile legame tra parola e figura, tra Ariosto ed Erasmo, il ciclo di Palazzo Besta risulta dunque un vero e proprio *unicum*

Il punto di forza degli affreschi di Palazzo Besta non è chiaramente costituito tanto dalla qualità artistica, quanto piuttosto dalla ricchezza e dalla complessità del ciclo, elementi che concorrono a renderlo un esempio particolarmente significativo nell'ambito della fortuna figurativa del poema ariostesco nel Cinquecento.

A quanto mi risulta, il salone d'onore di Palazzo Besta ospita non solo il più esteso ciclo ariostesco del XVI secolo, ma anche l'unico caso in cui la traduzione in figura della poesia ariostesca si intrecci con la saggezza senza tempo tramandata da Erasmo nei suoi *Adagia*.

La fortuna degli *Adagia* negli anni Quaranta del Cinquecento era certamente notevole, ed il nome di Erasmo ancora slegato dalla fama di «eretico pestilenziale» e «seminatore di scandali»[298] che il clima controriformistico avrebbe diffuso in Italia. Gli *Adagia* nascono come una raccolta di proverbi tratti dall'antichità, certamente ancora in uso presso i contemporanei di Erasmo così come sono ampiamente diffusi oggi, sebbene vengano utilizzati senza riconoscerne la memoria letteraria.

L'ascendenza classica e lo statuto di proverbi sono gli elementi che distinguono gli adagi raccolti da Erasmo da altri proverbi o sentenze in uso presso i suoi con-

[294] F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 74.
[295] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, cit., p. 64; F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 75.
[296] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, cit., p. 64.
[297] L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, cit., p. 66, nota 1.
[298] S. Seidel Menchi, *Erasmo in Italia. 1520-1580*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 15.

Figura 3.93: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina e Filandro*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.94: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ginevra e Ariodante*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Figura 3.95: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica e Ruggier*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

temporanei: "A proverb may be a sententia, or a sententia may be a proverb, but they are not necessarily the identical".[299]

Nella prefazione dell'*editio princeps*, dedicata a Lord Mountjoy, e nella sezione introduttiva *Quid sint paroemia*, Erasmo esplicita il significato della parola *adagia*, che corrisponde al greco *paroimia*, ed anticipa al lettore il contenuto e l'intento del testo che segue. In particolare, nella prefazione dedicata a Lord Mountjoy, Erasmo specifica che se può sembrare inizialmente che gli *adagia* siano una raccolta di detti morali tratti dalla classicità, tuttavia, non si tratta solo di questo.

L'adagio "must have some hidden kernel, either a figurative or allegorical meaning, or a problematic turn (as "the half is the more than the whole"), or a form so compressed as to attain wit by brevity. And it must be frequently in people's lips, either from being recited in the theatre or in the poetry or because it recalls some famous occasion or person. And even among these he will peack and chose, leaving aside the common sayings of the people, including nothing which is not ancient, and remarkable in itself".[300]

Se gli *Adagia* ebbero una larga fortuna letteraria nel Cinquecento, tanto da divenire punto di riferimento persino per l'educazione di un principe quale Francesco I,[301] più complessa è l'analisi della loro fortuna figurativa.

Soltanto quattro sono i casi fino ad ora noti di opere d'arte ispirate agli *Adagia*, tutti analizzati da Silvana Seidel Menchi.[302]

Si tratta di due palazzi signorili ferraresi, palazzo Naselli-Crispi e palazzo Contughi-Gulinelli,[303] del dipinto raffigurante *L'Occasione e il Pentimento* conservato a Dresda, verosimilmente opera dello stesso autore, e di una scultura realizzata dal milanese Agostino Busti, detto il Bambaia (1483-1548).[304]

Il primo dei due palazzi ferraresi in questione è stato fatto edificare da Giuliano Naselli in Borgo dei Leoni (fig. 3.96), e presenta in facciata quattro iscrizioni tratte dagli *Adagia* erasmiani, quattro ammonimenti che esortano alla prudenza: "State-

[299] M. Mann Phillips, *Erasmus on his times. A shorted version of the Adages of Erasmus*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. xi.

[300] Ibidem.

[301] Jean Michel Massing, *Erasmian wit and proverbial wisdom: an illustrated moral compendium for François I. Facsimile of a dismembered manuscript with introduction and description*, London, Warburg Institute, 1995, p. 8.

[302] S. Seidel Menchi, *Dare corpo alla saggezza antica. Elementi figurativi e monumentali della ricezione di Erasmo*, in *Alberto Pio da Carpi contro Erasmo da Rotterdam nell'età della Riforma*, a cura di M. A. Marogna, Edizioni ETS, Pisa 2005, pp. 27-46: 45-46.

[303] M. Torboli, *Fonti ed interpretazione degli ornati tabellari del palazzo Contughi-Gulinelli in Ferarra*, in ≪Atti della Deputazione provinciale ferrarese di Storia patria≫, serie IV (1996), pp. 91-105.

[304] G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombrado*, Einaudi, Torino 1990, p. 158; M. Seidel, *"Lacto lupum": il Bambaia e gli Adagia di Erasmo*, in *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Architetture e scultura, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 705–724 (versione originale M. Seidel, *Bambaia und die Adagien des Erasmus*, in ≪Bedeutung in der Bildern≫. Festshrift für Jörg Träger zum 60. Geburstag, a cura di K. Möseneder, G. Schüssler, Regensburg, 2002, pp. 347-380); S. Seidel Menchi, *Dare corpo alla saggezza antica*, cit., pp. 28-32.

ram ne transgrediaris", "Ignem gladio ne fodito", "Leonem ne tondeto" e "Vmbram ne metiare".

Il modello di palazzo Naselli-Crispi viene imitato pochi anni più tardi da Girolamo Mario Contughi (fig. 3.97), anch'egli, come il Naselli, "Professore di greche, ebraiche e latine lettere".[305] Di nuovo, i proverbi dominano la facciata, e sono incisi al piano nobile entro tabelle rettangolari in *literae auratae*, secondo una tecnica raffinata quanto costosa, mutuata da antichi palazzi romani.[306] Delle otto iscrizioni originarie sopravvivono sei adagi, due in latino, due in greco e due in ebraico, decifrati da Micaela Torboli.[307]

I due palazzi sono legati da un nome: Gerolamo da Carpi (1501–1556), probabile autore dei due progetti, nonché di un dipinto di committenza estense, oggi conservato a Dresda (fig. 3.98), raffigurante *L'Occasione ed il Pentimento*. L'*Occasione* è raffigurata secondo un'iconografia consueta e diffusa, con la testa calva ed un ciuffo di capelli sulla fronte, a simboleggiare la sua fugacità e la necessità di bloccarla rapidamente prima che sfugga. Estremamente inusuale è tuttavia la scelta di raffigurare l'*Occasione* come un giovane, e non come una donna, a differenza di quanto accade negli textitEmblemata dell'Alciati ed in numerosi dipinti e affreschi che traggono ispirazione dalla sua opera.

Silvana Seidel Menchi dimostra come proprio questo sia l'elemento capace di connotare il dipinto come erasmiano e corregge dunque la tradizionale titolatura *L'Occasione e la Pazienza* con *L'Occasione e il Pentimento*. A partire dall'edizione del 1515, Erasmo accosta infatti l'adagio "Occasionem arripere" al proverbio "Nosce tempus", ed i commenti alle due sentenza chiariscono gli attributi dell'*Occasione*, dio volubile che i Greci chiamano Kairos, raffigurato in piedi su un'instabile sfera in perenne movimento, con in mano un rasoio. Il giovane è inoltre affiancato da una divinità femminile, *Metanoia*, "personificazione del pentimento che coglie chi si è lasciato sfuggire l'occasione".[308]

Unico esempio scultoreo è invece l'opera del Bambaia (fig. 3.99), scoperta da Giovanni Agosti[309] e messa in rapporto con gli *Adagia* erasmiani da Max Seidel.[310] Si tratta di un documento figurativo particolarmente interessante, in quanto traduce in figura al contempo il proverbio ed l'apologo. Il proverbio è "Ale luporum catulos", "Nutri i lupacchiotti", inserito da Erasmo nella sua raccolta di *Adagia* a partire dalle prime versioni, ma corredato di una spiegazione più distesa a partire dal 1515, quando al proverbio viene accostato un apologo, protagonista del quale è una capra, che viene forzata da un malaccorto pastore ad allattare un cucciolo di lupo.

[305] *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi nella pietà, nelle arti, nelle scienze colle loro opere o fatti principali, compilato da Luigi Ughi ferrarese*, Ferrara 1804, p. 136.

[306] M. Torboli, *Il serpente e la rondine. Palazzo Contughi Gulinelli di Ferrara nei percorsi della storia*, Ferrara 1998, p. 103 nota 38.

[307] M. Torboli, *Fonti ed interpretazione degli ornati tabellari di Palazzo Contughi Gulinelli in Ferrara*, cit., pp. 91-105; S. Seidel Menchi, *Dare corpo alla saggezza antica*, cit., pp. 35-38.

[308] S. Seidel Menchi, *Dare corpo alla saggezza antica*, cit., p. 40.

[309] G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, cit., p. 158 e fig. 137.

[310] M. Seidel, *"Lacto lupum": il Bambaia e gli Adagia di Erasmo*, in *Arte Italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, Architettura e scultura, Marsilio, Venezia 2003, cit., pp. 705–724.

Figura 3.96: Palazzo Naselli Crispi, Ferrara

Figura 3.97: Palazzo Contughi Gulinelli, Ferrara

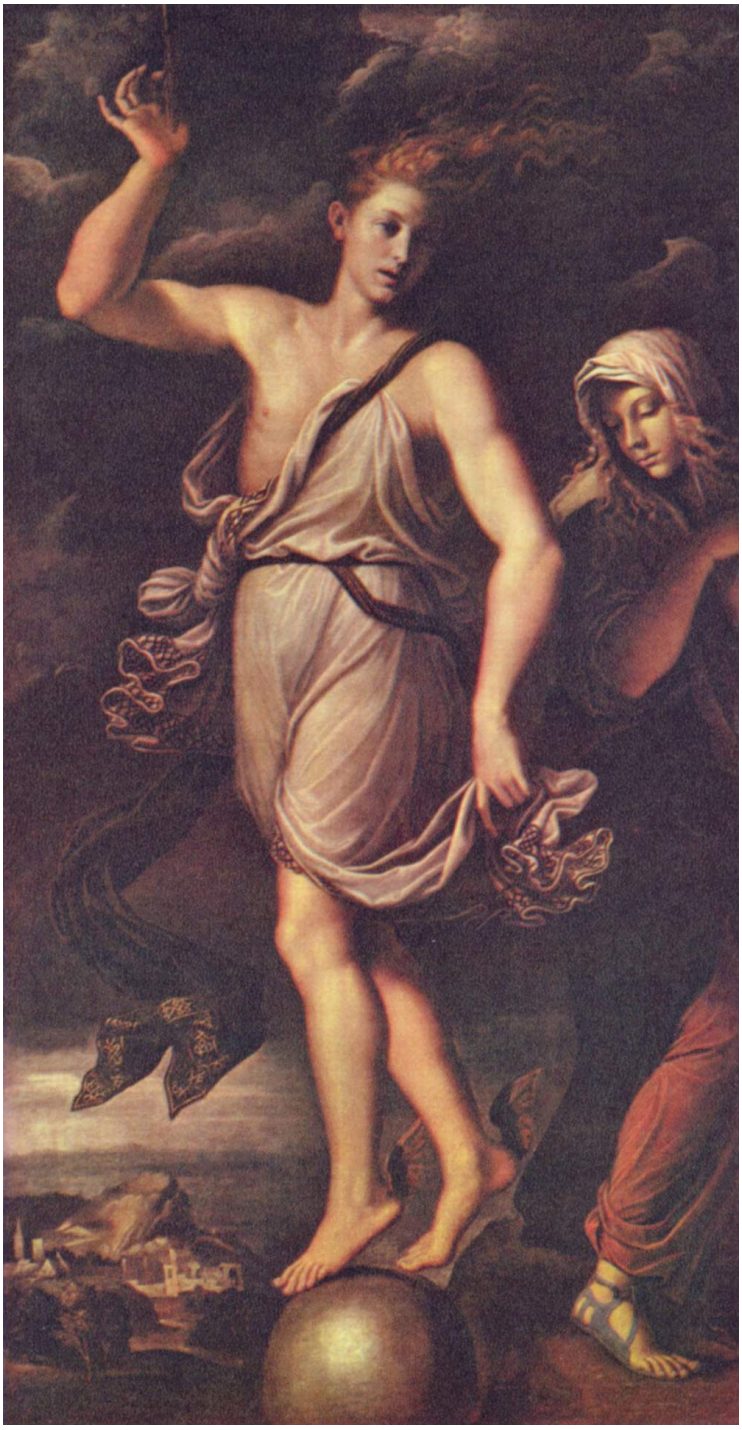


Figura 3.98: Girolamo da Carpi, *L'Occasione e il Pentimento*, 1541, Dresda, Gemäldegalerie

Figura 3.99: Agostino Busti detto il Bambaia, *Il pastore, la capra e il cane*, collezione privata

Inevitabilmente il lupo, una volta cresciuto, finirà col divorare i suoi benefattori. L'imperativo della formula è evidentemente carico di biasimo per "lo sconsiderato protettore di esseri [...] aggressivi e feroci".

A queste quattro evidenze di fortuna figurativa degli *Adagia* erasmiani, è ora possibile accostare la lunga sequenza di Palazzo Besta, dove immagine e parola si legano indissolubilmente, accrescendo l'efficacia del messaggio morale espresso e sollecitando a più livelli la memoria del lettore/osservatore.[311] Il ciclo di Teglio risulta dunque un vero e proprio *unicum* nel suo inscindibile legame tra parola e figura, tra Ariosto ed Erasmo.

A Palazzo Besta, un testo è chiamato dunque a chiosare un altro testo, secondo un meccanismo combinatorio che si ritrova più frequentemente tra le pagine stampate, che sulle pareti dipinte. Un esempio particolarmente efficace in tal senso è rappresentato da due opere di Ludovico Dolce (1508-1568), poligrafo veneziano, strenuo difensore e commentatore del *Furioso*, nonché autore dei volgarizzamenti dell'*Iliade*, dell'*Eneide*[312] e dell'*Odissea*,[313] "ridotte in ottava rima con argomenti et allegorie per ogni canto".

Il testo è accompagnato da allegorie che ne indirizzano la lettura; l'aspetto che qui importa sottolineare è che non si tratta di generiche sentenze, ma di versi diret-

[311] L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit.

[312] *L'Achille et l'Enea di messer Lodouico Dolce. Doue egli tessendo l'historia della Iliade d'Omero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha diuinamente ridotte in ottaua rima. Con argomenti, et allegorie per ogni canto. Aggiuntovi nel fine vna oratione del s. Andrea Menechini sopra le lodi della Poesia, & de' fautori delle virtu. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1571.*

[313] *L'Ulisse di m. Lodouico Dolce da lui tratto dall'Odissea d'Homero et ridotto in ottaua rima, le quale si raccontano tutti gli errori, & le fatiche d'Ulisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di venti anni. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1572.*

tamente tratti dall'*Orlando furioso*, come esplicitamente dichiarato nell'orazione di Andrea Menechini pubblicata in appendice. "I versi ariosteschi completano dunque l'operazione: se l'ottava ha dato forma moderna, e volgare, alla materia omerica e virgiliana, i frammenti morali ricavati dall'*Orlando furioso* completano il carattere topico del testo. Frutto di un gioco combinatorio, esso diventa a sua volta un testo/archivio, un testo "cornucopia" [...]: esso offre infatti al lettore/utente non solo la narrazione unificata dei testi base della tradizione epica, ma anche l'allegoria e la sentenza gnomica che interpreta il tutto e moltiplica le possibilità di riuso".[314]

Anche a Palazzo Besta ci si trova in presenza di un testo "cornucopia",[315] dove la memoria del lettore è sollecitata a più livelli, dall'*Orlando furioso* e dai suoi modelli letterari, nonché dagli *Adagia*, che per definizione costituiscono un "testo/archivio". A questo già di per sé ricco gioco ermeneutico, la dimensione visiva aggiunge poi un ulteriore livello, costituito dai richiami figurativi propri del fregio narrativo e della teoria di busti "all'antica" che completa la decorazione.

Quanto alla figura del consulente iconografico che ha proposto questo legame, il suo nome resta tuttora ignoto, nonostante le citate ipotesi che chiamerebbero in causa Ortensio Lando. Se dunque l'identità dell'*advisor*, appare tuttavia chiara l'intenzione del committente di affermare le proprie ambizioni: imporsi agli occhi dei contemporanei quale signore colto e aggiornato, a dispetto della posizione geografica periferica, e dimostrare la propria familiarità con gli ideali umanistici appresi sugli stessi libri che circolavano tra le corti più raffinate d'Italia.

[314] L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Tornino 1995, p. 222.

[315] T. Cave, *The cornucopian text. Problems of writing in the French Renaissance*, Oxford [Eng.], Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1979.

Figura 3.100: Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

3.3.2 Palazzo Valenti a Talamona

Completamente diverso per tipologia e struttura è il caso di Palazzo Valenti, elegante dimora signorile custodita fra le strette e faticose strade del piccolo borgo di Talamona. Si tratta di una residenza privata, la cui facciata ospita riquadri a monocromo con storie del *Furioso*, disposte su più ordini. A lungo trascurata dalla bibliografia, Palazzo Valenti va invece riconosciuta come un interessante esempio di architettura rinascimentale,[316] in cui la rigorosa simmetria della facciata si lega ad una garbata eppure vigorosa decorazione pittorica che si finge prima architettura e poi scultura (fig. 3.100).[317]

Tra le finestre dei due piani superiori si trovano infatti dodici riquadri narrativi proposti come rilievi bronzei; il registro inferiore è purtroppo andato perduto, ma il restauro promosso dall'attuale proprietaria ha permesso di salvare il registro superiore, nonché di identificare la fonte degli affreschi nel poema ariostesco.[318]

[316] A. Rovetta, *Palazzo Valenti a Talamona*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 54, 2001 (2002), pp. 123-128.

[317] Tutte le immagini relative a Palazzo Valenti-Spini sono gentilmente concesse da ©HAL9000 Srl, Novara, Italy, www.haltadefinizione.com, su concessione della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano.

[318] A. Valenti Airoldi, *Restauro e storia del Palazzo Valenti (già Spini) in Talamona*, cit., pp. 129-150. Desidero ringraziare la signora Adriana Valenti Airoldi per la sua generosa disponibilità e Silvana Onetti ed Erminio Frangi per le preziose segnalazioni sugli affreschi talamonesi.

Figura 3.101: Anonimo, *Ferraù cerca il proprio elmo nel fiume*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

Il primo riquadro è incentrato sulla figura di Ferraù intento a cercare il proprio elmo nel fiume (fig. 3.101).

In seguito ad una battaglia, il "cavallier di Spagna"[319] ha infatti trovato ristoro presso le fresche acque di un fiume, dove però è caduto il suo elmo. In quel momento sopraggiunge Angelica, trafelata per la fuga lontano da Rinaldo, che la insegue a

[319] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 19, 3.

piedi. Dietro di lei, non tarda ad arrivare Rinaldo: il cristiano ed il saraceno, entrambi innamorati della bellissima Angelica, iniziano dunque un'aspra battaglia per conquistare la fanciulla. Secondo il suo abituale costume, Angelica approfitta del duello tra i due cavalieri per fuggire nel bosco in sella a Baiardo. Saggiamente, i due cavalieri decidono dunque di differire la tenzone per concentrare gli sforzi nella ricerca di Angelica, con tale nobile cortesia da meritare la lode del poeta:

"Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi."[320]

Giunti ad un bivio, i due si separano: Rinaldo imbocca la via che lo condurrà effettivamente a raggiungere Angelica, mentre Ferraù si trova a girare in tondo.

"E come quei che non sapean se l'una
o l'altra via facesse la donzella
(però che senza differenza alcuna
apparia in amendue l'orma novella),
si messero ad arbitrio di fortuna,
Rinaldo a questa, il Saracino a quella.
Pel bosco Ferraù molto s'avvolse,
e ritrovossi al fine onde si tolse."[321]

Ritornato sulla riva del fiume, Ferraù, dimentico di Angelica, riprende a cercare l'elmo caduto in acqua; è questo l'istante catturato dall'affresco talamonese:

"Con un gran ramo d'albero rimondo,
di ch'avea fatto una pertica lunga,
tenta il fiume e ricerca sino al fondo,
né loco lascia ove non batta e punga."[322]

Improvvisamente però,

"Mentre con la maggior stizza del mondo
tanto l'indugio suo quivi prolunga,
vede di mezzo il fiume un cavalliero
insino al petto uscir, d'aspetto fiero.

Era, fuor che la testa, tutto armato,
ed avea un elmo ne la destra mano:
avea il medesimo elmo che cercato
da Ferraù fu lungamente invano.
A Ferraù parlò come adirato,
e disse: - Ah mancator di fé, marano!

[320] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 22, 1-6.
[321] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 23.
[322] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 25, 1-4.

perché di lasciar l'elmo anche t'aggrevi,
che render già gran tempo mi dovevi?

Ricordati, pagan, quando uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io),
dietro all'altr'arme tu mi promettesti
gittar fra pochi dì l'elmo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti déi,
turbati che di fé mancato sei.

Ma se desir pur hai d'un elmo fino,
trovane un altro, ed abbil con più onore;
un tal ne porta Orlando paladino,
un tal Rinaldo, e forse anco migliore:
l'un fu d'Almonte, e l'altro di Mambrino:
acquista un di quei dui col tuo valore;
e questo, ch'hai già di lasciarmi detto,
farai bene a lasciarmi con effetto. -

All'apparir che fece all'improvviso
de l'acqua l'ombra, ogni pelo arricciossi,
e scolorossi al Saracino il viso;
la voce, ch'era per uscir, fermossi.
Udendo poi da l'Argalia, ch'ucciso
quivi avea già (che l'Argalia nomossi)
la rotta fede così improverarse,
di scorno e d'ira dentro e di fuor arse.

Né tempo avendo a pensar altra scusa,
e conoscendo ben che 'l ver gli disse,
restò senza risposta a bocca chiusa;
ma la vergogna il cor sì gli trafisse,
che giurò per la vita di Lanfusa
non voler mai ch'altro elmo lo coprisse,
se non quel buono che già in Aspramonte
trasse dal capo Orlando al fiero Almonte.

E servò meglio questo giuramento,
che non avea quell'altro fatto prima."[323]

Ferraù dunque, a capo scoperto, si accinge ad una nuova inchiesta, e qui lo lascia il pittore, imitando l'entrelacement del poeta.

Nel secondo riquadro è raffigurato l'incontro fra Bradamante, in procinto di legare il proprio cavallo ad un albero, e Pinabello, affranto per la perdita dell'amata (fig. 3.102).

La fanciulla è stata rapita dal mago Atlante, con tale destrezza e rapidità che, riferisce Pinabello, ≪Ancor non m'era accorto de l'assalto/ Che de la donna io

[323] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 25, 4-8 – 31, 1-2.

Figura 3.102: Anonimo, *Incontro fra Bradamante e Pinabello*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

senti' il grido in alto≫.[324] L'inconsolabile Pinabello racconta di come siano successivamente intervenuti due cavalieri, decisi a sfidare il mago: si tratta di Ruggiero e Gradasso, raffigurati in secondo piano, mentre uno dei due suona il corno per

attirare l'attenzione di Atlante:

> Poi che fur giunti a piè de l'alta rocca,
> L'uno e l'altro volea combatter prima;
> Pur a Gradasso, o fosse sorte, tocca,
> O pur che non ne fe' Ruggier più stima:
> Quel Serican si pone il corno a bocca,
> Rimbomba il sasso e la fortezza in cima,
> Ecco apparire il cavalliero armato
> Fuor de la porta, e sul cavallo alato. [325]

L'immagine è fedele ai versi, e non manca di tradurre sulla parete dipinta anche gli espedienti tipici dell'illustrazione a stampa, dove in un medesimo riquadro possono riunirsi più episodi, la cui distanza temporale viene tradotta in distanza spaziale, grazie al lento digradare dal primo piano allo sfondo.

Il riquadro successivo raffigura un momento narrativo che Ariosto descrive sì nello stesso canto, il secondo, ma che nel testo è collocato prima (fig. 3.103).

In primo piano è raffigurato infatti il duello a piedi tra Rinaldo e Sacripante di Circassia, mentre un cavallo sembra partecipare al combattimento scalciando; si tratta di Baiardo, cavallo di Rinaldo rubato da Sacripante, che

> [...] per instinto naturale
> Non volea fare al suo signore oltraggio:
> Né con man né con spron potea il Circasso
> Farlo a voluntà sua muover mai passo.[326]

L'*entrelacement* ariostesco passa dunque dal testo alla parete dipinta, invitando l'osservatore a lasciarsi guidare dal racconto visivo, che prosegue nel riquadro successivo con un nuovo duello, questa volta uno scontro a cavallo. Il personaggio sulla destra mostra evidenti analogie con il profilo e la lunga veste di Bradamante, ritratta nel secondo riquadro. Con un potente colpo di lancia, Bradamante colpisce l'avversario, denotato come saraceno dai baffi, unico elemento che faciliti l'identificazione dell'immagine (fig. 3.104).

Il duello è stato precedentemente identificato come la sfida tra Bradamante e Sacripante[327], ipotesi già avanzata con cautela dal momento che almeno due sono gli elementi estranei ai versi: Sacripante indossa l'elmo e la lancia spezzata sarebbe un'invenzione del pittore.

Ritengo tuttavia che un'accurata analisi di alcuni dettagli iconografici ed il confronto con le principali edizioni illustrate cinquecentesche possano condurre ad una diversa interpretazione.

Se numerosi sono gli scontri tra Bradamante e guerrieri saraceni descritti nel poema, uno in particolare viene narrato dall'Ariosto con dovizia di particolari, tanto da essere frequentemente ripreso anche nelle illustrazioni a stampa, ovvero la

[324] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 38, 7-8.
[325] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 48.
[326] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 6, 5-8.
[327] A. Valenti Airoldi, *Restauro e storia del Palazzo Valenti*, cit., pp. 143-144.

sfida lanciata da Bradamante sotto le mura di Arles. Convinta che Ruggiero si sia invaghito di Marfisa, la fanciulla furibonda invoca a gran voce uno scontro diretto. Prima che Ruggiero possa scendere in campo, altri saraceni lo precedono, per essere però ignominiosamente travolti al primo contatto. Il valore guerriero di Bradamante è ben noto al lettore, ma in questo caso la fanciulla si serve di una lancia magica, della quale tuttavia ignora le virtù. Si tratta della lancia fatata grazie alla quale Astolfo, tracotante fanfarone d'invenzione boiardesca, è riuscito ad ottenere insperati successi in battaglia

Lo scontro fra Bradamante e gli sfidanti saraceni viene tradotto in immagine per la prima volta dallo Zoppino, che indica puntualmente i nomi dei contendenti: Bradamante e Ferraù; successivamente lo stesso schema viene ripreso da Giolito, che elimina le didascalie ma aggiunge impeto all'azione, inaugurando il gesto destabilizzato del saraceno colpito, che preannuncia l'imminente caduta, secondo un'iconografia destinata a perdurare nelle successive illustrazioni dello stesso episodio.

L'editore Valvassori mantiene questa impostazione per raffigurare lo stesso scontro, che viene duplicato sullo sfondo, a sintetizzare il ripetersi di identici duelli fra Bradamante e i saraceni che si susseguono nella sfida e nella sconfitta.

Il corto circuito del meccanismo avviene nell'affollatissima composizione valgrisiana, dove sono raffigurati tutti gli scontri descritti nel canto, sempre con un'unica vincitrice, trionfante in primo piano contro la presunta rivale in amore, disarcionata e tenuta sotto scacco.

In seguito, si assiste ad un ristabilimento di equilibrio, ad una riduzione dell'affollamento delle scene, nuovamente ridotte a una sola: nell'edizione pubblicata da Varisco viene riproposto lo schema compositivo inaugurato dal Giolito, ma cambiano i contendenti: non più Bradamante e uno sfidante saraceno, bensì Bradamante e Marfisa, protagoniste di uno scontro non fine a se stesso, motivato soltanto dall'affermazione di una supremazia fisica, ma antagoniste in amore, quanto meno nell'ottica di Bradamante, e dunque portatrici di un messaggio diverso, segno dei tempi che cambiano. Se nel 1542 Giolito, come ampiamente dimostrato da Marzia Cerrai,[328] enfatizza i momenti eroici del poema e tralascia le scene d'amore, per favorire una connotazione epica del poema, ventisei anni più tardi Giovanni Varisco compie l'operazione opposta, prediligendo le scene legate agli "amori" più che all'"arme".

L'affresco talamonese appartiene tuttavia ad una fase precedente quest'ultima evoluzione, e lo scontro raffigurato coinvolge certamente Bradamante e un saraceno. L'identificazione del saraceno risulta difficile in mancanza di ulteriori elementi, ma forse anche di scarsa importanza, nel momento in cui lo si ricolleghi alla sfida di Arles. La stessa indeterminatezza sussiste infatti anche nelle illustrazioni proposte da Giolito e da Valvassori, senza che ciò ne diminuisca l'efficacia; tali edizioni erano indubbiamente molto diffuse e verosimilmente note ai committenti, al consulente iconografico e al pittore, che potrebbero averne tratto ispirazione.

[328] M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini. L'edizione giolitina del 1542*, in ≪Strumenti critici≫, 2001, 1, pp. 99-133.

Figura 3.103: Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Sacripante*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

Figura 3.104: Anonimo, *Bradamante sotto le mura di Arles*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

Ancora più ardua la lettura degli ultimi due riquadri del registro superiore, ormai poco visibili, ma identificati precedentemente come il duello tra Ferraù e Orlando mentre Angelica fugge nel bosco (fig. 3.105) e, nell'ultimo riquadro, la conclusione dello stesso duello (fig. 3.106).[329]

La prima delle due scene si connota chiaramente come un duello, ma risulta difficile stabilire quale; l'ultima scena del ciclo, sebbene molto rovinata, contiene un piccolo dettaglio che permette di fugare ogni dubbio e di confermare l'interpretazione proposta da Adriana Valenti Airoldi. La figura a cavallo è infatti chiaramente una donna, la cui lunga veste svolazzante richiama alla memoria quella di Bradamante, raffigurata nel secondo riquadro. Nonostante le difficili condizioni di lettura, è inoltre possibile distinguere il braccio e la mano della fanciulla, che regge un oggetto. Si tratta di Angelica che fugge, invisibile grazie al potere dell'anello, sottraendo l'elmo di Orlando, oggetto della contesa fra i cavalieri:

> Ha ben di darlo al conte intenzione;
> ma se ne vuole in prima pigliar gioco.
> L'elmo dispicca, e in grembio se lo pone,
> e sta a mirare i cavallieri un poco.
> Di poi si parte, e non fa lor sermone;
> e lontana era un pezzo da quel loco,
> prima ch'alcun di lor v'avesse mente:
> sì l'uno e l'altro era ne l'ira ardente.[330]

Ad oggi risulta difficile delineare la figura del committente e ricostruire il progetto iconografico sotteso alla facciata dipinta; tuttavia, se l'identificazione degli episodi è corretta, è possibile rilevare come siano raffigurati soprattutto duelli, variamente delineati, a cavallo o a piedi, con dovizia di particolari e qualche licenza rispetto al testo. L'ideatore del programma iconografico sceglie di proporre episodi accuratamente selezionati fra i numerosi esempi forniti dal poema al fine di evidenziare uno scontro non tanto necessario a difendere l'onore, quando piuttosto a rivendicare il possesso di un bene, ovvero non uno scontro epico, ma un'inchiesta. Anche i riquadri dedicati ad episodi narrativi diversi dal duello, come il primo, incentrato sulla figura di Ferraù intento a rimestare le acque del fiume per recuperare l'elmo, o il secondo, con l'incontro fra Bradamante e Pinabello, entrambi in cerca dei rispettivi amati, sono incentrati sulla inchiesta, quella specifica evoluzione dell'antico tema della *quête* che domina la prima parte poema.[331]

L'inchiesta è infatti il motore delle azioni che si susseguono e si intrecciano fino alla pazzia di Orlando: cavalieri cristiani e saraceni non si affrontano in campo aperto, ma si contendono un determinato bene, oggetto di desiderio, spesso in competizione fra loro. All'incessante inseguimento di un bene materiale fanno da cornice i labirinti naturali e architettonici costituiti dalla selva e dai castelli di

[329] A. Valenti Airoldi, *Restauro e storia del Palazzo Valenti*, cit., pp. 146-150.
[330] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XII, 53.
[331] S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1990, p. 45.

Figura 3.105: Anonimo, *Duello tra Ferraù e Orlando mentre Angelica fugge nel bosco*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

Atlante, luoghi incantati che rispecchiano ed amplificano l'impressione di confusione e di vorticosa erranza di cavalieri e lettori.

Successivamente l'inchiesta si trasforma e, da ricerca materiale, diviene conoscitiva; selve e castelli cedono posto ad altri scenari: terre lontane, esotiche e favolose, visitate dai cavalieri o descritte loro da osti ed eremiti. "Il movimento antico della *quête* si intellettualizza, assume gradatamente valenze etiche e conoscitive, così che l'obiettivo dell'acquisto non è più un oggetto sfuggente, ma, piuttosto, una verità problematica".[332] Gli affreschi talamonesi preferiscono tuttavia tradurre in immagine l'incessante ricerca che caratterizza la prima parte del poema, quel brulicare di cavalieri, donzelle, spiriti e negromanti che sembrano vagare per la stessa selva, imbattendosi fra loro solo occasionalmente per sostituire un oggetto del desiderio con un altro, in un incalzante susseguirsi di incontri e interferenze. Scegliendo di fare raffigurare simili episodi sulla parete dipinta, il lettore e committente riesce dunque a ripercorrere e prolungare il gioco dell'*entrelacement* e il gusto dell'inchiesta, che tanto l'avevano avvinto nelle pagine del poema.

[332] S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, cit., p. 45.

Figura 3.106: Anonimo, *Angelica fugge con l'elmo di Orlando*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl.

3.3.3 Castello Masegra a Sondrio

L'ultimo esempio valtellinese, quasi miracolosamente sfuggito alle ingiurie del tempo, è il castello Masegra a Sondrio. Scarse le notizie circa le vicende costruttive dell'edificio, che nel Medioevo apparteneva alla famiglia dei Capitanei (fig. 3.107).

La trasformazione da fortilizio a dimora signorile avviene con i successivi proprietari, i Beccaria, che ne entrano in possesso in seguito al matrimonio avvenuto nel 1436 tra Antonio Beccaria e Jacopina, ultima discendente dei Capitanei.[333] In assenza di eredi maschi, alla morte di Anton Francesco, padre di Jacopina, i feudi dei Capitanei sarebbero dovuti tornare al Vescovo di Como, ma Antonio Beccaria riesce ad ottenere una nuova investitura. Il 13 dicembre 1437, con solenne cerimonia celebrata in Sant'Ambrogio a Milano, Antonio Beccaria viene investito del feudo dei Capitanei da Luigi Landriani, fratello e luogotenente del Vescovo di Como Gerardo, unendo così ai propri diritti feudali e al giuspatronato nella zona di Tresivio, i castelli Masegra e Grumello, sui quali si fondava il potere dei Capitanei.[334]

La storia delle due famiglie, o meglio ancora la loro leggenda, costituisce un elemento di sicuro interesse in relazione alla materia ariostesca, dal momento che i Capitanei celebravano le proprie origini nel nome di Orlando, e pretendevano di avere conservato attraverso le generazioni niente meno che la scacchiera e il corno appartenuti al prode paladino.[335]

Alla metà del Quattrocento, Antonio Beccaria commissiona la ristrutturazione del castello e, all'avvio dei lavori, dichiara di avere rintracciato i preziosi cimeli della famiglia dei Capitanei;[336] si tratta evidentemente di una consapevole strategia comunicativa, dettata da precise ragioni politiche, attraverso la quale il nuovo signore di Sondrio intende porsi in continuità con le tradizioni dei Capitanei, qualificandosi come loro erede. Un secolo più tardi, saranno verosimilmente identiche ragioni di legittimazione del potere e di attaccamento alla tradizione familiare a suggerire ad un discendente di Antonio la committenza di affreschi ispirati all'*Orlando furioso*.

All'interno della torre colombaia si conserva infatti una piccola sala interamente dedicata al poema ariostesco, preservatasi nonostante le tormentate vicende che segnarono il castello dopo la decadenza della famiglia Beccaria. Nel 1563 Nicolò Beccaria divide il castello fra i suoi tre figli: Camillo occupa il castello anteriore,

[333] G. C. Bescapè, C, Perogalli, *Torri e castelli di Valtellina e Val Chiavenna*, Sondrio, Edizioni Banca Piccolo Credito Valtellinese, 1966, p.110.

[334] F. Guicciardi, *Il condottiero Antonio Beccaria signore di Tresivio e di Sondrio. Testamento di Antonio Beccaria e Giacomina de Capitanei. Istituzione del giuspatronato Beccaria sulla chiesa di S. Agata in castel Masegra e giuspatronato de Capitanei sulla chiesa-ospedale di S. Antonio e su S. Maria della Sassella*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 56, 2003 (2004), p. 63; T. Salice, *L'investitura feudale di Antonio Beccaria (1437)*, in ≪Archivio Storico della Diocesi di Como≫, 13, 2002, p. 129.

[335] F. S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, Milano 1755-1756, Bologna, Forni, 1970, p. 179.

[336] E. Besta, *I Capitanei Sondriesi*, Torino, Off. poligrafica editrice subalpina Opes, 1912, p. 270.

Figura 3.107: Sondrio, Castel Masegra.

Castellino III quello intermedio e Ferrante quello posteriore;[337] successivamente i figli di Camillo, Giovanni Francesco ed Ercole Beccaria, trovandosi in ristrettezze economiche, vendono la propria porzione del castello di famiglia al capitano Battista Salis di Soglio. Castellino III, senza figli, nomina erede il fratello Ferrante. Ma i beni di Ferrante, ereditati dal figlio Giovanni Beccaria, vengono requisiti dalla Camera episcopale insieme ad altri beni e ai diritti feudali, in seguito all'uxoricidio compiuto da Giovanni nel 1595.[338] Tra la fine del Cinquecento e il 1621 si apre un contenzioso per il possesso dei beni tra i figli di Giovanni Beccaria e Battista Salis ed i suoi eredi, che vantavano crediti presso Giovanni Beccaria. Il castello passa quindi nelle mani della famiglia Salis, che non ne modifica l'assetto in modo significativo.[339] A partire dal XVII secolo, l'edificio viene utilizzato come sede di comando militare. Attualmente il castello, di proprietà demaniale, è concesso in comodato gratuito al Comune di Sondrio.[340]

[337] J. Guler von Weineck, *Raetia, 1616, versione dal tedesco della sola parte che riguarda la Valtellina e la Valchiavenna*, di Giustino Renato Orsini, Sondrio, Camera di commercio industria e agricoltura, 1959, p. 31; S. B. Gavazzi, *Il castello Masegra. Le vicende storiche*, in *Residenze nobiliari di Valtellina e Valchiavenna*, cit., p. 147.

[338] G. A. Paravicini, *La pieve di Sondrio*, a cura di Tarcisio Salice, Raccolta di studi storici sulla

Nel corso di tali passaggi di mano, la decorazione pittorica è andata quasi completamente perduta. Nessuna traccia di pittura nel salone principale; svaniti gli affreschi nella sala attigua, *camera picta* ormai quasi solo di nome, dove pochi sbiaditi lacerti permettono di individuare una ruota della fortuna e qualche altra figura, mentre sono leggibili alcuni stemmi dei comuni valtellinesi lungo le scale che conducono alla torre colmbaia. Qui si conserva una piccola sala le cui pareti e la volta ad ombrello sono impreziosite da affreschi ispirati all'*Orlando furioso*. Lunette e quadrilobi raccontano i primi otto canti del poema ariostesco, proponendo una vera e propria versione a colori delle xilografie giolitine. La derivazione degli affreschi da tale fonte grafica consente di individuare come termine *post quem* il 1542, anno di pubblicazione dell'edizione illustrata del poema da parte di Gabriele Giolito de' Ferrari, la stessa ad avere influenzato il riquadro con il *Viaggio di Astolfo sulla Luna* nel salone d'onore di Palazzo Besta. Certamente nel castello non sarà mancata una biblioteca aggiornata, che includeva anche un esemplare dell'*Orlando furioso* nella versione illustrata più elegante disponibile sul mercato.

Il committente va individuato con buona probabilità in Nicolò Beccaria, o in uno dei suoi figli. Scarse le notizie sul conto di Nicolò Beccaria, Cavaliere Aurato al quale nel 1500 fu affidata per breve tempo la custodia del castello di Tresivio; visse a castel Masegra insieme alla moglie Orsina Carcano,[341] e gli stemmi dei Beccaria e dei Carcano sono tuttora visibili sul loggiato rinascimentale.[342] Poco si conosce anche dei figli di Nicolò, che alla morte del padre divisero il castello in tre parti; in particolare risulta interessante la figura di Castellino, uomo colto ed aggiornato, che aveva raccolto intorno a sé una piccola corte; va rilevato inoltre che il nome di Castellino Beccaria, scritto in forma abbreviata, compare sull'arco lapideo di accesso al complesso insieme alla data 1549,[343] compatibile con il periodo di esecuzione degli affreschi ariosteschi.

Lo stato di conservazione permette di riconoscere i soggetti, ma non di apprezzare i dettagli. La composizione rispetta quasi sempre quella delle illustrazioni a stampa, ma spesso risulta in controparte, segno che nel trasferimento del disegno dal cartone al muro, il pittore, o la bottega, non aveva sotto gli occhi l'edizione a stampa; inoltre le scene risultano semplificate, i dettagli paesistici sono omessi e si consacra ampio spazio solo al momento narrativo che nelle xilografie si trova in primo piano.

Se dunque il primo episodio del racconto figurato è estremamente fedele alla sua fonte grafica, fatta salva una semplificazione del paesaggio che vede sparire il bosco

Valtellina, XXII, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1969, p. 207; S. B. Gavazzi, *Il castello Masegra. Le vicende storiche*, cit., p. 147.

[339] L. Corrieri, *L'architettura*, in *Residenze nobiliari di Valtellina e Valchiavenna*, cit., p. 159.

[340] S. B. Gavazzi, *Il castello Masegra di Sondrio. Approfondimento documentario*, ottobre 2004, comune di Sondrio, www.castellomasegra.org., pp. 32-33.

[341] *Libro d'oro della Nobiltà Mediterranea*, http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterab/beccaria.htm.

[342] S. B. Gavazzi, *Il castello Masegra di Sondrio. Approfondimento documentario*, cit., p. 25.

[343] S. B. Gavazzi, *Il castello Masegra. Le vicende storiche*, cit., p. 147

ed il rivo d'acqua, ecco che a partire dal riquadro successivo la composizione viene ribaltata; il colloquio tra Rinaldo, Sacripante ed il messaggero che ne ha interrotto il duello occupa il primo piano, mentre l'incontro fra Angelica e l'eremita è relegato sulla sinistra, in una composizione sbilanciata e decisamente meno aggraziata rispetto alla xilografia armoniosamente bipartita (figg. 3.108 3.109, 3.110 e 3.111).

Il riquadro successivo è dedicato alla profezia di Melissa, episodio nodale al punto da garantirsi una posizione di primo piano in quasi tutte le illustrazioni cinquecentesche del poema; la grotta di Merlino riprende fedelmente il disegno giolitino e al centro si vede la maga Melissa, con i capelli sciolti ed il magico libro in mano (figg. 3.112 e 3.113).[344] La seconda scena presente nella xilografia, in cui Melissa osserva Bradamante allontanarsi alla ricerca di Brunello, viene invece omessa, e la bipartizione tra esterno e interno perde dunque di significato nell'affresco.

L'ultimo episodio raffigurato sulla volta è la lotta tra Bradamante ed il mago Atlante. Nell'estrema semplificazione del paesaggio, il ladro Brunello legato all'albero viene collocato sulla destra anziché sulla sinistra, al fine di bilanciare una composizione altrimenti troppo scarna. Bradamante si protende verso un ippogrifo che ignora la cornice quadrilobata, quasi per librarsi al di là di una finestra ideale, incombendo sull'osservatore (figg. 3.114 e 3.115).

Il racconto prosegue quindi sulle pareti, dove un'ampia lunetta permette al pittore di dilatare la composizione della quinta illustrazione in uno spazio aperto, al centro del quale il re di Scozia assiste sotto ad un purpureo padiglione all'uccisione del duca Polinesso da parte di Rinaldo (fig. 3.116 e 3.117).

Il riquadro successivo è estremamente danneggiato, e solo il confronto con la sesta illustrazione giolitina permette di riconoscere una composizione identica, sebbene ribaltata (figg. 3.118 e 3.119).

La xilografia condensa tre diversi momenti del racconto in una sola scena: in alto Ruggiero giunge all'isola di Alcina in sella all'ippogrifo, sulla destra si vede Astolfo mutato in albero, riconoscibile dal volto imprigionato nella corteccia, intento a narrare le proprie tristi vicende all'osservatore piuttosto che al cavaliere saraceno; sulla sinistra si vede invece "l'iniqua frotta"[345] che interrompe il cammino di Ruggiero verso il regno di Logistilla. Sullo sfondo è raffigurata la città di Alcina, circondata da alte mura, dalle quali provengono due fanciulle in sella ad un liocorno, desiderose di accompagnare Ruggiero al castello della maga. Nell'affresco le figure di Ruggiero in sella all'ippogrifo e di Astolfo sono purtroppo completamente perdute, e a stento si intravedono i corpi nudi di alcuni dei mostri della "più strana torma" mai vista:

> Alcun dal collo in giù d'uomini han forma,

[344] Sull'iconografia di Melissa nelle illustrazioni a stampa cinquecentesche cfr. V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des merites politiques de Lucrèce Borgia?*, in *L'Arioste et les arts*, sous la direction de Gianni Venturi, Michel Paoli, et Monica Preti-Hamard, Officina Libraria en collaboration avec le Musée du Louvre, Officina Libraria, Milano 2012, pp. 92-118; F. Caneparo, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, in ≪Schifanoia≫, 34-35, 2008 (2010), Atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 12-15 dicembre 2007, pp. 165-172.

[345] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 60, 7.

Figura 3.108: Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù mentre Angelica fugge nel bosco*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.109: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto I.

Figura 3.110: Anonimo, *Rinaldo, Sacripante e il messaggero; Angelica e l'eremita*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.111: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto II.

Figura 3.112: Anonimo, *Profezia di Melissa*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.113: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III.

Figura 3.114: Anonimo, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.115: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV.

Figura 3.116: Anonimo, *Rinaldo uccide Polinesso*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.117: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V.

Figura 3.118: Anonimo, *Ruggiero sull'isola di Alcina*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.119: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VI.

Col viso altri di simie, altri di gatti;
Stampano alcun con piè caprigni l'orma,
Alcuni son centauri agili et atti;
Son gioveni impudenti, e vecchi sciolti;
Chi nudi, e chi di strane pelli involti.[346]

Solo grazie ad un serrato confronto tra affresco e illustrazione è possibile individuare, in controparte rispetto alla xilografia, la sagoma del grasso e satiresco

[346] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 61, 3-8.

capitano, "Il qual su una testuggine sedea,/ Che con gran tardità mutava il passo".[347] Impossibile ormai verificare se, nel ricreare mostri tanto singolari, il pittore abbia saputo tradurre in figura la curiosa descrizione della schiera di bizzarre creature, liberamente ispirate, in omaggio ai suoi primi lettori, al dipinto con Minerva che caccia i Vizi dal giardino delle Virtù, completato da Andrea Mantegna per lo studiolo di Isabella d'Este nel 1502, proprio negli anni in cui Ariosto iniziava a scrivere il suo poema.[348]

La lunetta successiva è immediatamente identificabile come un duello tra cavalieri, nondimeno sarebbe impossibile riconoscervi lo scontro fra Ruggiero ed Erifilla senza l'ausilio della fonte grafica (figg. 3.120 e 3.121).

Il racconto si conclude all'inizio dell'ottavo canto, con lo scontro fra Ruggiero e il servo di Alcina. Del servo dipinto a secco si vede ormai solo la sagoma, mentre risulta più agevole riconoscere Ruggiero; sono invece ridotti a evanescenti ombre l'"augel grifagno", che "gira" e "gli fa mille ruote"[349] ed il cane che morde Ruggiero "nel piede manco"[350] (figg. 3.122 e 3.123).

Lo stesso soggetto, parimenti tratto dall'illustrazione giolitina del poema, è raffigurato in due opere già citate: la torre di Baggiovara, presso Modena, la coppa di maiolica conservata ad Arezzo, erroneamente descritta come ≪Orlando infuriato≫ che combatte contro una guerriero a cavallo.[351]

Il Palazzetto Besta di Bianzone

A Bianzone si trova il cosiddetto "palazzetto" Besta, dimora di un ramo secondario della stessa famiglia e così definito per distinguerlo dal più noto palazzo di Teglio. Mentre Carlo Besta eredita da Azzo II il palazzo di Teglio, l'altro figlio Gerolamo si stabilisce infatti a Bianzone, e nel 1568 acquista il palazzetto dallo zio e cugino in secondo grado Nicolò II Alberti di Bormio.[352]

Annessa al palazzo è la colombaia, una torretta a base quadrata tuttora esistente nel frutteto, descritta nel documento di vendita come ≪colombario uno valde pulcro in eo existenti, sub quo quidem columbario extat talamus unus pro fructibus conservandis, coperto tegulis lapidis, diversis imaginibus ornato, cum pluribus planctis fructum in eo fundo existentibus, circumdato a mane, a meridie et a nulla hora et partim a sero muro calcestri [...]≫.[353]

[347] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 63, 3-4.
[348] V. Farinella, *Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative*, in *Scritti in onore di Gianni Venturi*, di prossima pubblicazione.
[349] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 4, 1 - 8, 5.
[350] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 8, 2.
[351] C. D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'arte medioevale e moderna di Arezzo*, Arezzo, Centro affari e promozioni, 1993, cat. 107; M. Zampetti, *La fortuna dell'edizione giolitina dell'Orlando Furioso nelle maioliche. Due coppe del Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, cit., pp. 423-444.
[352] Documento custodito in un archivio privato di Bianzone, trascritto e pubblicato da G. L. Garbellini, *Dagli Alberti ai Besta: le origini del Palazzetto Besta di Bianzone*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 52, 1999 (2000), pp. 109-123.
[353] Ivi, p. 119.

Figura 3.120: Anonimo, *Duello tra Ruggiero ed Erifilla*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.121: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VII.

Figura 3.122: Anonimo, *Ruggiero e il servo di Alcina*, Sondrio, Castel Masegra.

Figura 3.123: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VIII.

La colombaia è dunque definita bella e ornata di molte immagini; tracce di colore si intravedono tutt'oggi all'esterno, nel cornicione a lunette che riprende nella struttura quello del palazzo, e sono attestati affreschi sulla volta e sulle pareti.[354] ≪Nel documento viene espressamente citata questa costruzione tutta particolare, annessa per tradizione in Valtellina ai manieri e ai palazzi dell'aristocrazia, che, in questo caso, documenta l'agiatezza della casa e il gusto raffinato dei proprietari, poiché non si tratta di una colombaia qualsiasi o di un semplice ripostiglio agricolo,

ma di un edificio 'civile' quasi di un villino con allusive decorazioni pittoriche ad uso esclusivo del padrone, all'interno di un 'luogo di delizie' con i più svariati alberi da frutto≫.[355]

A Gerolamo Besta si deve la trasformazione della dimora di campagna degli Alberti in una residenza signorile, con la posa delle cornici delle finestre in pietre verde di Tresivio, pietre peraltro già predisposte e vendute dall'Alberti insieme al palazzetto "lapidibus pluribus laboratis pro fenestris conficiendis"[356] e con l'aggiunta e la decorazione di un secondo piano culminante in un cornicione con svolgimento a lunette simile a quello del Palazzo Besta di Teglio, sebbene a Bianzone non sia oggi visibile alcuna traccia di decorazione pittorica. Sul modello della principale dimora di famiglia sono state realizzate inoltre le grondaie a testa di drago ed i caratteristici comignoli a torretta.[357]

Alla morte di Gerolamo, seguita a pochi anni di distanza da quella del figlio maggiore Carlo I nel 1611,[358] l'altro figlio, Antonio, si stabilisce a Teglio, ma con il matrimonio tra sua figlia Isabella ed il cugino Carlo II, la famiglia fa ritorno a Bianzone, e risiede nel palazzetto fino al 1752, anno in cui l'ultimo discendente, Carlo Francesco Besta, muore senza eredi.[359] Il palazzetto viene quindi acquisito dai Planta, il cui stemma figura sul camino del salone; confiscato dai Grigioni con tutti i beni di famiglia nel 1797, perviene ai Lambertenghi di Villa di Tirano, fino all'attuale proprietà.[360] Come il palazzo di Teglio, anche il palazzetto di Bianzone, in seguito a svariati passaggi di mano, è stato ridotto a deposito agricolo, ma a differenza della principale dimora dei Besta, non è stato soccorso agli inizi del Novecento e versa tuttora in condizioni disastrose, già tristemente segnalate quasi trent'anni fa.[361] Oggi la situazione è drammaticamente peggiorata, e persino le lancette dell'orologio, che Gian Luigi Garbellini lamentava ≪pateticamente ferme sulle 11.25≫[362] assumendole a triste simbolo di un immeritato abbandono, oggi sono cadute. Fortunatamente è attualmente in corso un restauro che si spera destinato ad una felice conclusione. La decorazione pittorica risale alla fine del XVII secolo[363] e si deve a Carlo Francesco Besta, il quale si affida al pittore Giuseppe Brina,[364]

[354]Ivi, p. 115.
[355]Ibidem.
[356]Ivi, p. 114 e 119.
[357]R. Sertoli Salis, *Il Palazzetto Besta di Bianzone*, cit., p. 7.
[358]F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 78.
[359]G. L. Garbellini, *Dagli Alberti ai Besta*, cit., p. 112; *F. Palazzi Trivelli*, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 80.
[360]F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, cit., p. 81.
[361]G. L. Garbellini, *Diario di una visita al Palazzetto Besta di Bianzone*, in ≪l'Eco delle Valli≫, 23 novembre 1982, pp. 7-8; E. Noè, *Bianzone, Palazzo Besta*, *in Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna* a cura di S. Coppa, Milano, Kriterion, 1994, pp. 241-242.
[362]G. L. Garbellini, *Diario di una visita al Palazzetto Besta*, cit., p. 7.
[363]R. Sertoli Salis, *Il Palazzetto Besta di Bianzone*, cit., pp. 6-8.
[364]S. Coppa, *Prospettive di studio per la pittura del Settecento in Valtellina*, in AA. VV. *Disegni dei Ligari dalle collezioni del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte di Sondrio*, catalogo della mostra, Lecco, Stefanoni, 1982, p. 16; M. Zanardi, *Giuseppe Brina*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo, Bolis, 1989, p. 31.

autore dell'Incontro tra Salomone e la regina di Saba affrescato sul soffitto del salone ariostesco del palazzo Besta di Teglio, preso a modello evidentemente non solo da un punto di vista architettonico. Nella speranza che sia presto possibile visitare il palazzo, al momento inaccessibile dato lo stato pericolante dell'edificio, non resta che affidarsi alle descrizioni degli affreschi realizzate sulla base di fotografie scattate prima della rovina.[365] Al centro della volta del salone principale, inquadrata da cornici a stucco, campeggia la *Conquista di Gerusalemme*, circondata da altre quattro scene dipinte, che raffigurano *Olindo e Sofronia, la fuga di Erminia, Rinaldo e Armida* e *la nave della Fortuna.* Gian Luigi Garbellini, avendo avuto la possibilità di vedere gli affreschi, ipotizza una derivazione dalle illustrazioni a stampa di Bernardo Castello.[366] A Bianzone dunque l'interesse per i temi cavallereschi si rinnova, aggiornandosi ai più recenti successi editoriali, e Ariosto cede il passo a Tasso e al nuovo gusto secentesco.

[365] E. Noè, *Bianzone, Palazzo Besta*, cit., p. 241.
[366] G. L. Garbellini, *Diario di una visita al Palazzetto Besta*, cit., p. 8.

3.4 Palazzo Ciceri a Como

In pieno centro a Como, un fregio giolitino in sei riquadri è rimasto sorprendentemente sconosciuto alla comunità degli studiosi dell'Ariosto, al punto che non è stato possibile individuare una sola riga di bibliografia, né sugli affreschi, né sul palazzo, ad eccezione di una rapida ma illuminante nota di Giovanni Agosti, che segnala l'esistenza del ciclo.[367] Edificio settecentesco in posizione privilegiata tra il Duomo ed il palazzo vescovile, il palazzo è stato costruito su preesistenze cinquecentesche, delle quali non resta traccia se non nella decorazione pittorica di una sala, inglobata al piano terreno nella nuova costruzione e ritrovatasi quasi per caso in posizione decentrata nell'assetto dato al palazzo settecentesco, al punto da essere impiegata come ristorante già da diversi decenni. Il palazzo era nel XVIII dimora dei Ciceri, una delle più prestigiose famiglie di Como, imparentata con gli Odescalchi e nota per avere dato alla città cardinali e personaggi illustri, come Carlo Stefano Anastasio Ciceri (Como, 1616 – 1694), protagonista di una brillante carriera ecclesiastica sotto papa Innocenzo X Odescalchi, anch'egli comasco: dapprima vescovo di Alessandria, quindi di Como e infine nominato cardinale nel 1686. Altro esponente illustre della famiglia è il cugino di Carlo Stefano, Alessandro (Como, 1639 - Nanchino 1703), missionario gesuita attivo in India e soprattutto in Cina, dove venne nominato vescovo di Nanchino nel 1696.[368]

A questi nomi si aggiunge Teresa Ciceri, nata Castiglioni, originaria di Angera, ma andata sposa a Cesare Ciceri; donna di ingegno, dedita alle scienze e in particolare all'agronomia, Teresa Ciceri è ricordata per i suoi studi naturalistici, che le valsero una medaglia d'oro per avere migliorato il metodo per ottenere una fibra tessile dal gambo dei lupini, oltre che per la sua amicizia con Alessandro Volta.[369]

Nulla si sa tuttavia della storia antica del palazzo, né si hanno notizie circa la proprietà nel XVI secolo o l'occasione legata alla committenza degli affreschi.

Il fregio si articola in sei riquadri delimitati da una ricca cornice dorata con mascheroni e festoni di fiori e frutta e intervallati da statue a monocromo, cariatidi e telamoni. I riquadri narrativi traggono ispirazione dalle illustrazioni giolitine e vanno a supplire agli episodi mancanti con libere invenzioni.

Il primo riquadro oggi osservabile, non necessariamente il primo del fregio originario, visibilmente mutilo, raffigura la profezia di Melissa ed è apparentemente molto vicino alla terza xilografia giolitina (fig. 3.124 e fig. 3.125). Molto simile è la posa di Melissa, in piedi con il libro in mano, accanto a Bradamante, raffigurata

[367] G. Agosti, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, Rancate 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Officina Libraria, Milano 2010, p. 249. Ringrazio il prof. Giovanni Agosti e il prof. Vincenzo Farinella per la preziosa segnalazione, i proprietari per la loro disponibilità e la dott.ssa Rossella Giordano per la cortesia e l'entusiasmo nell'avere discusso con me gli affreschi e per avermi messo a disposizione la sua relazione di restauro.

[368] G. Bertuccioli, voce *Ciceri, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ciceri.

[369] M. Monti, *Storia di Como*, Pietro Ostinelli, Como 1832, vol. II, parte II, p. 526; L. Badesi, *Ritratti: Teresa Ciceri, Giuseppe Parini*, Tip. editr. C. Nani, Como 1996.

armata e con il capo protetto da un elmo dal valoroso pennacchio; il pittore enfatizza la lunga veste che agevola l'osservatore nel riconoscere una figura femminile, espediente utilizzato ad esempio anche negli affreschi talamonesi, precedentemente analizzati (§3.3.2).

Simile alla composizione giolitina è inoltre l'ambientazione della scena all'interno di una "devota e venerabil chiesa", con l'arca di Merlino raffigurata sulla sinistra, rappresentata non solo in accordo con il modello grafico, ma con i versi ariosteschi, ben oltre le indicazioni offerte dalla xilografia di riferimento, segno di minuziose istruzioni da parte del consulente iconografico, se non di un'accurata conoscenza del testo da parte del pittore. Era infatti "quell'arca d'una pietra dura,/ lucida e tersa, e come fiamma rossa". La folla di spiriti evocati dalla maga si assembra all'esterno del cerchio magico, in attesa di assumere le sembianze della discendenza estense.

Alcuni dettagli, come la presenza dell'arca sulla sinistra o l'aspetto dei demoni, che ancora non hanno assunto sembianze umane, concordano apertamente con il modello giolitino, altri elementi rivelano però che il pittore conosceva anche le illustrazioni proposte dal Valvassori: Bradamante e Melissa sono infatti raffigurate entrambe all'interno del cerchio magico e, dettaglio più significativo, la porzione del riquadro esterna alla grotta di Merlino non raffigura la prosecuzione del racconto, con Bradamante che si allontana, seguita dallo sguardo vigile di Melissa, come accadeva nella composizione giolitina, bensì l'antefatto della vicenda, come nell'illustrazione del Valvassori.

Sulla sinistra si distingue infatti Polinesso che finge di aiutare Bradamante a calarsi nella grotta:

> Ecco d'un olmo alla cima frondosa
> volgendo gli occhi, un lungo ramo vede;
> e con la spada quel subito tronca,
> e lo declina giù ne la spelonca.
>
> Dove è tagliato, in man lo raccomanda
> a Pinabello, e poscia a quel s'apprende:
> prima giù i piedi ne la tana manda,
> e su le braccia tutta si suspende[370]

Simile è la scelta dell'anonimo disegnatore attivo nell'officina del Valvassori (fig. 3.126): nella xilografia è raffigurato infatti l'inganno di Pinabello, sebbene l'istante prescelto sia quello immediatamente successivo, quando:

> Sorride Pinabello, e le domanda
> come ella salti; e le man apre e stende,
> dicendole: - Qui fosser teco insieme
> tutti li tuoi, ch'io ne spegnessi il seme! -
>
> Non come volse Pinabello avvenne
> de l'innocente giovane la sorte;

[370] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 74, 5-8 , 75 - 1-4.

perché, giù diroccando a ferir venne
prima nel fondo il ramo saldo e forte.
Ben si spezzò, ma tanto la sostenne,
che 'l suo favor la liberò da morte.
Giacque stordita la donzella alquanto,
[...]

Il traditor pensò che la donzella
fosse ne l'alto precipizio morta;
e con pallida faccia lasciò quella
trista e per lui contaminata porta,
e tornò presto a rimontar in sella:
e come quel ch'avea l'anima torta,
per giunger colpa a colpa e fallo a fallo,
di Bradamante ne menò il cavallo.[371]

[371] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 75, 5-8 , 77; III, 5.

Figura 3.124: Anonimo, *Profezia di Melissa*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Figura 3.125: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III

Figura 3.126: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori 1553, canto III

Appare dunque probabile che il pittore conoscesse le varie traduzioni in immagine del poema disponibili sul mercato e che da esse abbia tratto spunto, apportando personali modifiche secondo il proprio gusto e le proprie esigenze, come si vede non tanto nel secondo riquadro, quanto piuttosto nel terzo.

Il secondo riquadro propone una versione semplificata della quarta xilografia giolitina, dove l'attenzione si concentra soltanto sulla scena principale, il duello fra Bradamante e il mago Atlante, tralasciando la rappresentazione di Rinaldo e del suo scudiero in compagnia di Dalinda, ritratti nella xilografia e spesso raffigurati anche nei riquadri affrescati dedicati a questo episodio, che, come si vedrà oltre, sono piuttosto numerosi.

Nel riquadro comasco, invece, l'epico episodio è il solo protagonista del riquadro (fig. 3.127 e fig. 3.128): Bradamante armata e con la spada sguainata attende coraggiosamente il mago Atlante, che appare in sella all'ippogrifo, anch'egli con la spada sguainata, unica licenza del pittore rispetto al dettato ariostesco, che lo vorrebbe in possesso di armi magiche: uno scudo fatato ed un libro di incantesimi, alternativamente rappresentati nella traduzione ad affresco dell'episodio a Sondrio, Bergamo, Mel e Verona, dove Atlante non compare mai con la spada sguainata.

Lo scudo di Bradamante, brandito e dunque esibito in primo piano, offre talvolta l'occasione per un omaggio araldico: Lucano da Imola, ad esempio, non si lascia sfuggire l'opportunità e, negli affreschi di Palazzo Alessandri a Bergamo, raffigura

in posizione privilegiata il leone rampante dei committenti; a Como, invece, nessun elemento araldico celebra il committente e l'odierno visitatore non trova purtroppo appiglio alcuno per risalire alla committenza cinquecentesca.

Il terzo riquadro presenta una composizione complessivamente fedele alla quinta xilografia giolitina, arricchita però di un elemento originale e capace di personalizzare il racconto dipinto con accenti lombardi familiari allo spettatore: la chiesa raffigurata sullo sfondo ricorda infatti da vicino l'architettura di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 3.129, fig. 3.130, fig. 3.131).

La scena raffigurata in primo piano rappresenta l'epilogo della novella di Ginevra, narrata dall'Ariosto nel quinto canto del poema e distesamente ripercorsa da Vincenzo e Michele de Barberis, sempre in Lombardia, nel già citato salone d'onore di Palazzo Besta a Teglio, dove la vicenda era descritta in ordine cronologico nell'arco di sette riquadri (§3.3.1).

A Como, invece, il pittore concentra il racconto in un solo riquadro, articolato in due scene, seguendo l'esempio del disegnatore giolitino. In primo piano Rinaldo sconfigge e uccide Polinesso, smascherandone l'inganno di fronte al re di Scozia e alla sua corte, mentre sulla sinistra viene sintetizzata l'articolata macchinazione del duca d'Albany ai danni della principessa Ginevra, accusata di avere accolto un uomo nelle sue stanze e per questo condannata a morte, oltre che umiliata di fronte all'amato Ariodante, indotto a credere che Ginevra l'abbia tradito. Ariodante è infatti raffigurato insieme al fratello Lurcanio mentre assiste all'incontro fra Polinesso e la dama che egli crede essere la sua amata Ginevra. Si tratta in realtà di Dalinda, damigella di Ginevra innamorata di Polinesso e da lui convinta con uno stratagemma ad indossare le vesti di Ginevra, in modo da ingannare Ariodante.

Il racconto prosegue sulla parete successiva, dove sono protagonisti Angelica e Ruggiero. Il primo riquadro è l'unico ideato dal pittore senza l'ausilio della fonte grafica e non trova confronti né in altri cicli affrescati, né in dipinti o in maioliche: l'eremita, incapace di trattenere Angelica e desideroso di non perderla di vista, invia un demone infernale a rapirne il cavallo:

> Signor, far mi convien come fa il buono
> sonator sopra il suo istrumento arguto,
> che spesso muta corda, e varia suono,
> ricercando ora il grave, ora l'acuto.
> Mentre a dir di Rinaldo attento sono,
> d'Angelica gentil m'è sovenuto,
> di che lasciai ch'era da lui fuggita,
> e ch'avea riscontrato uno eremita.
>
> Alquanto la sua istoria io vo' seguire.
> Dissi che domandava con gran cura,
> come potesse alla marina gire;
> che di Rinaldo avea tanta paura,
> che, non passando il mar, credea morire,
> né in tutta Europa si tenea sicura:
> ma l'eremita a bada la tenea,
> perché di star con lei piacere avea.

Figura 3.127: Anonimo, *Duello fra Bradamante e Atlante*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Figura 3.128: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV

Figura 3.129: Anonimo, *Inganno di Polinesso; Rinaldo uccide Polinesso*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Figura 3.130: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V

Figura 3.131: Milano, Santa Maria delle Grazie

Quella rara bellezza il cor gli accese,
e gli scaldò le frigide medolle:
ma poi che vide che poco gli attese,
e ch'oltra soggiornar seco non volle,
di cento punte l'asinello offese;
né di sua tardità però lo tolle:
e poco va di passo e men di trotto,
né stender gli si vuol la bestia sotto.

E perché molto dilungata s'era,
e poco più, n'avria perduta l'orma,
ricorse il frate alla spelonca nera,
e di demoni uscir fece una torma:
e ne sceglie uno di tutta la schiera,
e del bisogno suo prima l'informa;
poi lo fa entrare adosso al corridore,
che via gli porta con la donna il core.

E qual sagace can, nel monte usato
a volpi o lepri dar spesso la caccia,
che se la fera andar vede da un lato,
ne va da un altro, e par sprezzi la traccia;

al varco poi lo sentono arrivato,
che l'ha già in bocca, e l'apre il fianco e straccia:
tal l'eremita per diversa strada
aggiugnerà la donna ovunque vada.

Che sia il disegno suo, ben io comprendo:
e dirollo anco a voi, ma in altro loco.
Angelica di ciò nulla temendo,
cavalcava a giornate, or molto or poco.
Nel cavallo il demon si gìa coprendo,
come si cuopre alcuna volta il fuoco,
che con sì grave incendio poscia avampa,
che non si estingue, e a pena se ne scampa.

Poi che la donna preso ebbe il sentiero
dietro il gran mar che li Guasconi lava,
tenendo appresso all'onde il suo destriero,
dove l'umor la via più ferma dava;
quel le fu tratto dal demonio fiero
ne l'acqua sì, che dentro vi nuotava.
Non sa che far la timida donzella,
se non tenersi ferma in su la sella.

Per tirar briglia, non gli può dar volta:
più e più sempre quel si caccia in alto.
Ella tenea la vesta in su raccolta
per non bagnarla, e traea i piedi in alto.
Per le spalle la chioma iva disciolta,
e l'aura le facea lascivo assalto.
Stavano cheti tutti i maggior venti,
forse a tanta beltà, col mare, attenti.

Ella volgea i begli occhi a terra invano,
che bagnavan di pianto il viso e 'l seno,
e vedea il lito andar sempre lontano
e decrescer più sempre e venir meno.
Il destrier, che nuotava a destra mano,
dopo un gran giro la portò al terreno
tra scuri sassi e spaventose grotte,
già cominciando ad oscurar la notte.[372]

In primo piano si vede infatti la principessa del Catai, che "non sa che far [...]/ se non tenersi ferma in su la sella"; con i capelli sciolti a incorniciarle il volto, colto in un'espressione di paura e di dolore, la fanciulla si volge indietro, incapace di trattenere il cavallo (fig. 3.132).

Sulla destra, il seguito della vicenda:

Avea mirato da l'estrema cima
d'un rilevato sasso l'eremita
Angelica, che giunta alla parte ima
è dello scoglio, afflitta e sbigottita.

[372] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 29 - 37.

Figura 3.132: Anonimo, *Inganno di Polinesso; Rinaldo uccide Polinesso*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Era sei giorni egli venuto prima;
ch'un demonio il portò per via non trita:
e venne a lei fingendo divozione
quanta avesse mai Paulo o Ilarione.

Come la donna il cominciò a vedere,
prese, non conoscendolo, conforto;
e cessò a poco a poco il suo temere,
ben che ella avesse ancora il viso smorto.
Come fu presso, disse: - Miserere,
padre, di me, ch'i' son giunta a mal porto. -
E con voce interrotta dal singulto
gli disse quel ch'a lui non era occulto.

Comincia l'eremita a confortarla
con alquante ragion belle e divote;
e pon l'audaci man, mentre che parla,
or per lo seno, or per l'umide gote:
poi più sicuro va per abbracciarla;
ed ella sdegnosetta lo percuote
con una man nel petto, e lo rispinge,
e d'onesto rossor tutta si tinge.

Egli, ch'allato avea una tasca, aprilla,
e trassene una ampolla di liquore;
e negli occhi possenti, onde sfavilla
la più cocente face ch'abbia Amore,
spruzzò di quel leggiermente una stilla,
che di farla dormire ebbe valore.
Già resupina ne l'arena giace
a tutte voglie del vecchio rapace.[373]

Sullo sfondo, la nave degli abitanti di Ebuda, che vagano di costa in costa alla ricerca di fanciulle straniere da sacrificare all'orca marina che infesta la loro isola:

Oh misere donzelle che trasporte
fortuna ingiuriosa al lito infausto!
dove le genti stan sul mare accorte
per far de le straniere empio olocausto;
che, come più di fuor ne sono morte,
il numer de le loro è meno esausto:
ma perché il vento ognor preda non mena,
ricercando ne van per ogni arena.

Van discorrendo tutta la marina
con fuste e grippi ed altri legni loro,
e da lontana parte e da vicina
portan sollevamento al lor martoro.
Molte donne han per forza e per rapina,
alcune per lusinghe, altre per oro;
e sempre da diverse regioni
n'hanno piene le torri e le prigioni.[374]

La bella Angelica, addormentata sulla riva, non può sfuggire al pericolo:

Passando una lor fusta a terra a terra
inanzi a quella solitaria riva
dove fra sterpi in su l'erbosa terra
la sfortunata Angelica dormiva,
smontaro alquanti galeotti in terra
per riportarne e legna ed acqua viva;
e di quante mai fur belle e leggiadre
trovaro il fiore in braccio al santo padre.[375]

In attesa di raffigurare Angelica incatenata, il pittore imita l'*entrelacement* del poeta e passa a descrivere un altro personaggio, Ruggiero, in attesa di intrecciare i due fili narrativi nell'episodio successivo. Il riquadro, visibilmente ridipinto,[376]

[373] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 45 - 48.
[374] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 59 - 60.
[375] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 59 - 60.
[376] La ridipintura è stata eseguita in epoca imprecisata, come segnalato dalla restauratrice Rossella Giordano; R. Giordano, *Relazione dei lavori di restauro conservativo delle due fasce perimetrali affrescate*, 2 novembre 2008, p. 2.

raffigura Ruggiero in volo sull'ippogrifo, intento a sorvolare un paesaggio lacustre, certamente familiare ad un osservatore comasco (fig. 3.133).

Il racconto si conclude nel riquadro successivo, dove la principessa del Catai è raffigurata incatenata alla roccia per essere divorata dal mostro marino. Soccorre il pittore l'ausilio della decima illustrazione giolitina, che pone l'orca marina in primo piano, immensa e terribile con le sue fauci spalancate, e il giovane Ruggiero in volo sull'ippogrifo, provvidenzialmente giunto a salvare Angelica da un'orribile morte (fig. 3.134 e fig. 3.148). La scena è una tra le più fortunate nella tradizione figurativa del poema, anche in ragione della sua filiazione dall'episodio ovidiano di Andromeda salvata da Perseo, imitato dall'Ariosto e variamente tradotto in immagine a partire dall'antichità.[377]

Anonimo l'autore del fregio, la cui personalità fatica forse a manifestarsi anche in ragione della mediazione del modello grafico, al quale egli scrupolosamente si attiene in quattro riquadri su sei.

[377] R. W. Lee, *Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth Century Art: Some Facts and Hypotheses*, in *Studies in late medieval and renaissance painting in honour of Millard Meiss*, edited by I. Lavin and J, Plummer, New York University Press, 1977, pp. 313-14; D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers*, in ≪Comparative Literature≫, XXX, 1978, pp. 97-197; B. Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Finktionene der Volkssprechlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981; Idem, *Il mito e la tradizione testuale: le 'Metamorfosi' di Ovidio*, in *Immagini degli dei: mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 22-28; Idem, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; F. Caneparo, *La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

Figura 3.133: Anonimo, *Ruggiero in volo sull'ippogrifo*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Figura 3.134: Anonimo, *Ruggiero salva Angelica*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano

Figura 3.135: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto X

3.5 Bergamo

Come in Valtellina, anche in area bergamasca si conservano tre cicli affrescati ispirati all'*Orlando furioso*, due nella città di Bergamo e uno nel vicino comune di Gorlago. Si tratta di tre testimonianze diverse fra loro per tipologia e significato: un riquadro, unico superstite di una serie più ampia, sulla facciata di un palazzo prospiciente piazza Mascheroni, un vasto e ben conservato ciclo "antologico" nel salone di Palazzo Alessandri, in Borgo Pignolo, e due fregi "monografici", dedicati alle avventure di Angelica e di Astolfo in Palazzo Gozzini a Gorlago.

La vitalità e il successo dell'*Orlando furioso* a Bergamo sono attestati del resto da varie traduzioni in volgare bergamasco del poema, o di una parte di esso,[378] e in particolare dall'edizione del poema tradotto "in buna lingua de Berghem" nel 1553,[379] stampata a Venezia e corredata da illustrazioni in parte genericamente cavalleresche e in parte tratte dai legni dello Zoppino, il quale nel 1530 aveva pubblicato la prima edizione del poema corredata da un *corpus* di xilografie appositamente create per illustrare il capolavoro ariostesco.

3.5.1 "Favole dell'Ariosto" in piazza Mascheroni

Estremamente fedele al modello grafico è l'affresco bergamasco visibile in piazza Mascheroni, sulla facciata del palazzo adiacente alla torre dell'orologio, attualmente di proprietà Mandelli-Mazzola.[380] Il soggetto raffigurato è *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*, descritta dall'Ariosto nel XXXVI canto del poema e oggetto della corrispondente illustrazione giolitina, che Marta Ajmar individuava infatti quale fonte diretta per l'affresco.[381]

Bradamante, convinta che Ruggiero abbia tradito il suo amore, è giunta sotto le mura di Arles, decisa a sfidare l'amato, ma svariati cavalieri saraceni lo precedono, per essere tuttavia rapidamente travolti da Bradamante. Grazie alla fatata lancia d'oro, la fanciulla disarciona gli avversari saraceni, compresa Marfisa, che Bradamante ritiene erroneamente essere il nuovo amore di Ruggiero. Finalmente in presenza del giovane, Bradamante "sprona Rabicano, e quanto può dagli altri si discosta,/ et a Ruggier accenna con la mano." Marfisa, decisa ad ottenere una

[378] B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, a cura della Banca Popolare di Bergamo (1940), Vol. I-VI, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1959, vol. III, *Bergamo veneta*, pp. 466-469.

[379] *Orland Furius De Misser Lodovic Ferraris Nouuament compost in buna lingua de Berghem, e de oter vocabul Lombardi adornat, Opera da piasi, e da sgrigna profumadame(n)t indirizat Dal Gobo da Venesia a M. Pasqui. Souratuti Dutur plusquamperfetto*, Bindoni e Pasini, Venezia 1553.

[380] Nulla si sa invece degli antichi proprietari e risulta dunque impossibile, allo stato attuale degli studi, risalire alla committenza dell'affresco. Nella sua scheda sull'edificio, Tosca Rossi cita come fonte orale Andrea Mandelli, il quale annovera dall'archivio privato di famiglia presso la sua abitazione i nomi della famiglie Fumagalli (XIX secolo), Scattini (post giugno 1848), Caniana (XIX secolo), Chiappuzzi (post 1892), Cagnana (post 1894), Palazzi (post 1919), Mazzola (post 1966). cfr. in proposito T. Rossi, *Bergamo Urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, Ikonos, Treviolo 2009, p. 94.

[381] M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso nella tradizione grafica e a fresco: un problema*, in ≪Artes≫, 1, 1993, pp. 47-49.

rivincita, insegue i due e li ritrova in un bosco. Qui Bradamante, in preda alla gelosia, si scaglia contro Marfisa, mentre Ruggiero cerca di interrompere il duello:

> Priega Ruggiero e supplica amendue,
> ma poco frutto han le parole sue.
> Quando pur vede che'l pregar non vale,
> di aprtirle per forza si dispone:
> leva di man ad amendua il pugnale,
> et ai piè d'un cipresso li ripone.
> Poi che ferro non han più da far male,
> con prieghi e con minaccie s'interpone:
> ma tutto è invan; che la battaglia fanno
> a pugni e a calci, poi ch'altro non hanno.[382]

È questa la scena raffigurata in apertura al XXXVI canto del *Furioso* giolitino e da qui mutuata sull'affresco (figg. 3.136 e 3.137).

La composizione è complessivamente fedele alla xilografia, sebbene risulti meno ariosa nel momento in cui viene rielaborata e adattata allo spazio quadrato tra le due finestre del secondo piano. Sulla destra si vede la zuffa tra le due donne: Marfisa a sinistra, riconoscibile dalla fenice che ne sormonta l'elmo, e Bradamante di spalle, mentre Ruggiero si interpone loro. Altri dettagli, come la lancia di Bradamante, fatata arma affidatale da Astolfo qualche canto prima, e la scimitarra di Marfisa, entrambe abbandonate sul campo, sono invece tralasciati nell'affresco. Sul lato sinistro del riquadro è raffigurata un'arca sepolcrale "di bianchi marmi".[383] "Chi dentro giaccia, era con brevi carmi/ notato a chi saperlo avesse cura"[384]: non certo i tre protagonisti della zuffa, troppo impegnati nello scontro per badare ad altro. Eppure proprio "da quell'avel ch'in mezzo il bosco siede"[385] proviene la terribile voce che pone fine al conflitto ed all'ingarbugliato malinteso: Atlante, morto di dolore al pensiero del triste destino di Ruggiero, rivela che il giovane è gemello di Marfisa, rapita dai saraceni ancora bambina, e pone definitivamente fine allo scontro.

Identico soggetto è raffigurato su un vassoio di maiolica realizzato da Giacomo Mancini, detto il Frate, intorno al 1545, giunto a noi purtroppo solo in condizione frammentaria. (fig. 3.138) Ciononostante, è possibile notare come Mancini abbia rielaborato il soggetto proposto dalla xilografia, personalizzando alcuni dettagli, come l'arca "di bianchi marmi",[386] che diventa dorata nella maiolica, per non sfigurare con il generoso lustro metallico che impreziosisce il piatto, o la coppia che cavalca sullo sfondo, verosimile allusione all'antefatto della scena, ovvero l'arrivo di Ruggiero e Marfisa, la cui vista scatena la furia gelosa di Bradamante. Nonostante la condizione frammentaria di alcuni pezzi e la verosimile perdita di altri, le maioliche esistenti eseguite da Giacomo Mancini ispirandosi alle xilografie giolitine sono numerose, e sarà dunque utile analizzarle progressivamente, accostandole alle scene

[382] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVI, 49, 7-8 - 50.
[383] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 42, 1.
[384] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 42, 3-4.
[385] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 58, 7.
[386] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 42, 1.

affrescate di identico soggetto, al fine di comprendere le modalità di ricezione e di rielaborazione del modello grafico da parte del maestro maiolicaro. Considerando la quantità di piatti, coppe e vassoi di soggetto ariostesco realizzati da Giacomo Mancini alla metà degli anni Quaranta, appare infatti verosimile che il maestro umbro abbia realizzato l'intera serie delle xilografie giolitine su maiolica, proponendone un'integrale trasposizione a colori, un vero e proprio ciclo cavalleresco da esposizione, quasi una versione in scala ridotta dei cicli affrescati.

Se la maiolica di Giacomo Mancini è ridotta a frammento, non si può dire che l'affresco bergamasco non abbia sofferto le ingiurie del tempo; il riquadro è infatti l'unico superstite di una serie più ampia, come si evince dalle fonti settecentesche, Andrea Pasta e Francesco Maria Tassi. Il Pasta, descrivendo la Cittadella, menziona infatti "una favola dell'Ariosto dipinta a fresco e [...] altre che sono perite"[387] e attribuisce l'intera decorazione a Giovanni Cariani.

Maggiori notizie sono offerte dal Tassi, che mira a ricostruire la vita e le opere del pittore sulla base delle rare notizie in suo possesso, non senza invettive contro il Vasari e la sua "nota parzialità verso i Toscani"[388] e dell'ingiustificato oblio che aveva avvolto l'opera del pittore bergamasco fino a quel momento. "Essendo dunque a me destinato il far noto al Mondo il valore di quest'artefice, e in qual supremo grado d'estimazione debba da ogni vero amatore delle arti essere reputato, riesce di pena non ordinaria il ritrovarmi così scarso e mancante di notizie; e perciò non poter addurre alcuna particolarità della sua vita, che degna sarebbe di essere da miglior penna pubblicata".[389] Il Tassi ripercorre dunque le opere del Cariani visibili a Bergamo, sostando in piazza della Cittadella e lamentando le cattive condizioni degli affreschi: "Quelle poi laterali alla torre della Cittadella si veggono ancormò, benché molto mal concie, e guaste. In questa ha figurato alcune favole dell'Ariosto, in una delle quali vedesi la battaglia di Rodomonte, e Mandricardo, e in distanza Isabella, che ha fra le braccia il suo amato Zerbino ucciso da Mandricardo; in un'altra la battaglia di Marfisa, e Bradamante con Ruggero, che si mette loro di mezzo; e nell'altra il Re Marganorre legato, e cacciato dalle donne a furia di bastonate".[390] Queste ultime due scene non sono più visibili, e una veduta della piazza datata 1830 mostra che già nella prima metà del XIX secolo l'aspetto della facciata era simile a quello odierno.[391] Se il riquadro superstite si pone come una fedele traduzione a colori di una xilografia giolitina, è verosimile che anche gli altri due lo fossero, e in effetti la breve ma accurata decrizione del Tassi riporta alla mente due illustrazioni presenti nella stessa edizione del poema.

[387] A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione e all'amorosa cura de' Quadri*, Locatelli, Bergamo 1775, p. 41.

[388] F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1797, ed. critica a cura di F. Mazzini, edizioni Labor, Milano 1969, t. I, p. 35.

[389] Ibidem.

[390] F. M. Tassi, *Vite de' pittori*, cit., pp. 36-37.

[391] *Bergamo antica e scomparsa: piazza di Cittadella ora Lorenzo Mascheroni*, in ≪Bergomum≫, 41.1947, 3/4, p. 73.

Figura 3.136: Giovan Battista Guarinoni d'Averara?, *Ruggiero interrompe la zuffa tra Marfisa e Bradamante*, Bergamo, piazza Mascheroni

Figura 3.137: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXXVI, *Ruggiero tenta di interrompere la zuffa tra Marfisa e Bradamante*

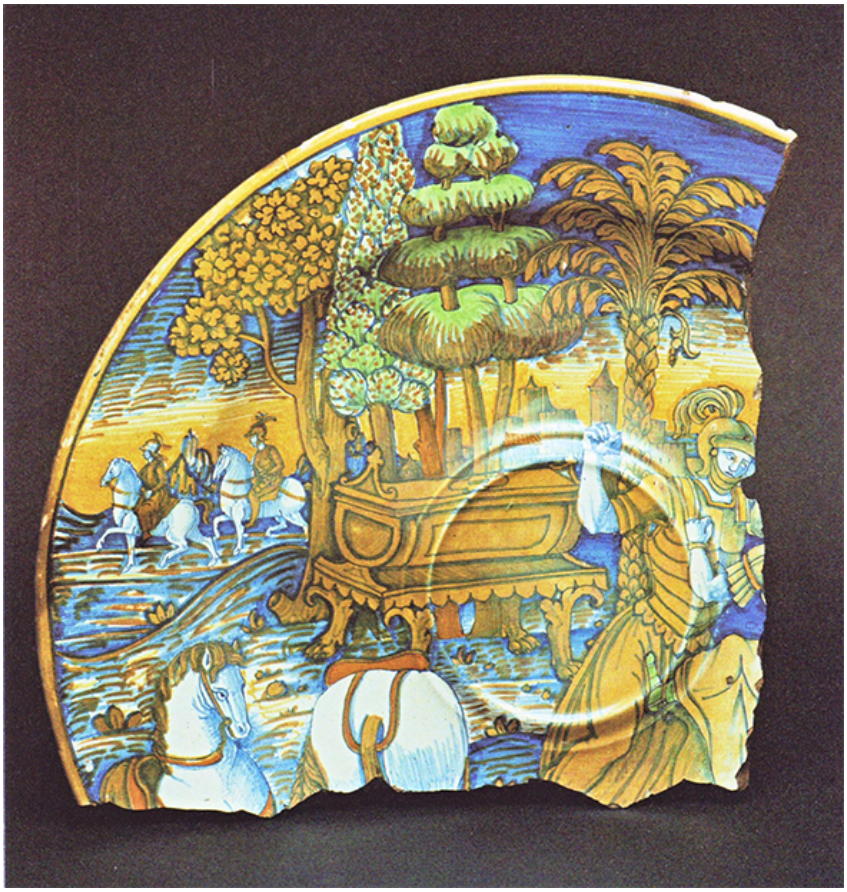


Figura 3.138: Giacomo Mancini, detto il Frate, Frammento di vassoio con *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*, 1545, Faenza, Museo Nazionale delle Ceramiche

La vendetta delle donne contro Marganorre si trova infatti in primo piano nella xilografia che segue quella della zuffa fra Marfisa e Bradamante. In apertura al canto XXXVII dell'edizione Giolito si vede il re, beffardamente raffigurato nudo ma incoronato, percosso e bastonato da una folla femminile decisa a vendicarsi delle ingiurie subite. A sinistra si vede la vecchia alla quale Bradamante, Ruggiero e Marfisa hanno consegnato il re Marganorre dopo averlo catturato:

> A quella vecchia che l'odiava quanto
> femina odiare alcun nimico possa,
> nudo in mano lo dier, legato tanto,
> che non si scioglierà per una scossa;
> ed ella, per vendetta del suo pianto,
> gli andò facendo la persona rossa
> con un stimulo aguzzo ch'un villano,
> che quivi si trovò, le pose in mano.
>
> La messaggera e le sue giovani anco,
> che quell'onta non son mai per scordarsi,

non s'hanno più a tener le mani al fianco,
né meno che la vecchia, a vendicarsi;
ma sì è il desir d'offenderlo, che manco
viene il potere, e pur vorrian sfogarsi:
chi con sassi il percuote, chi con l'unge;
altra lo morde, altra cogli aghi il punge.

Come torrente che superbo faccia
lunga pioggia talvolta o nievi sciolte,
va ruinoso, e giù da' monti caccia
gli arbori e i sassi e i campi e le ricolte;
vien tempo poi, che l'orgogliosa faccia
gli cade, e sì le forze gli son tolte,
ch'un fanciullo, una femina per tutto
passar lo puote, e spesso a piede asciutto:

così già fu che Marganorre intorno
fece tremar, dovunque udiasi il nome;
or venuto è chi gli ha spezzato il corno
di tanto orgoglio, e sì le forze dome,
che gli puon far sin a' bambini scorno,
chi pelargli la barba e chi le chiome.[392]

L'altra descrizione non si riferisce ad un canto adiacente, ma riporta alla XXIV illustrazione giolitina, dominata dallo scontro fra Rodomonte e Mandricardo, alla presenza di Doralice.

In primo piano Rodomonte e Mandricardo si scontrano alla presenza di Doralice, amata da entrambi; in secondo piano, si vede la vecchia Gabrina impiccata ad un olmo. Zerbino, infatti, memore di quale supplizio fosse la compagnia della perfida Gabrina, come ricordano i versi ariosteschi del XXI canto e gli affreschi valtellinesi con *Storie di Gabrina*, nel Palazzo Besta di Teglio (§3.3.1), ha punito il traditore Odorico, rapitore di Isabella, costringendolo ad accompagnare la vecchia quale suo cavalier servente:

Quindi partissi il disleale, e tolse
in compagnia la vecchia maledetta.
Non si legge in Turpin che n'avvenisse;
ma vidi già un autor che più ne scrisse.

Scrive l'autore, il cui nome mi taccio,
che non furo lontani una giornata,
che per torsi Odorico quello impaccio,
contra ogni patto ed ogni fede data,
al collo di Gabrina gittò un laccio,
e che ad un olmo la lasciò impiccata;
e ch'indi a un anno (ma non dice il loco)
Almonio a lui fece il medesmo giuoco.[393]

Infine, sullo sfondo, Isabella piange l'amato Zerbino, accogliendolo tra le brac-

[392] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVII, 108 - 111, 1-6.
[393] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV, 45, 7-8 - 46.

cia, simile ad una Madonna con Cristo in pietà, secondo un prestito iconografico mutuato dall'area sacra, convenzione non isolata nel contesto della traduzione figurativa dell'*Orlando furioso*. Se Ariosto intreccia un sapiente gioco di *imitatio* e di *varietas* ricamando sulle trame di ben note fonti classiche, illustratori e pittori ricorrono infatti ad altrettanto nobili e riconoscibili modelli figurativi, ispirandosi variamente alle iconografie cristiane.

Gli esempi in tal senso potrebbero essere numerosi, ma due in particolare risultano emblematici; si tratta di due pittori gravitanti intorno alla corte medicea, Jacopo Vignali (1592-1664) e Matteo Rosselli (1578-1650). Il primo si dedica a temi letterari e specificamente ariosteschi in almeno tre occasioni, raffigurando *L'incontro di Angelica e Sacripante*, oggi in collezione privata fiorentina, *Ruggiero soccorso da Melissa e Leone*, opera conservata nella Galleria di Palazzo Pitti, e *Zerbino, Isabella e l'eremita*, dipinto emerso emerso alla fine degli anni Ottanta del Novecento, del quale si ignora il committente[394] (fig. 3.139).

Quest'ultimo soggetto è lo stesso raffigurato nell'illustrazione giolitina, ma Vignali lo rielabora con accento lievemente diverso. Nel rappresentare il gruppo di Isabella e Zerbino morente, anche Jacopo Vignali, come l'anonimo illustratore giolitino, ricorre alla tradizionale iconografia del *Cristo in pietà*, rielaborando però la figura femminile in modo da suggerirne una variante: Isabella non è più ripiegata sul suo disperato dolore, come Maria, ma solleva il capo, nell'attimo in cui il suo pianto viene interrotto dalla presenza dell'eremita. Il dipinto ritrae l'eremita sulla soglia dello spazio figurato, rendendo con accento teatrale l'idea della sua apparizione, che attira l'attenzione di Isabella. La figura del giovane giacente ricorda da vicino l'iconografia del Cristo deposto e ben si presta alla raffigurazione di Zerbino morente; un'identica composizione era stata efficacemente impiegata da Vignali in precedenza, per un altro dipinto, questa volta di soggetto sacro, ovvero il *Buon samaritano* realizzato da Jacopo nel 1630 per i frati domenicani di San Marco. Il *Buon samaritano* completava una serie di quattro dipinti dedicati all'arte medica, ideati per la Spezieria del convento, inserendosi in un contesto di commissioni legate alla peste, all'interno del quale la parabola evangelica che esorta gli uomini alla carità assumeva un significato precipuo, un *exemplum* per i religiosi di San Marco, che in quegli anni si adoperavano con sollecita dedizione per assistere i malati di peste. In un simile contesto, il giovane soccorso dal samaritano nell'opera di Vignali poteva forse evocare la figura dell'appestato, come argomenta Giovanni Pagliarulo,[395] ma ciò che qui importa sottolineare, al di là dello specifico significato del dipinto domenicano, è che la composizione adottata per la figura del giudeo ferito si ispira direttamente all'iconografia tipica del *Cristo in pietà*, a testimonianza della forza evocativa di formule figurative saldamente consolidate, sotterraneamente radicate

[394] Il dipinto è stato presentato ad un'asta Drouot-Richelieu a Parigi il 24 aprile 1989, cfr. G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in ≪Artista≫, 6, 1994, pp. 138-198: 146 e nota 73.

[395] Per un'accurata analisi dell'opera di Jacopo Vignali legata al contesto della peste a Firenze negli anni Trenta del Seicento cfr. G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, cit., pp. 138-198: 146.

Figura 3.139: Jacopo Vignali, *Zerbino, Isabella e l'eremita*, ubicazione ignota

nella memoria degli artisti e pronte ad affiorare in casi come quelli descritti.

Con pari efficacia, la stessa formula iconografica del Cristo in pietà sopperisce facilmente all'assenza di uno specifico modello di riferimento per un altro gruppo ariostesco, destinato ad una larga fortuna figurativa: Angelica e Medoro. Ampiamente e variamente raffigurati mentre incidono i loro nomi sui tronchi degli alberi o in compagnia dei pastori,[396] i due personaggi sono frequentemente ritratti a inizio Seicento nel momento dell'innamoramento.

> Amor [...]
> dove giacea Medor, si pose al varco,
> e l'aspettò, posto lo strale all'arco.
>
> Quando Angelica vide il giovinetto
> languir ferito, assai vicino a morte,
> che del suo re che giacea senza tetto,
> più che del proprio mal si dolea forte;
> insolita pietade in mezzo al petto

[396] R. W. Lee, *Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth Century Art: Some Facts and Hypotheses*, in *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honour of Millard Meiss*, edited by I. Lavin and J, Plummer, New York University Press, 1977.

si sentì entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
e più, quando il suo caso egli narrolle.

E rivocando alla memoria l'arte
ch'in India imparò già di chirugia
(che par che questo studio in quella parte
nobile e degno e di gran laude sia;
e senza molto rivoltar di carte,
che 'l patre ai figli ereditario il dia),
si dispose operar con succo d'erbe,
ch'a più matura vita lo riserbe.[397]

È questo l'istante tradotto in figura da Matteo Rosselli nei primi anni Venti del Seicento, in un dipinto commissionato dal cardinale Carlo de' Medici per il Casino di San Marco (fig. 3.140).

Con forte accento teatrale, Angelica è raffigurata china sul giovane, intenta a medicare la ferita sanguinante, quasi esibita. Altrettanto enfatica è la posa del giovane, il cui pallore costituisce il centro luminoso del quadro, sottolineato dalla camicia bianca insanguinata e dal contrasto con con il panneggio scuro che gli copre le ginocchia e con il fondo buio. Medoro giace sofferente con il capo reclinato, appoggiato al braccio destro, e guarda la sua salvatrice senza che lei se ne accorga; in questo gioco di sguardi e nella figurina di Amore intento a scagliare una freccia è già riassunto il seguito della vicenda. In primo piano, il copricapo di Medoro, che ne indica la condizione di fante pagano, le sue armi e, sulla destra, le pietre sulle quali Angelica ha pestato le erbe officinali, dettagli extratestuali inseriti dal pittore per completare realisticamente la scena. Sullo sfondo, il corpo esanime di Cloridano permette all'osservatore di ripercorrere l'antefatto della vicenda.

Numerose sono le repliche note di questo dipinto,[398] evidentemente apprezzato in quanto efficace espressione della sensibilità teatrale e patetica del primo Seicento, oltre che imperdibile occasione per tradurre in figura la metafora della ferita d'amore, tanto cara all'arte barocca. Più delle repliche interessano però in questa sede i disegni preparatori, che dimostrano la radice iconografica sacra dell'episodio ariostesco raffigurato da Matteo Rosselli.

Mi riferisco in particolare a due disegni molto simili, entrambi attribuiti a Matteo Rosselli, ma fino ad ora non avvicinati fra loro: uno conservato a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (inv. F.C. 128827, foto G.N.S. neg 2155), e l'altro a Vaduz, presso la fondazione Ratjen (R 918 Kat. 95/22).

Entrambi vanno verosimilmente accostati al dipinto in questione. Se uno dei due è opera del maestro, probabilmente l'altro è non uno studio per la composizione del

[397] L. Ariosto, *Orlando furioso*, 19, 5-8 - 21.

[398] Sono note repliche in collezione privata fiorentina (Cantelli 1983, p. 131 e tav. 667), nella Galleria Corsi a Palazzo Bardini a Firenze (Cracovia-Firenze 1988, p. 29, n. 2), nei Depositi delle Gallerie Fiorentine (inv. 1890 n. 5796), presso il Mead Art Museum, Amherts College, Massachussets, citate in E. Fumagalli, *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit, cat. 82.

Figura 3.140: Matteo Rosselli, *Angelica cura Medoro ferito*, Firenze, Villa La Petraia

dipinto, ma un esercizio di bottega, che ripropone la figura in identica posizione, copiando persino lo studio del braccio sinistro nell'angolo superiore del foglio. Il giovane raffigurato nel disegno è adagiato nella stessa posizione di Medoro, che nel dipinto è appoggiato sul braccio destro, con il capo reclinato all'indietro. Diversa è la posizione del braccio sinistro, che nella composizione finale è adagiato su un panneggio, in una posa più naturale rispetto al disegno; varia anche la posizione delle gambe, leggermente più distesa la destra e differentemente piegata la sinistra, ma la forma delle scarpe resta la stessa.

Il primo dei due disegni è stato letto in passato come un *Cristo in Pietà* e quindi accostato all'unica opera di tale soggetto eseguita dal Rosselli, la *Pietà* per la Chiesa di San Vincenzo a Modena[399], per quanto la figura del Cristo non corrisponda a

[399] S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma villa della Farnesina alla Lungara, 20 ottobre-20 dicembre 1977, Roma, De Luca, 1979, cat. 93.

quella del disegno.

Effettivamente la posa del giovane disteso ricorda quella di un Cristo deposto, basti confrontarla ad esempio con il disegno preparatorio della *Deposizione* dello stesso Rosselli oggi al Louvre (Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 1550),[400] la cui fotografia era non a caso collocata nel faldone di Rosselli proprio prima del disegno di Medoro, nella fototeca del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi; credo tuttavia che l'accostamento con il dipinto ariostesco sia decisamente più convincente.

Mutuare iconografie consolidate da un ambito di comprovata tradizione figurativa ad un altro, che ne è privo, è certamente una pratica naturale e largamente diffusa, applicata con disinvoltura negli esempi secenteschi sopra citati, ma a maggior ragione fruttuosamente impiegata nel caso delle incisioni giolitine e prima ancora zoppiniane; sono questi infatti i primi esempi di traduzione in figura dei versi ariosteschi e, in mancanza di una tradizione iconografica cui ispirarsi, gli anonimi illustratori hanno fatto ricorso a modelli figurativi sedimentati nella propria memoria, riadattati in funzione delle nuove circostanze, in un gioco combinatorio che rinnova la pregnanza comunicativa delle immagini, arricchite di ulteriori valenze.

L'episodio della morte di Zerbino, raffigurato nella diciannovesima xilografia giolitina, viene impiegato da Giacomo Mancini quale modello per la realizzazione di un altro piatto, datato 1545 e oggi conservato al Museo Nazionale di Cracovia (fig. 3.141),[401] che va ad affiancarsi a quelli precedentemente citati, ovvero il vassoio da acquereccia ispirato alla quarta illustrazione, posto a confronto con i medaglioni perduti del Casino di caccia dei Marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio e con gli affreschi di Palazzo Alessandri a Bergamo (fig. 3.39, §3.2 e §3.5.2) e il frammento di vassoio con la *Zuffa tra Marfisa e Bradamante*. Si tratta di un'ulteriore testimonianza della vasta diffusione dell'edizione giolitina e del successo ottenuto dalle sue illustrazioni, tale da indurre i più facoltosi fra gli appassionati lettori a commissionarne varianti a colori sulle pareti delle proprie dimore o su preziose suppellettili da esibire davanti agli ospiti. "Tante sono le 'edizioni maiolicate' ariostesche prodotte dal maiolicaro di Deruta che è lecito supporre che egli avesse istoriato l'intero ciclo dei canti dell'Ariosto dell'edizione veneziana del 1542, sia in veste policroma, sia in veste monocroma blu, talvolta arricchita di cangianti effetti a lustro metallico"[402]

È curioso notare come la composizione sia sostanzialmente identica nella maiolica e nella xilografia, ma come l'uso del colore abbia permesso a Giacomo Mancini

[400] Sulla Deposizione del Louvre di Matteo Rosselli, *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre: 74. exposition du Cabinet des Dessins*, Musée du Louvre, 2 octobre 1981-18 janvier 1982, catalogue établi par Francoise Viatte, Catherine Monbeig Goguel, Paris Ministère de la culture, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1981; C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans, XVI - XVIII siècles*, Tome 2, 1620-1800, Musée du Louvre, 5 continents, Paris - Milano [2005].

[401] B. Zboinska-Daszynska, *Majoliki Wllkoskie*, Krakow 1952, scheda 29, tavv. XXXIV e XLIII, citata da C. Ravanelli Guidotti, *Reminescenze ariostesche. L'ottava d'oro istoriata sulla maiolica del Cinquecento*, in ≪CeramicAntica≫, (1994), anno IV, n. 5 (38), p. 41 e nota 19; Eadem, *Ariosto ≪istoriato≫ sulla maiolica italiana del Cinquecento*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 5 marzo - 8 maggio 1994, a cura di Jadranka Bentini, Marsilio Editori, Venezia 1994, p. 66-67.

[402] C. Ravanelli Guidotti, *Reminescenze ariostesche*, cit., p. 38.

Figura 3.141: Giacomo Mancini, *Morte di Zerbino*, 1545, Cracovia, Museo Naizonale

di modificarne il significato, suggerendo un episodio diverso dallo scontro fra Rodomonte e Mandricardo. L'identità dei due cavalieri che si scontrano a piedi, affiancati dai cavalli morti nello scontro, è infatti evidente confrontando la xilografia con i versi ariosteschi, che descrivono la morte dei due cavalli e la furia del duello che ciononostante non si interrompe.

Nella maiolica invece, il guerriero di destra è chiaramente Zerbino, come si evince dal confronto con lo stesso personaggio, raffigurato poco più indietro con la stessa barba appuntita e con identica corazza. Lo stesso dicasi per la bionda Isabella, ritratta due volte, sempre con un abito giallo: a cavallo, intenta ad osservare lo scontro fra l'amato e Mandricardo e, sullo sfondo, mentre piange la morte di Zer-

bino e viene apostrofata da un eremita di passaggio. La mutuazione del duello tra Rodomonte e Mandricardo su quello fra Zerbino e Mandricardo è suggellata dall'esibita presenza delle armi di Orlando, causa del contendere fra Zerbino e il Tartaro. L'antefatto dello scontro è infatti la "lodevol opra" di Zerbino, che, aiutato da Isabella, ha raccolto le armi disperse dal conte Orlando impazzito e le ha appese ad un pino, incidendo sulla corteccia: "- Armatura d'Orlando paladino; -/ come volesse dir: nessun la muova,/ che star non possa con Orlando a prova".[403]. Il duello in primo piano è dunque l'ultimo eroico tributo di Zerbino al suo ruolo di cavaliere e prelude al commovente gruppo ritratto poco più indietro.

Le altre due scene raffigurate sul piatto sono fedelmente derivate dalla xilografia, ma assumono una valenza leggermente diversa se si tiene in considerazione il tema unitario che Giacomo Mancini ha voluto rappresentare, e che ha sintetizzato nel titolo "Lamorte de zerbino", indicato sul retro. L'impiccagione è infatti la dolorosa e meritata fine dei nemici di Zerbino: Gabrina, impiccata da Odorico, e Odorico stesso, che verrà impiccato da Almonte un anno dopo, come anticipa il poeta, e come certamente il lettore ricorda osservando il piatto; l'ultima figura presente è Orlando, nudo e folle, involontaria causa del duello fatale che segna la morte di Zerbino.

Oltre alle scene narrative ispirate alle xilografie giolitine, gli affreschi bergamaschi comprendevano un ulteriore elemento, come rivela la descrizione del Tassi, che si conclude con una nota nteressante: "Sopra in alcune lunette si scorgono teste di tutta forza, e tremendo colorito, ma ancor queste vanno a poco a poco consummandosi con grave nostro detrimento."[404] Sopra ai riquadri narrativi si trovavano dunque lunette con "teste", come accade a Palazzo Besta, dove ogni riquadro ariostesco è sormontato da una lunetta che ospita busti clipeati di problematica identificazione.

Anche a Chiusa di Pesio, stando alle fonti, scene narrative ispirate al *Furioso* dialogavano con busti-ritratto; in quel caso non si trattava di riquadri e di lunette ma di medaglioni: il non più esistente casino di caccia dei marchesi di Ceva era infatti ornato all'interno con medaglioni a monocromo ispirati alle xilografie giolitine e all'esterno con busti riferiti a personaggi del poema, come esplicitato da appositi *tituli*. Forse anche le "teste di tutta forza e tremendo colorito" della Cittadella bergamasca ritraevano personaggi del poema, come cautamente propone anche Marta Ajmar;[405] certamente le lunette di piazza Mascheroni avrebbero potuto costituire un utile confronto con i ritratti di Teglio e di Chiusa di Pesio.

Le lunette, già citate dal Pasta, che però non ne descriveva l'iconografia, erano da lui ricondotte, insieme alle favole ariostesche, a Giovanni Cariani: "Del medesimo Artefice si reputano le quattro Lunette nella sommità della Facciata, due per banda della Torre, per la cui Porta si ha l'ingresso nel Cortile del Palazzo Prefettizio".[406] Se la notizia è corretta doveva dunque esserci una continuità nella decorazione ai due lati della torre di Cittadella: lunette da ambo le parti, scene del *Furioso* a

[403] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV, 57, 6-8.
[404] F. M. Tassi, *Vite de' pittori*, cit., p. 37.
[405] M. Ajmar, *Scene dall'Orlando furioso nella tradizione grafica e a fresco*, cit., p. 47.
[406] A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo*, cit., p. 41.

destra e altre scene narrative a sinistra.

L'attribuzione delle storie ariostesche al Cariani è antica ma non coeva, dato che Marcantonio Michiel, unica fonte cinquecentesca a menzionare gli affreschi di piazza Mascheroni, testimonia che "La Loza e la fazzada nova sopra la piazza nova verso la Cittadella fu dipinta da Zuan di Busi Bergamasco", ma non cita l'*Orlando furioso*. Un vero peccato che il Michiel abbia rinunciato al suo proposito di scrivere le vite di pittori e scultori, forse in ragione della concomitante pubblicazione delle *Vite* del Vasari.[407] Di questo ampio progetto, la *Notizia d'opere di disegno* rappresenta un abbozzo, una serie di appunti asciutti e sintetici che non offrono ulteriori notizie in merito agli affreschi in questione, eseguiti da poco nel momento in cui il Michiel trascriveva le sue osservazioni.[408]

A commento delle parole del Michiel, Giovanni Morelli segnala che "le pitture di Giovanni di Busi, detto Cariani, scolaro di Iacopo Palma il Vecchio, sono per la massima parte consumate dalle intemperie. Ora non ne rimane altra traccia che un quadro dipinto a fresco a lato della torre di Cittadella, assai svisato però dai ritocchi, rappresentante un episodio dell'*Orlando furioso*, cioè quello del combattimento di Marfisa e Bradamante con Ruggero che si mette loro di mezzo; accennato dal Tassi nelle *Vite degli artisti bergamaschi* (T. I p. 36) e da Pasino Locatelli negli *Illustri Bergamaschi* (T. II p.12)".[409] Nel suo commento, Morelli lega dunque il nome del Cariani alle scene ariostesche, rifacendosi alle fonti secentesche e settecentesche.

[407] C. De Benedictis, *Marco Antonio Michiel e il collezionismo veneto*, in Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frommel, Vienna 1896, con un saggio introduttivo di C. De Benedictis, Edifir, Firenze 2000, pp. 9-23.

[408] Non si conosce la data della stesura degli appunti del Michiel, ma la prima data espressa è il 1521 e l'ultima il 1543; cfr. in proposito *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Nicola Zanichelli, Bologna 1884, Prefazione p. VI nota 2.

[409] *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Nicola Zanichelli, Bologna 1884, pp. 125-126. Jacopo Morelli ritrovò l'anonimo manoscritto *Pittori e pitture in diversi luoghi* (ms. Cod. It. XI. 67. (7351)) fra i codici della Biblioteca Marciana che appartennero ad Apostolo Zeno (1668-1750) e lo fece pubblicare a Bassano nel 1800 con il titolo *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XI esistenti in Padova, Cremona, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della Regia Biblioteca di S. Marco di Venezia.* Nel 1864 il veronese Cesare Bernasconi identifica l'anonimo morelliano con il patrizio veneziano Marcantonio Michiel (1484-1552); cfr. *Studii sopra la storia della Pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medii tempi fino a tutto il secolo XVIII, del dott. Cesare Bernasconi, Tipografia di Antonio Rossi, 1864.* Una seconda edizione della *Notizia d'opere di disegno* viene pubblicata vent'anni più tardi con il titolo *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Nicola Zanichelli, Bologna 1884; di questa esiste un'edizione anastatica pubblicata presso Forni, Bologna 1976. Una terza edizione, riveduta a corredata di traduzione tedesca e note, viene pubblicata da Theodor Frommel prima sul periodico ≪Eitelbergers Quellenschriften≫, I, 1888, pp. 2-118 e in seguito come volume, *Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del disegno). Text und übersetzung von Dr. Theodor Frommel*, Verlag von Carl Graeser, Wien 1896, recentemente ripubblicata senza note e senza varianti: M. Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frommel, Vienna 1896, con un saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000.

Carlo Ridolfi, infatti, riportava brevemente nelle *Maraviglie dell'arte* che "il Cariano, ardito pittore, il quale cercò di seguire la maniera di Giorgione, [...] in Bergamo sopra la piazza noua colorì a fresco alcune favole dell'Ariosto".[410]

Nella seconda metà del Settecento, anche Andrea Pasta riferisce la medesima attribuzione: "Ornata esteriormente in alto e verso Monte di una Favola dell'Ariosto dipinta a fresco, e già tempo di più altre che sono perite, da Giovanni Cariano Bergamasco, Pittore di grido, e Allievo di Giorgione da Castelfranco".[411]

Anche il Tassi, come si è visto nella descrizione del soggetto dell'affresco, associa le "favole dell'Ariosto" al Cariani e gran parte della critica moderna ha accettato questa attribuzione. Non c'è ragione di dubitare che il Cariani abbia preso parte alla decorazione della Piazza Nuova, e in particolare sembra degna di fede l'affermazione del Michiel, che lo menziona in relazione alla Loggia e alla facciata nuova della Cittadella (ovvero il lato occidentale della piazza), dove infatti si vedono varie tracce di decorazione. Più difficile risulta credere che egli abbia eseguito l'affresco ariostesco, sicuramente più tardo.

La decorazione della Loggia Nuova e degli edifici prospicienti la piazza è documentata infatti intorno al 1520-21, arco di tempo compatibile con il soggiorno bergamasco del pittore,[412] ma il riquadro ariostesco non può essere stato eseguito in quella data, dato che la sua fonte va riconosciuta con certezza nella XXXVI illustrazione dell'edizione giolitina del *Furioso*, pubblicata per la prima volta nel 1542. Con l'individuazione della fonte iconografica dell'affresco, crollano definitivamente le datazioni precoci (1518-1525) sostenute da parte della critica,[413] Si tratta evidentemente di due interventi distinti, per i quali non occorre invocare il nome dello stesso pittore.

La confusione che ha condotto le fonti settecentesche a legare il nome del Cariani alle favole ariostesche potrebbe essere stata originata dalla precoce scomparsa delle altre decorazioni, che infatti non sono citate né dal Ridolfi, né dal Pasta né dal Tassi né tantomeno da Pasino Locatelli o da Giuseppe Morelli, nel suo commento al Michiel. Anche il dipinto di Luigi Bettinelli *La Piazza Nuova - Mercato del Lino ora Mascheroni*, datato 1850 e oggi in collezione privata, riporta tracce di decorazione pittorica solo sulla torre dell'orologio e sul palazzo adiacente, dove è delineato il riquadro ariostesco.[414] A Bergamo l'attività del Cariani era forse un

[410] C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, Ovvero le Vite de gl'illustri pittori Veneti dello Stato*, Venezia 1648, ed critica a cura di D. F. von Halden, ristampa anastatica invariata dell'edizione Berlino 1914-1924, Società Multigrafica Ed. Somu, Roma 1965, vol. I, p. 147.

[411] A. Pasta, *Pitture notabili di Bergamo*, cit., p. 41.

[412] R. Pallucchini, *Vicende biografiche del Cariani*, in R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, *Monumenta bergomensia – LXIII*, Credito bergamasco, Cinisello Balsamo, Milano 1983, pp. 18-19.

[413] L. Gallina, *Giovanni Cariani. Materiale per uno studio*, Società Editrice S. Alessandro, Bergamo 1954, pp. 65-66; pp. 77-78 e nota 11. Luciano Gallina non conosceva personalmente gli affreschi bergamaschi e si limita dunque a riprendere quanto riportato dalle fonti antiche; V. Sgarbi, *1518: Cariani a Ferrara e Dosso*, in ≪Paragone≫, Anno XXXIII, Numero 389, luglio 1982, pp. 3-18: p. 5 e nota 21.

[414] S. Angelini, *Bergamo d'altri tempi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1964, pp. 88-89.

ricordo custodito dalla memoria cittadina ed è possibile che i due elementi siano stati fusi, dando origine ad una attribuzione che oggi non ha più ragione di essere sostenuta.

A partire da un momento imprecisato (che potrebbe risalire almeno ai tempi del Ridolfi) fino al 1982, l'unico affresco visibile in piazza Mascheroni era infatti il riquadro ariostesco con *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*. Solo il restauro realizzato fra 1981 e 1982 ha riportato in luce frammenti dell'originaria decorazione della Loggia Nuova, in seguito inglobata da Palazzo Roncalli,[415] Gli elementi ora visibili sul lato meridionale della piazza sono tre: due teste di leone e un busto maschile nei peducci degli archi della Loggia, una fanciulla, Venere secondo alcune fonti o forse una ninfa, accanto ad un satiro, a destra delle arcate, un giovane flautista all'estremità destra della facciata.

Perduta risulta invece la figura di *Eolo che batte i venti*, menzionata da Pasino Locatelli, il quale annota di averne tratto notizia da una fonte manoscritta, opera di Giovan Battista Vanghetti, che aveva raccolto notizie sui pittori bergamaschi per il conte Francesco Maria Tassi, il quale a sua volta se ne sarebbe servito nelle sue *Vite*.[416] Secondo Francesco Rossi, la figura di Eolo poteva trovarsi sul lato sinistro della facciata, in posizione simmetrica rispetto alla ninfa (o Venere) con Satiro.[417]

Altri frammenti, articolati su tre fasce sovrapposte, si vedono sulla facciata di Palazzo Benaglio, adiacente e perpendicolare rispetto a Palazzo Roncalli: una donna nuda distesa su un panno bianco e un uomo con turbante intento a suonare il flauto nella fascia inferiore, sotto ad un pergolato, lacerti di decorazione a monocromo, con girali e animali fantastici, nella fascia intermedia, e due lunette, in una delle quali si vede una coppia amorosa, nella fascia superiore.

Questi lacerti appartengono probabilmente alla decorazione affrescata nel 1521, quando venne realizzata la piazza, oggi dedicata allo scienziato e poeta bergamasco Lorenzo Mascheroni (1750-1800), ma precedentemente nota come Piazza Nuova, in opposizione alla Piazza Vecchia, situata nel cuore della Città Alta, presso il Palazzo della Ragione e la Torre Civica. La Piazza Nuova venne fatta realizzare tra il 1518 e il 1520 per volere della Repubblica di Venezia, con l'intenzione di spostare il centro politico, commerciale e sociale di Bergamo dalla Piazza Vecchia in direzione di Milano, in modo tale da allineare "l'ultimo lembo del dominio veneziano alle

[415] Il palazzo della Loggia, noto come palazzo Roncalli dal nome di successivi proprietari, ha acquisito l'attuale aspetto dopo essere stato acquistato dalla famiglia Sonzogno, che vi sovrappose la costruzione settecentesca attualmente visibile, realizzata su progetto dell'architetto Ferdinando Caccia e completata nel 1786 dall'architetto G. F. Lucchini; solo un restauro realizzato tra il 1981 e il 1982 ha permesso di rinvenire la cinquecentesca struttura sottostante. cfr. in proposito *relazione storica R.01*, Fondo Andrea Mandelli, faldone 5, fascicolo 11, presso Associazione Secco Suardo, Lurano (Bergamo) e Comune di Bergamo, *Catalogo dei beni culturali e ambientali, scheda n. 0200504*, citati in T. Rossi, *Bergamo Urbs picta*, cit., p. 97.

[416] P. Locatelli, *Illustri Bergamaschi*, 3 voll., Pagnoncelli, Bergamo 1867-69-79, T. II, 1869, p. 24.

[417] F. Rossi, *Catalogo Generale delle Opere*, in R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, edizione promossa dal Credito Bergamasco, Monumenta Bergomensia LXIII, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1983, scheda 3, p. 102.

altre città di terraferma della Serenissima". La piazza, "avamposto protratto sulla direttrice dell'antagonista milanese"[418] doveva ospitare il mercato pubblico, giochi e tornei.[419] All'inizio del Cinquecento, la Cittadella viscontea era da poco divenuta la sede dei Capitani veneziani e la piazza era destinata ad ospitare il mercato delle biade, dei legumi e delle granaglie.[420]

Si definì inoltre la costruzione di una Loggia, dove affiggere le condanne stabilite dai Capitani; il progetto venne affidato nel 1517 ad Andrea di Giacomo Ziliolo,[421] mentre la realizzazione fu portata a termine da Francesco e Pietro Cleri, detto l'Isabello.[422] Nel settembre del 1520 si stabilì di utilizzare, nell'anno successivo, i proventi ricavati dalla comminazione delle pene per terminare i lavori della Loggia, compresa verosimilmente la decorazione. È nel fervente cantiere del 1521 che doveva essere attivo anche Giovanni Cariani, al quale Francesco Rossi attribuisce infatti gli affreschi della Loggia, ovvero di Palazzo Roncalli, senza escludere che possa essere di sua mano anche la decorazione dell'adiacente Palazzo Benaglio.[423]

Quanto all'affresco ariostesco, anche senza conoscerne la fonte grafica, e dunque l'imprescindibile termine *post quem* costituito dalla pubblicazione del *Furioso* giolitino nel 1542, parte della critica moderna aveva posto in dubbio la datazione precoce (Rossi) e l'attribuzione al Cariani (Zanella, Angelini, Torri e Rossi), rilevando la qualità pittorica decisamente inferiore rispetto alla decorazione superstite della Loggia Nuova. In particolare, come prima ipotesi alternativa al nome del Cariani, Francesco Rossi propone "quel discreto mestierante che fu Giovanni Battista Guarinoni d'Averara, per confronto con suoi affreschi in S. Michele al Pozzo Bianco."[424]

A proposito del soggetto ariostesco, va rilevato inoltre che Sgarbi escludeva che il Cariani conoscesse il *Furioso* in quanto ciò "farebbe del pittore anche un letterato piuttosto aggiornato" ed ipotizza quindi un viaggio ferrarese del Cariani, e forse un incontro diretta con il poeta.[425] In realtà non occorreva essere un "letterato aggiornato" per conoscere l'*Orlando furioso*, la cui enorme ed immediata popolarità è

[418] T. Rossi, *Bergamo Urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, Ikonos, Treviolo 2009, p. 93.

[419] V. Zanella, *Bergamo città*, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1971, p. 75.

[420] G. Colmuto Zanella, V. Zanella, *Città supra monte excellentissime situada*, in *Storia economica e sociale di Bergamo*, a cura di Maria Fortunati, Raffaella Poggiani Keller, vol. 3, *Il tempo della Serenissima: il lungo Cinquecento*, a cura di Marco Cattini, Marzio Achille Romani, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, Bergamo 2000.

[421] A. Spada, *Andrea Ziliolo è l'architetto di piazza Mascheroni*, in ≪L'Eco di Bergamo≫, 17 giugno 1981, p. 5.

[422] T. Rossi, *Bergamo urbs picta*, cit., p. 97.

[423] F. Rossi, *Catalogo Generale delle Opere*, in R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, cit., scheda A6, p. 262.

[424] Ibidem; F. Cortesi Bosco, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978, pp. 85-86.

[425] V. Sgarbi, *1518: Cariani a Ferrara e Dosso*, in ≪Paragone≫, Anno XXXIII, n. 389, luglio 1982, pp. 3-18: p. 5 e nota 21.

testimoniata dalle fonti cinquecentesche e costituisce un dato ormai acclarato per la critica, alla luce degli studi ariosteschi degli ultimi vent'anni. L'autore dell'affresco di Piazza Mascheroni (non il Cariani) potrebbe facilmente avere conosciuto il poema (e non il poeta) ma, più in generale, ciò che importa sottolineare in questa sede è che esistevano svariati cicli affrescati ispirati al *Furioso*, decisamente più numerosi di quanto si ritenesse fino a questo momento; di questi, una parte consistente è rappresentata da affreschi ispirati alle illustrazioni giolitine del poema, tutti elementi che fanno del riquadro bergamasco un caso tutt'altro che raro.

3.5.2 Palazzo Alessandri

Il riquadro di piazza Mascheroni non è la sola memoria ariostesca presente in città: Bergamo custodisce infatti, nel salone di uno storico palazzo di Borgo Pignolo, uno tra i più vasti cicli dedicati al *Furioso*. Gli affreschi sono stati salvati dal degrado grazie ai restauri promossi dagli attuali proprietari, i quali hanno voluto generosamente renderli noti alla comunità degli studiosi.[426]

Si tratta di un ciclo di dieci riquadri, per la maggior parte scrupolosamente tratti dalle illustrazioni giolitine, ad eccezione degli ultimi due, come rileva Giorgio Moser.[427] L'identificazione dei soggetti si deve a Maria Previto, che ha riconosciuto la fonte grafica utilizzata dal pittore Lucano da Imola, detto Gaggio, al quale gli affreschi sono attribuiti su base stilistica.[428]

I primi otto riquadri sono altrettante trasposizioni a colori di otto xilografie giolitine, ma, a differenza di quanto accade per le *Storie di Angelica* raffigurate a Chiusa di Pesio, o per le *Storie di Ruggiero* a Bologna e Baggiovara, qui non viene privilegiato un solo personaggio. Piuttosto, come nei medaglioni del casino di caccia dei marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio, o nei riquadri di Palazzo Besta a Teglio, l'ideatore del programma iconografico propone un florilegio delle illustrazioni, ben note al lettore, e spazia lungo tutto l'arco del poema, mantenendo però l'ordine della narrazione, che prende vita a partire dalla raffigurazione del *Duello tra Rinaldo e Ferraù mentre Angelica fugge in sella a Baiardo* (figg. 3.142 e 3.143).

Grazie alla sua posizione preminente, questa xilografia era verosimilmente la più familiare alla memoria del lettore, che qui volge gli occhi dal libro alla parete dipinta, trovandosi di fronte uno spiegamento di illustrazioni a colori, private però dei commenti e del titolo. Ecco dunque che la prima illustrazione assolve alla funzione del titolo, funge da insegna, da messaggio inequivocabile per il lettore-osservatore, al quale, in mancanza del frontespizio, si rende noto il contenuto degli affreschi al primo colpo d'occhio. Nella trasposizione dalla pagina illustrata alla parete dipinta, l'equilibrata vignetta giolitina si dilata in un paesaggio animato da uccelli e anatre selvatiche, fra colline verdi e boschi appena ingialliti da un autunno di cui sembrano fare parte anche i personaggi, abbigliati di toni caldi e immobili

[426] La dedizione e l'illuminata lungimiranza della famiglia Moser hanno salvato gli affreschi dal degrado. All'ingegnere Luigi Moser e all'architetto Giorgio Moser va la mia sentita riconoscenza per avermi generosamente accolta a visitare gli affreschi della loro casa e per avermi messo a disposizione materiale di studio.

[427] G. Moser, *Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 2002/2003, rel. Prof. Graziella Colmuto Zanella; Idem, *Il Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, in ≪Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo≫, 67, 2003/4 (2005), pp. 255-283.

[428] P. Capuani, *Opere inedite: un ciclo di affreschi di Lucano Gagio da Imola sull'Orlando Furioso*, in ≪Bergamo Arte≫, n. 13, marzo 1973; M. Previto, *Gli affreschi di Casa Alessandri*, in *Lucano da Imola e il Cinquecento Bergamasco*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bergamo, relatrice Prof.sa V. Fortunati, a. a. 1992-1993, p. 72. Ringrazio Maria Previto per la sua cortesia nell'avermi permesso di leggere la sua tesi di laurea. Sulla figura di Lucano è in corso di pubblicazione il volume di E. Prantoni, *Lucano da Imola, detto Gaggio, Bergomi habitator*, editore Bacchilega, Imola 2012.

Figura 3.142: Lucano da Imola, *Duello tra Rinaldo e Ferraù mentre Angelica fugge in sella a Baiardo*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.143: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto I

nelle loro pose decorative.

Anche il secondo soggetto scelto dall'*advisor* di Palazzo Alessandri gode di una larga fortuna figurativa: si tratta del duello fra Bradamante e il mago Atlante alla presenza di Brunello, per una volta vittima di furto e non ladro, miseramente legato ad un albero sulla sinistra. Anche in questo caso, la composizione è estremamente fedele alla fonte grafica; solo un dettaglio viene aggiunto da Lucano per omaggiare

i committenti: il leone rampante dorato in campo bianco, arma degli Alessandri, raffigurato sullo scudo di Bradamante. Lo stemma è raffigurato nella cornice fra il quarto e il quinto riquadro, nonché nel quinto riquadro (figg. 3.144 e 3.145).

Bradamante è pronta a sfidare il nemico e solo la veste svolazzante ne rivela la natura femminile, di eroina guerriera, quasi una novella Pallade, fedele all'illustrazione giolitina, come la raffigurazione dell'ippogrifo con gli artigli prominenti e il candido castello di Atlante, arroccato sulla destra. L'eroismo esibito in primo piano dall'anonimo illustratore si stempera nei colori caldi di Lucano da Imola, che dimentica la dimensione epica e registra invece il tono da favola cortese, più adatto alla dimora privata di un nobile signore: le fattezze del nano Brunello sono ingentilite, l'ippogrifo dalle ali di farfalla non fa più paura e anche l'inaccessibile castello abbandona la montagna aspra e impervia della xilografia per un altopiano adagiato sul terreno appositamente per fare da quinta scenica all'azione.

Sullo sfondo, le figure di Dalinda, di Rinaldo e dello scudiero, che nell'illustrazione assolvevano alla funzione di cerniera fra questo canto ed il successivo, anticipando le avventure di Rinaldo in terra di Scozia, perdono di significato all'interno dell'antologia bergamasca, e si trasformano in anonimi cavalieri erranti, partecipi dell'atmosfera arturiana del riquadro.

Come si è visto, lo stesso soggetto è raffigurato anche sulla volta a ombrello di Castel Masegra a Sondrio (§3.3.3) e di Palazzo Ciceri a Como (§3.4), che non rappresentano tuttavia i soli confronti possibili: ulteriori esempi si trovano infatti in Palazzo De Rochis a Verona (§4.2) e in Palazzo Zorzi a Mel, presso Belluno (§3.6). La quarta xilografia giolitina risulta godere di fortuna figurativa anche al di fuori dell'arco alpino, come dimostra il singolare ciclo figurativo di Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina (§3.8).

Agli affreschi si affianca inoltre una riduzione in minore formato e diverso supporto, ad opera di Giacomo Mancini, detto il Frate, già citato a proposito dei due piatti con *La zuffa tra Marfisa e Bradamante* e *La morte di Zerbino*, posti a confronto con gli affreschi bergamaschi di Piazza Mascheroni. La maiolica che illustra il IV canto del *Furioso* è il già citato (§3.2) vassoio da acquereccia realizzato nel 1545, firmato e illustrato a parole sul retro (fig. 3.146):

> In questo canto quarto
> per Bradamante che col
> volere dellanelo fa ritor
> nar vanj gli cante del
> Attalante lo vince e si dimu
> stra la virtu congiunta
> in questa
> assai più oscura che serena
> vita mortale tutta de invidia piena
> In Deruta
> El Frate pinsi

Bradamante dunque, ricorrendo alla magia dell'anello, rompe gli incantesimi di Atlante e lo sconfigge, facendo trionfare la virtù. Si tratta di una lettura in chiave

Figura 3.144: Lucano da Imola, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.145: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto II

Figura 3.146: Giacomo Mancini, detto il Frate, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, 1545, Londra, Victoria and Albert Museum

morale della quale occorrerà tenere conto analizzando la stessa scena in altri cicli affrescati, in particolare osservando il Palazzo Zorzi di Mel, che non era dimora privata dei conti Zorzi, ma la sede pubblica nella quale essi amministravano la giustizia (§3.6).

L'iscrizione posta sul *verso* del piatto è una vera e propria controparte non figurativa del *recto*, che assolve alla funzione di reintegrare il dialogo fra testo e immagine già presente nell'edizione a stampa. Non si tratta infatti di una semplice didascalia, come si è fino ad ora erroneamente ritenuto, bensì della trascrizione letterale della prima parte dell'allegoria al IV canto proposta da Ludovico Dolce nell'edizione giolitina:

> In questo quarto per Bradamante, che col
> valor dell'annello fa ritornar vani gli incanti di Atlante, e lo vince, si dimostra
> la virtù congiunta con la ragione superare ogni fraude.
> E in persona di Rinaldo, che
> biasima la legge, la quale Ginevra condannava a morte, si ripren
> don gli uomini, che ne gli adulteri puniscono le
> femine, e essi ne vanno impuniti.

Giacomo Mancini omette naturalmente la seconda parte, che riguarda un episodio del canto non raffigurato nel piatto, e riferisce le parole del Dolce inserendo una propria pessimistica considerazione sulla vita.

L'uso di apporre un commento scritto sul *verso* del piatto è documentato nella maiolica italiana almeno a partire dal 1520, dunque ancora prima che si diffondesse lo stile istoriato, di cui Giacomo Mancini rappresenta uno dei principali esponenti. Tali iscrizioni sono da considerare "as part of the decoration pattern rather than as separate elements. And in general terms it can be observed that most inscriptions on historiated maiolica dated earlier than 1527 are mottoes and moralistic sayings rather than iconographic descriptions."[429] Fino agli anni Venti del Cinquecento, motti ed iscrizioni erano inseriti sul *recto* del piatto o della coppa e si integravano con il disegno; solo più tardi si afferma la concezione del *verso* dell'oggetto come un campo deputato alla parola scritta, che si trattasse della firma, della data o di un commento all'immagine raffigurata sul *recto*. Giorgio di Gubbio, noto per i suoi raffinati lustri metallici, frutto di grande perizia nell'utilizzo di una tecnica difficile e delicata, firmava sempre le sue opere sul *verso*. Il maestro di Gubbio non si occupava dell'intero processo di realizzazione di una maiolica, ma era specializzato nel lustro metallico d'oro o d'argento, e tale era la sua fama che nella sua bottega egli lustrava maioliche provenienti da numerose altre città; pare che proprio Giorgio di Gubbio sia stato "a pioneer in estabilishing the 'worthness' of the backs of plates and bowls as a field for inscriptions, although his own do not include more than a signature and a date."[430]

La maiolica istoriata degli anni Trenta e Quaranta offre numerosi esempi di tale utilizzo del retro del piatto, che frequentemente accoglie commenti piuttosto lunghi, come appunto nel vassoio da acquereccia con *Lo scontro fra Bradamante e il mago Atlante*. Qui Giacomo Mancini rielabora e fa proprie allo stesso modo l'allegoria e la xilografia dell'edizione giolitina, dalle quali trae spunto per una personale interpretazione. Si tratta evidentemente di un'ulteriore testimonianza della vitalità del testo ariostesco e della vivacità della sua ricezione, oltre che di una dimostrazione del fatto che Giacomo Mancini, come altri suoi colleghi maiolicari, uno su tutti Francesco Xanto Avelli, che si firmava "pictor" e che aveva documentate velleità letterarie,[431] non si limitava ad una ripresa formale e pedissequa di consolidati

[429] J. Triolo, *The armorial maiolica of Francesco Xanto Avelli*, Thesis in Art History, The Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Art History, 1996, p. 201.
[430] Ibidem.
[431] J. V. C. Mallet, *Xanto. Pottery painter, poet, man of the Italian Renaissance*, The Wallace Colelction, London 2007; F. Cioci, *Francesco Xanto da Rovigo: poeta, maiolicaro e politico*,

modelli grafici. Al contrario, egli conosceva i testi letterari dai quali traeva ispirazione, testi che, come l'*Orlando furioso*, non erano certo appannaggio dei suoi colti committenti, ma erano letti e amati da un vasto pubblico.

Il terzo riquadro del salone di Palazzo Alessandri rappresenta un altro episodio di grande successo tra le raffigurazioni cinquecentesche ispirate all'*Orlando furioso*, ovvero *La liberazione di Angelica da parte di Ruggiero* (fig. 3.147 e 3.148).

Nel modello grafico, il primo piano è dominato dalla spasmodica torsione dell'enorme mostro marino, raffigurato

> mezzo ascoso ne l'onda e mezzo sorto.
> Come sospinto suol da borea o d'ostro
> venir lungo navilio a pigliar porto,
> così ne viene al cibo che l'è mostro
> la bestia orrenda; e l'intervallo è corto.
> La donna è mezza morta di paura;
> né per conforto altrui si rassicura.
>
> Tenea Ruggier la lancia non in resta,
> ma sopra mano, e percoteva l'orca.
> Altro non so che s'assimigli a questa,
> ch'una gran massa che s'aggiri e torca;
> né forma ha d'animal, se non la testa,
> c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca.
> Ruggier in fronte la ferìa tra gli occhi;
> ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.
>
> Poi che la prima botta poco vale,
> ritorna per far meglio la seconda.
> L'orca, che vede sotto le grandi ale
> l'ombra di qua e di là correr su l'onda,
> lascia la preda certa litorale,
> e quella vana segue furibonda:
> dietro quella si volve e si raggira.
> Ruggier giù cala, e spessi colpi tira.[432]

Il momento scelto dall'illustratore riguarda l'attacco di Ruggiero, eroico ma vano tentativo di scalfire la pelle coriacea del mostro, tanto che il giovane sarà costretto di lì a poco a fare ricorso alla magia. L'intento dell'illustratore è però quello di porre in evidenza la materia epica del poema a scapito dell'elemento amoroso, con l'obiettivo di avvicinare il romanzo ariostesco ai poemi classici e di legittimare dunque le tanto discusse scelte poetiche dell'Ariosto.[433]

---

in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Accademia dei concordi, Rovigo, 3-4 maggio 1980, a cura del Comune di Rovigo, Assessorato alla Cultura e del Centro Polesano di Studi Storici, Archeologici ed Etnografici, Stanghella, Grafiche Dielle, 1988, pp. 53-60.

[432] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 100, 2-8. - 102.

[433] M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini. L'edizione giolitina del 1542*, cit., pp. 99-133; D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Bruno Mondadori, Milano.

Figura 3.147: Lucano da Imola, *Ruggiero libera Angelica: Olimpia abbandonata*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.148: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto X

Domina dunque la scena la poderosa mole dell'orca marina, con la mostruosa testa piegata all'indietro a contrattaccare l'impavido Ruggiero, mentre è relegata sullo sfondo la figura di Angelica, indistinta presenza che certo non trae ispirazione dalla petrarchesca evocazione dell'Ariosto:

> Creduto avria che fosse statua finta
> o d'alabastro o d'altri marmi illustri

Ruggiero, e su lo scoglio così avinta
per artificio di scultori industri;
se non vedea la lacrima distinta
tra fresche rose e candidi ligustri
far rugiadose le crudette pome,
e l'aura sventolar l'aurate chiome.[434]

Lucano da Imola opera invece una scelta diversa: l'orca marina mantiene il primo piano, ma la componente terrificante si stempera in un'atmosfera più fiabesca che eroica, dove il terribile mostro ricorda quasi uno scenografico gioco ad acqua da giardino cinquecentesco piuttosto che una devastante potenza della natura. Anche l'indifesa figura di Angelica può avvicinarsi e riconquistare il proprio ruolo di coprotagonista, mentre Ruggiero compie il proprio dovere di prode cavaliere e e si accinge ad affondare la lancia tra le fauci dell'orca.

In secondo piano si vede invece Olimpia con le braccia tese a richiamare disperatamente il perfido Bireno, che l'ha abbandonata sull'isola salpando a tradimento. Stancatosi rapidamente di Olimpia, l'incostante Bireno si è infatti incapricciato di una damigella del suo seguito e ha deciso di levare le ancore prima dell'alba:

Il falso amante che i pensati inganni
veggiar facean, come dormir lei sente,
pian piano esce del letto, e de' suoi panni
fatto un fastel, non si veste altrimente;
e lascia il padiglione; e come i vanni
nati gli sian, rivola alla sua gente,
e li risveglia; e senza udirsi un grido,
fa entrar ne l'alto e abandonare il lido.

Rimase a dietro il lido e la meschina
Olimpia, che dormì senza destarse,
fin che l'Aurora la gelata brina
da le dorate ruote in terra sparse,
e s'udir le Alcione alla marina
de l'antico infortunio lamentarse.
Né desta né dormendo, ella la mano
per Bireno abbracciar stese, ma invano.

Nessuno truova: a sé la man ritira:
di nuovo tenta, e pur nessuno truova.
Di qua l'un braccio, e di là l'altro gira,
or l'una or l'altra gamba; e nulla giova.
Caccia il sonno il timor: gli occhi apre, e mira:
non vede alcuno. Or già non scalda e cova
più le vedove piume, ma si getta
del letto e fuor del padiglione in fretta:

e corre al mar, graffiandosi le gote,
presaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini, e il petto si percuote,

[434] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 96.

e va guardando (che splendea la luna)
se veder cosa, fuor che 'l lito, puote;
né fuor che 'l lito, vede cosa alcuna.
Bireno chiama: e al nome di Bireno
rispondean gli Antri che pietà n'avieno.

Quivi surgea nel lito estremo un sasso,
ch'aveano l'onde, col picchiar frequente,
cavo e ridutto a guisa d'arco al basso;
e stava sopra il mar curvo e pendente.
Olimpia in cima vi salì a gran passo
(così la facea l'animo possente),
e di lontano le gonfiate vele
vide fuggir del suo signor crudele:

vide lontano, o le parve vedere;
che l'aria chiara ancor non era molto.
Tutta tremante si lasciò cadere,
più bianca e più che nieve fredda in volto;
ma poi che di levarsi ebbe potere,
al camin de le navi il grido volto,
chiamò, quanto potea chiamar più forte,
più volte il nome del crudel consorte:

e dove non potea la debil voce,
supliva il pianto e 'l batter' palma a palma.
- Dove fuggi, crudel, così veloce?
Non ha il tuo legno la debita salma.
Fa che lievi me ancor: poco gli nuoce
che porti il corpo, poi che porta l'alma. -
E con le braccia e con le vesti segno
fa tuttavia, perché ritorni il legno.

Ma i venti che portavano le vele
per l'alto mar di quel giovene infido,
portavano anco i prieghi e le querele
de l'infelice Olimpia, e 'l pianto e 'l grido;
la qual tre volte, a se stessa crudele,
per affogarsi si spiccò dal lido:
pur al fin si levò da mirar l'acque,
e ritornò dove la notte giacque.[435]

Il riquadro successivo descrive un momento grottesco della lotta di Astolfo contro Orrilo, citazione e parodia di certi sanguinolenti episodi di boiardesca memoria.

Il quindicesimo canto è quasi interamente dedicato all'"aventuroso Astolfo d'Inghilterra",[436] cavaliere fanfarone dell'*Innamorato* e dei poemi cavallereschi che faranno seguito al *Furioso*, ma rivestito dall'Ariosto di nuova credibilità e deputato alla lotta contro due sanguinari giganti dai roboanti nomi: Caligorante e Orrilo. Il primo nucleo narrativo è in realtà soltanto alluso nell'affresco e non propriamente

[435] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 19 - 26.
[436] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 10, 2.

descritto: in secondo piano si vede infatti il gigante Caligorante, legato con una

> catena molto grossa
> ad una quercia di molt'anni dura,
> che non si romperà per una scossa.[437]

ll terribile gigante, terrore di tutte le genti da Damietta al Cairo, era uso scuoiare, squartare e ingoiare sventurati cavalieri e ignari passanti, fulmineamente catturati grazie alla mitica rete costruita da Vulcano per sorprendere Marte e Venere, a lui sottratta da Mercurio per irretire la ninfa Cloride, custodita per tremila anni nel tempio di Anubi a Canopo e infine rubata da Caligorante, dopo avere incendiato la città e profanato il tempio.

La crudeltà senza pari di Caligorante è condensata dall'Ariosto in due sole ottave, pronunciate dall'eremita che mette in guardia Astolfo:

> Piacer, fra tanta crudeltà, si prende
> d'una rete ch'egli ha, molto ben fatta:
> poco lontana al tetto suo la tende,
> e ne la trita polve in modo appiatta,
> che chi prima nol sa, non la comprende,
> tanto è sottil, tanto egli ben l'adatta:
> e con tai gridi i peregrin minaccia,
> che spaventati dentro ve li caccia.
>
> E con gran risa, aviluppati in quella
> se li strascina sotto il suo coperto;
> né cavallier riguarda né donzella,
> o sia di grande o sia di picciol merto:
> e mangiata la carne, e la cervella
> succhiate e 'l sangue, dà l'ossa al deserto;
> e de l'umane pelli intorno intorno
> fa il suo palazzo orribilmente adorno.[438]

Astolfo spaventa il gigante suonando il corno magico donatogli dalla fata Logistilla per simili evenienze e lo induce ad imprigionarsi nella sua stessa rete, per poi esibirlo trionfalmente lungo il cammino verso l'avventura successiva, raffigurata in primo piano. Per dedicarsi alla nuova impresa, Astolfo fa legare il gigante e lo fa sorvegliare da un picchetto di guardia, le cui bellicose testoline si intravedono al di sopra delle mura.

Astolfo può finalmente dedicarsi alla lotta contro il tremendo Orrilo,

> ch'a paesani e a peregrini nuoce,
> e fin al Cairo, ognun rubando scorre.
> Non gli può alcun resistere; ed ha voce
> che l'uom gli cerca invan la vita torre:
> centomila ferite egli ha già avuto,

[437] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 77, 2-4.
[438] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 44-45.

né ucciderlo però mai s'è potuto.[439]

Orrilo è infatti invincibile, a meno di non essere colpito nel suo punto debole, non il tallone come Achille, ma un capello. Astolfo si affretta dunque a decapitarlo e ad allontanarsi al galoppo reggendo la testa mozzata.

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,
per la polve cercando iva la testa:
ma come intese il corridor via torse,
portare il capo suo per la foresta;
immantinente al suo destrier ricorse,
sopra vi sale, e di seguir non resta.
Volea gridare: - Aspetta, volta, volta! -
ma gli avea il duca già la bocca tolta.

Pur, che non gli ha tolto anco le calcagna
si riconforta, e segue a tutta briglia.
Dietro il lascia gran spazio di campagna
quel Rabican che corre a maraviglia.
Astolfo intanto per la cuticagna
va da la nuca fin sopra le ciglia
cercando in fretta, se 'l crine fatale
conoscer può, ch'Orril tiene immortale.

Fra tanti e innumerabili capelli,
un più de l'altro non si stende o torce:
qual dunque Astolfo sceglierà di quelli,
che per dar morte al rio ladron raccorce?
- Meglio è (disse) che tutti io tagli o svelli: -
né si trovando aver rasoi né force,
ricorse immantinente alla sua spada,
che taglia sì, che si può dir che rada.

E tenendo quel capo per lo naso,
dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
si fece il viso allor pallido e brutto,
travolse gli occhi, e dimostrò all'occaso,
per manifesti segni, esser condutto;
e 'l busto che seguia troncato al collo,
di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.[440]

Gordianamente risolta la questione, Astolfo può gloriarsi di un nuovo trofeo.

L'affresco bergamasco incentra l'attenzione sulla gustosa fuga di Astolfo con la testa di Orrilo, scena spogliata dei suoi accenti più truculenti e ridotta a giullaresco sberleffo (figg. 3.149 e 3.150).

L'atmosfera cortese e scarsamente epica che permea gli affreschi di palazzo Alessandri interpreta il gioco ironico dell'Ariosto anche più fedelmente dell'illustrazione

[439] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 65, 3-8.
[440] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XV, 65, 3-8.

Figura 3.149: Lucano da Imola, *Astolfo uccide Orrilo*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.150: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XV

giolitina corrispondente. La xilografia è infatti dominata dalla figura di Astolfo che galoppa a spron battuto; nella concitazione dell'azione, quasi sfugge all'osservatore il dettaglio della testa di Orrilo, acciuffata per i capelli nella mano destra e appena visibile dietro il muso del cavallo. Allo stesso modo, il gigante Caligorante è raffigurato come un nemico vinto, circondato dalle lance del drappello di guardia. In sintesi, i due elementi che costituiscono un abbassamento del tono eroico risultano

sminuiti quanto basta a neutralizzarne l'impatto e vengono invece accentuati nell'affresco, dove l'agile Astolfo esibisce la testa mozzata di Orrilo tenendola con la mano sinistra e volgendosi indietro, verso il decapitato inseguitore, ma anche verso l'osservatore. Il momento narrativo immortalato è l'attimo di sospensione in cui Astolfo sta già "tenendo quel capo per lo naso" ma non ha ancora reciso i capelli, sebbene la spada saldamente impugnata riveli l'imminenza dell'azione. In secondo piano, Caligorante non è una figura stilizzata come nella xilografia, ma un personaggio a pieno titolo, descritto nei dettagli del volto e dell'abbigliamento. Sullo sfondo, una città turrita si staglia su uno sfumato paesaggio montuoso e placide barche solcano indisturbate un fiume lattiginoso, incuranti dello straordinario evento che si svolge in primo piano.

Come a metà del poema ariostesco si colloca l'episodio della furia di Orlando, che dà il titolo all'opera, così a metà del ciclo bergamasco si inserisce l'episodio che rivela il nome dei committenti e rende loro omaggio: Astolfo e i suoi compagni d'avventura approdano alla città di Alessandretta, luogo d'invenzione ariostesca, che nel palazzo bergamasco diventa occasione per un aperto omaggio alla famiglia Alessandri (figg. 3.151 e 3.152).

La scena raffigurata corrisponde alla xilografia posta in apertura al XX canto dell'edizione giolitina e rappresenta il momento in cui Astolfo ricorre al corno magico per sfuggire alla furia delle donne omicide. Il duca inglese è infatti approdato dopo svariate peripezie su un'isola governata da donne guerriere. Le Amazzoni ariostesche discendono da un gruppo di donne cretesi, che avevano abbandonato la patria per seguire i propri amanti verso una nuova terra. I giovani, desiderosi di nuove avventure, si erano presto stancati di Orontea, figlia di Minosse, e delle sue compagne, e le avevano abbandonate. Per vendetta, le donne avevano stabilito di vivere da sole in compagnia di dieci uomini, uccidendo tutti quelli in esubero, dai malcapitati eventualmente approdati sulla loro terra fino ai propri figli maschi. Alessandra, figlia di Orontea, suggerisce una variazione della legge, ideata per salvare un prigioniero di cui si era innamorata ed applicata da quel momento in avanti per assicurarsi di salvare la vita agli uomini più valorosi. Ogni uomo approdato sulla spiaggia non viene ucciso immediatamente, ma gli viene offerta la possibilità di misurarsi con i dieci che già si trovano sull'isola: se il nuovo arrivato riesce a sconfiggere dieci contendenti e a soddisfare dieci donne, la sua vita viene risparmiata.

La scena affrescata è divisa in due zone dalla geometrica linea delle mura: a sinistra il porto e a destra la città fortificata; Astolfo soffia nel corno magico, il cui terribile suono atterrisce equamente le donne indigene e i cavalieri stranieri, che si danno alla fuga. La composizione arretra rispetto al punto di vista ravvicinato della xilografia, in modo tale da rendere visibile anche il lato meridionale delle mura, dove si legge il nome di Alexandra; a completare l'omaggio ai committenti, campeggia sulla porta della città lo stemma della famiglia Alessandri, d'azzurro, al leone rampante d'oro sbarrato d'oro e di rosso (fig. 3.153).[441] Lo stesso leone

[441] Lo stemma degli Alessandri ricorda i i privilegi concessi alla famiglia dalle città di Bergamo

Figura 3.151: Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.152: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XX

Figura 3.153: Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo stemma degli Alessandri

rampante compare su un esemplare del *Furioso* giolitino conservato presso la biblioteca Angelo Mai di Bergamo e riconosciuto da Maria Previto come la fonte degli affreschi di Palazzo Alessandri.[442] È questo l'unico caso, tra gli affreschi individuati ed esaminati, nel quale sia stato possibile affiancare al ciclo dipinto l'esemplare che, con ottima probabilità, fu usato dal pittore. Il *Furioso* appartenuto agli Alessandri è oggi custodito nella biblioteca cittadina, ma all'interno del palazzo si conserva un altro esemplare dell'edizione, che consente di visualizzare al contempo l'*Orlando furioso* in bianco e nero e la sua trasposizione a colori, riuniti nello stesso luogo dopo secoli di distanza dalla famiglia Moser, che attualmente abita il palazzo.

Anche in relazione all'episodio di *Astolfo nell'isola delle donne*, un interessante confronto è offerto da una maiolica; non si tratta in questo caso di un'opera del già ampiamente citato Giacomo Mancini, autore di numerose maioliche ispirate alle illustrazioni giolitine, bensì di un piatto realizzato da Francesco Xanto Avelli nel 1532, dunque più di dieci anni prima che l'editore della Fenice desse alle stampe il poema ariostesco (fig. 3.154).

Come rivela lo stemma con il busto di un moro raffigurato sulla porta, il piatto appartiene al servizio Pucci, commissionato all'inizio degli anni Trenta dalla nobile famiglia fiorentina al celebre maestro urbinate, il quale trae ispirazione da opere storiche e letterarie, fra le quali appunto il *Furioso*.[443]

(stemma oro e rosso) e Brescia (leone rampate); cfr. C. De' Gherardi Camozzi Vertova, *Stemmi delle famiglie Bergamasche e oriunde della Provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, 1888, anastatica Editrice S.E.S.A.A.B., Bergamo 1994.

[442] M. Previto, *Gli affreschi di Casa Alessandri*, cit., p. 73.

[443] J. Triolo, *Il servizio Pucci (1532-2533) di Francesco Xanto Avelli, prima parte*, in ≪Faenza≫,

Figura 3.154: Francesco Xanto Avelli, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1532, London, British Museum

A differenza di Lucano da Imola, autore dell'affresco bergamasco, Xanto non cerca ispirazione scorrendo le pagine illustrate del poema, ma propone una personale interpretazione dell'episodio ariostesco, nella quale curiosamente omette i personaggi femminili.[444]

Nonostante la scena avvenga nella città di Alessandretta, nessuna donna è in-

LXXIV, 1988, pp. 32-44; J. Triolo, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532-1533): a catalogue, part two*, in Faenza, LXXIV, 1988, pp.228-284.

[444]La composizione è infatti un'invenzione di Xanto, sebbene le singole figure derivino da incisioni di Marcantonio Raimondi che riproducono i *Modi* di Giulio Romano, il *Martirio di Santa Cecilia di Raffaello*, il *Martirio di San Lorenzo di Baccio Bandinelli*, cfr. in proposito J. Triolo, *The armorial maiolica of Francesco Xanto Avelli*, PhD Thesis, cit., scheda 7.9 pp. 308-309 e figg. 56 e 56a.

fatti raffigurata sul piatto, mentre si vedono guerrieri in armatura fuggire in ogni direzione, "senza coraggio,/ come conigli, o timidi colombi/ a cui vicino alto rumor rimbombi".[445] L'identità del soggetto è tuttavia inopinabile, dal momento che sul retro del piatto, oltre alla data, si legge: "Nel Regno femineo col/ corno Astolfo/ Nel XVIII ca(n)to del furioso d(e) M.L./ Ariosto/ fra(n) Xa(n)to A./ da Rouigo, i(n) Urbino".[446] La scelta iconografica del maestro maiolicaro appare dunque quanto mai bizzarra; Xanto infatti conosceva sicuramente il poema dell'Ariosto, dal quale trae ispirazione in più di un'occasione per la realizzazione delle sue maioliche. A ciò si aggiunga inoltre che egli amava presentarsi non solo come artista ma anche come poeta, aggiornato alle più recenti novità letterarie, tanto da voler dedicare una serie di sonetti al duca Francesco Maria della Rovere.[447]

Un'altrettanto singolare e precoce raffigurazione dello stesso episodio potrebbe trovarsi nel dipinto recentemente reso noto da Alessandro Morandotti nella sua ricostruzione della formazione della Galleria Borromeo all'Isola Bella (fig. 3.155).[448]

Il dipinto è decritto nell'inventario del 1690 come "un paese con molte figurine a piedi et a cavallo, rappresentando una caccia"; un secolo e mezzo più tardi risulta esposto non più nella Galleria, ma negli appartamenti privati, con l'improbabile titolo di *Caccia di Enrico II*. Il dipinto non raffigura infatti una scena di caccia, ma un folto gruppo di cavalieri in fuga nel bosco, come rivela l'eloquente gestualità dei personaggi.

Una più precisa identificazione del soggetto è stata offerta da Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1742-1796), aristocratico comasco, letterato e viaggiatore, che nel 1784 redige una serie di postille all'inventario settecentesco della collezione Borromeo, riconoscendo nel dipinto una scena ariostesca e individuando nel protagonista in primo piano "Astolfo col corno incantato". Alessandro Morandotti suggerisce che la scena raffiguri l'episodio del ventesimo canto nel quale"Astolfo con il corno incantato mette in fuga i nemici": in questo caso si tratterebbe dunque della stessa scena raffigurata a Palazzo Alessandri e nella maiolica di Xanto.

Il dipinto, tuttavia, si distacca dall'episodio ambientato nell'Isola delle donne per due motivi: l'assenza di personaggi femminili e l'ambientazione in un bosco. La scena raffigurata potrebbe quindi essere piuttosto la disordinata fuga dei cavalieri cristiani e saraceni descritta dal poeta nel ventiduesimo canto, dove Astolfo ricorre alla magia del corno per la seconda volta. Il paladino inglese è giunto infatti al castello di Atlante, del quale comprende l'incanto grazie al prezioso libro donatogli da Logistilla.

> Del palazzo incantato era difuso
> scritto nel libro; e v'eran scritti i modi

[445] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XX, 92, 6-8.

[446] Xanto si riferisce al XVIII canto in quanto ha evidentemente consultato un'edizione anteriore quella del 1532, come dimostra la numerazione del canto riportata sul retro del piatto.

[447] J. V. G. Mallet, *Xanto. Pottery-painter, poet, man of the Italian Renaissance*, exhibition catalogue, January 25 - April 15 2007, The Wallace Collection, London 2007.

[448] *Collezione Borromeo: La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti e M. Natali, Silvana Editoriale, Milano 2011, pp. 24-24 e fig. 12.

Figura 3.155: Pittore di area padana (Girolamo da Carpi?), *Astolfo suona il corno magico*, 1525-1530, Isola Bella, Villa Borromeo

di fare il mago rimaner confuso,
e a tutti quei prigion di sciorre i nodi.
Sotto la soglia era uno spirto chiuso,
che facea questi inganni e queste frodi:
e levata la pietra ov'è sepolto,
per lui sarà il palazzo in fumo sciolto.

Desideroso di condurre a fine
il paladin sì gloriosa impresa,
non tarda più che 'l braccio non inchine
a provar quanto il grave marmo pesa.
Come Atlante le man vede vicine
per far che l'arte sua sia vilipesa,
sospettoso di quel che può avvenire,
lo va con nuovi incanti ad assalire.

Lo fa con diaboliche sue larve
parer da quel diverso, che solea:
gigante ad altri, ad altri un villan parve,
ad altri un cavallier di faccia rea.
Ognuno in quella forma in che gli apparve
nel bosco il mago, il paladin vedea;
sì che per riaver quel che gli tolse
il mago, ognuno al paladin si volse.

Ruggier, Gradasso, Iroldo, Bradamante,
Brandimarte, Prasildo, altri guerrieri
in questo nuovo error si fero inante,

per distruggere il duca accesi e fieri.
Ma ricordossi il corno in quello istante,
che fe' loro abbassar gli animi altieri.
Se non si soccorrea col grave suono,
morto era il paladin senza perdono.

Ma tosto che si pon quel corno a bocca
e fa sentire intorno il suono orrendo,
a guisa dei colombi, quando scocca
lo scoppio, vanno i cavallier fuggendo.[449].

All'echeggiare del terribile suono del corno, tutti i cavalieri fuggono dunque dal castello di Atlante, disperdendosi nel bosco. Questa potrebbe forse essere la scena rappresentata nel dipinto di Villa Borromeo. Rispetto all'episodio ambientato nella città di Alessandretta, questa lettura consentirebbe di riscontrare maggiore aderenza al testo, ammettendo l'originalità del punto di vista, che collocherebbe l'osservatore all'interno del castello incantato, non raffigurato nel dipinto.

"Ma mi bisogna, s'io vo' dirvi il resto,/ ch'io trovi Ruggiero prima e Bradamante".[450] Così l'Ariosto congeda Astolfo, dedicando i successivi due terzi del ventiduesimo canto alle avventure dei progenitori estensi; a palazzo Alessandri occorre invece passare direttamente al canto successivo per ritrovare Orlando, protagonista del sesto riquadro.

Il paladino è raffigurato in primo piano, mentre sullo sfondo si vedono gli antefatti della vicenda, come avviene nella corrispondente xilografia giolitina. Qui, oltre a Orlando pazzo d'amore, trovano posto Zerbino e Isabella, finalmente riunitisi dopo lunghe peripezie, raffigurati mentre si allontanano insieme (XXIII, 97, vv. 1-5) e, sul lato sinistro del riquadro, Mandricardo e Doralice che incontrano Gabrina (XXIII, 93 – 94) e, in cima ad un monte, il castello di Montalbano. È questa la dimora di Bradamante, che vi fa ritorno scortata dal fratello Alardo, costretta a rinunciare al suo proposito di incontrare Ruggiero a Vallombrosa. Bradamante affida dunque alla fedele Ippalca il compito di raggiungere Ruggiero e di riportargli il cavallo Frontino, pregandolo di farsi battezzare quanto prima per poter dare seguito al matrimonio. Quasi sempre nelle xilografie giolitine si vede sullo sfondo un dettaglio che collega l'immagine alla xilografia precedente o a quella successiva, incatenando le illustrazioni una all'altra e creando così un racconto visivo continuo e parallelo al testo. In questo caso, è il castello raffigurato sulla sinistra del riquadro ad assolvere a tale funzione di raccordo: minuscola ma nitida, si distingue infatti la figura di Ippalca, in sella ad un ronzino, mentre conduce Frontino dietro di sé.

Il primo piano è dominato invece dalla poderosa figura di Orlando, che sradica un albero a mani nude. Si tratta della stessa scena già incontrata in Piemonte, in uno dei due medaglioni a monocromo sopravvissuti alla demolizione del casino di caccia dei marchesi di Chiusa di Pesio. Opera di Pietro Dolce da Savigliano, il medaglione concentrava l'attenzione sulla muscolosa figura di Orlando e sulle sue armi sparse al

[449] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXII, 17 - 21, 1-4
[450] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXII, 31, 1-2.

suolo (§3.2), mentre in secondo piano si vedevano Isabella e Zerbino. Nell'affresco bergamasco, la scena è arricchita di dettagli innovativi rispetto al modello grafico, quasi sempre fedeli al testo: sul tronco si leggono i nomi di Angelica e Medoro e, poco più indietro, si vede la grotta presso la quale campeggia l'epigramma che ha fatto uscir di senno il conte d'Anglante (figg. 3.156 e 3.157).

Dopo avere letto i nomi dei due amanti sui tronchi degli alberi,

Orlando viene ove s'incurva il monte
a guisa d'arco in su la chiara fonte.

Aveano in su l'entrata il luogo adorno
coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
stare abbracciati i duo felici amanti.
V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,
più che in altro dei luoghi circostanti,
scritti, qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.

Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai, che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;
ed era ne la nostra tale il senso:

- Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognor lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia. -

Era scritto in arabico, che 'l conte
intendea così ben come latino:
fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
prontissima avea quella il paladino;
e gli schivò più volte e danni ed onte,
che si trovò tra il popul saracino:

Figura 3.156: Lucano da Imola, *Follia di Orlando*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.157: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXIII

ma non si vanti, se già n'ebbe frutto;
ch'un danno or n'ha, che può scontargli il tutto.[451]

Sullo sfondo si vede tuttavia un elemento estraneo sia alle xilografie giolitine sia ai versi ariosteschi: si tratta di una città in fiamme, assente nel testo e difficile da

[451] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 105, 7-8 - 110.

spiegare nell'affresco, a meno che non si tratti di un fraintendimento del modello grafico, che raffigura la città dove Orlando trova alloggio:

> Non molto va, che da le vie supreme
> dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
> sente cani abbaiar, muggiare armento:
> viene alla villa, e piglia alloggiamento.[452]

Nella xilografia, tratti decisi rappresentano il fumo che esce dai camini, ma forse Lucano da Imola ha frainteso il disegno e l'ha tradotto come un incendio.

Segue un riquadro ispirato al canto adiacente, il XXIV, dominato dalla lotta fra Mandricardo e Rodomonte (figg. 3.158 e 3.159).

Si tratta dello stesso episodio raffigurato un tempo in Piazza Mascheroni, secondo la dettagliata descrizione di Francesco Maria Tassi, oltre che sul piatto di Giacomo Mancini oggi conservato a Cracovia (fig. 3.141, §3.5.1).

In primo piano, sotto gli occhi di Doralice, il tartaro Mandricardo, appiedato dopo che Rodomonte ha abbattuto il suo cavallo, incalza l'Africano, che agilmente balza in piedi nel momento in cui il suo cavallo si adagia, a sua volta colpito a morte. Sulla corteccia dell'albero che fa da quinta scenica alla destra del riquadro si legge "Armatura d'Orlando paladino", ad esplicitare la proprietà delle armi appese ai rami, secondo quanto descritto dall'Ariosto, ma non dall'anonimo illustratore giolitino, che aveva soprasseduto su questo dettaglio. Il personaggio accanto all'albero non risulta connotato in modo specifico e sembra un contadino, un generico astante privo di una funzione specifica. L'illustratore aveva invece schizzato la figura del messaggero che interrompe il duello (XXIV, 107 - 108, vv. 1-4): dietro all'albero si intravedono infatti un cavallo in corsa e la testa del cavaliere, il messaggero, appunto. L'albero con le armi di Orlando non si trova propriamente nel luogo in cui avvengono lo scontro fra Rodomonte e Mandricardo e l'incontro con il messaggero, ma è posto in evidenza in quanto la difesa delle armi di Orlando è legata alle scene raffigurate nella metà destra del riquadro, ovvero lo scontro fra i due saraceni e la morte di Zerbino. Il principe scozzese muore infatti per difendere le armi di Orlando e Mandricardo e combatte contro Rodomonte utilizzando Durindana. Sulla sinistra e sullo sfondo si vedono invece gli altri nuclei narrativi del canto, già presenti anche in Piazza Mascheroni e fedeli alla xilografia: *Odorico impicca Gabrina ad un olmo* (XXIV, 45, vv.1-6); *l'eremita consola Isabella che piange l'amato Zerbino* (XXIV, 87 – 88); *Orlando folle giunge presso una rocca solitaria* (XXIV, 14, vv. 1-6).

Gli affreschi bergamaschi includono a questo punto un episodio fino ad ora mai incontrato nella traduzione in pittura dell*Orlando furioso*: il duello fra Bradamante e i cavalieri che albergano nella Rocca di Tristano, raffigurato nella XXXII illustrazione giolitina (figg. 3.160 e 3.161).

Dopo avere corsivamente accennato agli altri elementi descritti nel canto (la morte di Brunello e l'esercito di Agramante e Marsilio) l'anonimo incisore riserva ampio spazio alla scena principale, l'unica alla quale Lucano da Imola presti atten-

[452] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 115, 5-8.

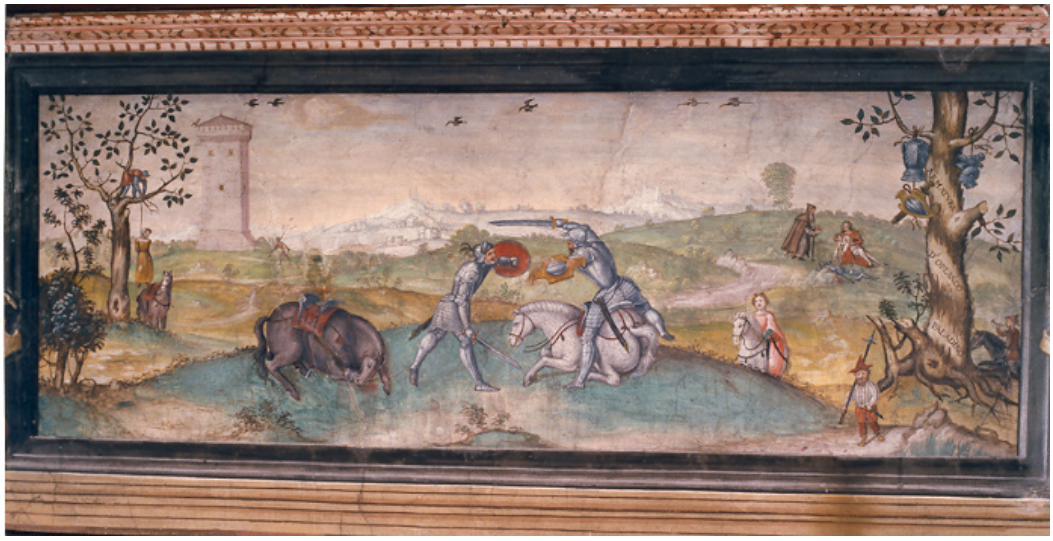


Figura 3.158: Lucano da Imola, *Lotta tra Astolfo e Mandricardo; Morte di Zerbino*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.159: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXIV

Figura 3.160: Lucano da Imola, *Bradamante sfida i re di Svezia, Gotia e Norvegia sotto la Rocca di Tristano*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

Figura 3.161: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXXII

zione: sotto la pioggia battente, in una notte cupa, che una timida falce di luna non basta a rischiarare, Bradamante atterra uno dopo l'altro i re di Svezia, Gotia e Norvegia (XXXII, 73 ,vv. 5-8, 76, vv. 1-4), mentre gli ospiti del castello osservano il duello dall'alto del bastione (XXXII, 73, vv. 5-8).

Tosto che fuor del ponte i guerrier vede

uscire insieme o con poco intervallo,
si volge a pigliar campo, e di poi riede
cacciando a tutta briglia il buon cavallo,
e la lancia arrestando, che le diede
il suo cugin, che non si corre in fallo,
che fuor di sella è forza che trabocchi,
se fosse Marte, ogni guerrier che tocchi.[453]

Come puntualmente Lucano da Imola rileva, Bradamante impugna la fatata lancia d'oro che Astolfo le ha consegnato presso Montalbano, quando ha rifilato alla cugina le proprie ingombranti armi, per potersi librare leggero in sella all'ippogrifo. Ariosto non lo dice, ma certamente Turpino sottoscriverebbe che Bradamante avrebbe vinto anche senza lancia d'oro; certo è che di fronte alla magia, ai tre nordici sovrani non resta che cadere nella polvere e perdere il diritto di trascorrere la notte nella rocca di Tristano.

L'episodio della rocca di Tristano, aggiunto dal poeta fra il XXXII e il XXXIII canto nel corso della sua terza revisione del *Furioso*, contiene una delle più lunghe e dettagliate *ekfrasis* del poema, ma non risultano traduzioni in figura di questi versi; fa eccezione la tradizione a stampa, che in una delle sue espressioni più complesse ha dato vita ad un'interessante rappresentazione dell'episodio. Non ci si riferisce a Giolito, che nell'armonioso equilibrio delle sue illustrazioni propone un numero limitato di episodi, sempre caratterizzati da una lineare essenzialità che non lascia spazio a troppo minuzioso descrittivismo, e nemmeno alle minuziose xilografie valgrisiane, dove trovano posto quasi tutti i nuclei narrativi del poema, ma non questo, bensì alle raffinate calcografie che corredano l'edizione De Franceschi, dove il padovano Girolamo Porro (notizie dal 1574 al 1604) descrive "Le guerre ch'i Franceschi da far hanno/ di là da l'Alpe" in un doppio fregio che si snoda sulla parete di una galleria, davanti allo sguardo attonito di Bradamante e degli altri ospiti del castello (fig. 3.162).

Infine, sulla parete corta, si vedono gli ultimi due riquadri, dedicati agli canti finali del poema. Il penultimo episodio appare piuttosto singolare, in quanto non risulta fedele ai versi ariosteschi, in aperto contrasto con tutti gli altri riquadri. L'affresco raffigura una battaglia navale e una scena di naufragio (fig. 3.149).

L'unica battaglia navale descritta nel testo coinvolge la flotta di Dudone; il naufragio, invece, richiama alla mente la vicenda di Ruggiero, al quale Dudone, dichiarandosi vinto dalla cortesia del giovane saraceno, cede i sette re saraceni suoi prigionieri nonché una nave per fare ritorno in Africa.

Il legno sciolse, e fe' scioglier la vela,
e se diè al vento perfido in possanza,
che da principio la gonfiata tela
drizzò a camino, e diè al nocchier baldanza.
Il lito fugge, e in tal modo si cela,
che par che ne sia il mar rimaso sanza.
Ne l'oscurar del giorno fece il vento

[453] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXII, 75.

Figura 3.162: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia 1584, Canto XXXIII

Figura 3.163: Lucano da Imola, *Battaglia navale e naufragio*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

chiara la sua perfidia e 'l tradimento.[454]

L'imbarcazione è infatti destinata ad essere travolta da una tempesta:

Tre volte e quattro il pallido nocchiero
mette vigor perché 'l timon sia volto
e trovi più sicuro altro sentiero;
ma quel si rompe, e poi dal mar gli è tolto.
Ha sì la vela piena il vento fiero,
che non si può calar poco né molto:
né tempo han di riparo o di consiglio;
che troppo appresso è quel mortal periglio.

Poi che senza rimedio si comprende
la irreparabil rotta de la nave,
ciascuno al suo privato utile attende,
ciascun salvar la vita sua cura have.
Chi può più presto al palischermo scende;
ma quello è fatto subito sì grave
per tanta gente che sopra v'abbonda,
che poco avanza a gir sotto la sponda.[455]

Si vede in primo piano la folla che abbandona la nave, sperando di trovare scampo al naufragio.

Ruggier che vide il comite e 'l padrone
e gli altri abbandonar con fretta il legno,
come senz'arme si trovò in giubbone,
campar su quel battel fece disegno:
ma lo trovò sì carco di persone,
e tante venner poi, che l'acque il segno
passaro in guisa, che per troppo pondo
con tutto il carco andò il legnetto al fondo:

del mare al fondo: e seco trasse quanti

[454] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 8.
[455] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 17-18.

lasciaro a sua speranza il maggior legno.Allor s'udì con dolorosi pianti
chiamar soccorso dal celeste regno:
ma quelle voci andaro poco inanti,
che venne il mar pien d'ira e di disdegno,
e subito occupò tutta la via
onde il lamento e il flebil grido uscia.

Altri là giù, senza apparir più, resta;
altri risorge e sopra l'onde sbalza;
chi vien nuotando e mostra fuor la testa,
chi mostra un braccio, e chi una gamba scalza.
Ruggier che 'l minacciar de la tempesta
temer non vuol, dal fondo al sommo s'alza,
e vede il nudo scoglio non lontano,
ch'egli e i compagni avean fuggito invano.[456]

Sul margine sinistro, Ruggiero vede finalmente "il nudo scoglio non lontano" e faticosamente la riva, facendo voto di conversione in caso di salvezza.

Provvidenziale è dunque l'eremita che lo accoglie, sullo sfondo del riquadro successivo, l'ultimo del ciclo (fig. 3.164). Sul margine superiore destro si vede infatti Ruggiero al cospetto del venerabile vecchio.

Non era cento passi andato inante,
che vide d'anni e d'astinenze afflitto
uom ch'avea d'eremita abito e segno,
di molta riverenza e d'onor degno;

che, come gli fu presso: - Saulo, Saulo,
(gridò), perché persegui la mia fede?
(come allor il Signor disse a san Paulo,
che 'l colpo salutifero gli diede).
Passar credesti il mar, né pagar naulo,
e defraudare altrui de la mercede.
Vedi che Dio, c'ha lunga man, ti giunge
quando tu gli pensasti esser più lunge. -

E seguitò il santissimo eremita,
il qual la notte inanzi avuto avea
in vision da Dio, che con sua aita
allo scoglio Ruggier giunger dovea:
e di lui tutta la passata vita,
e la futura, e ancor la morte rea,
figli e nipoti ed ogni discendente
gli avea Dio rivelato interamente.[457]

Ariosto racconta ogni fase dell'incontro con l'eremita, al quale Dio ha inviato una visione di Ruggiero e della sua missione, ma il pittore condensa il racconto nel suo istante più significativo, il battesimo, che il giovane saraceno riceve il giorno successivo. Ecco dunque Ruggiero inginocchiato davanti all'eremita, di fronte alla

[456] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 19-21.
[457] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 52, 5-8 - 54.

"piccola chiesa che risponde/ all'oriente, assai commoda e bella". In primo piano, il *Duello di Lipadusa*, scena nella quale il ciclo bergamasco trova la sua epica conclusione.

La composizione esalta il contrasto fra l'eroismo dei cristiani e la sconfitta dei saraceni, raffigurati mentre vengono uccisi o mentre combattono senza onore: a destra si vede infatti Sobrino che colpisce a tradimento Oliviero, il quale rimane bloccato dal peso del cavallo, riuscendo ciononostante a difendersi eroicamente:

> Vien dietro ad Olivier che tenea gli occhi
> al re Agramante e poco altro attendea;
> e gli ferì nei deretan ginocchi
> il destrier di percossa in modo rea,
> che senza indugio è forza che trabocchi.
> Cade Olivier, né 'l piede aver potea,
> il manco piè, ch'al non pensato caso
> sotto il cavallo in staffa era rimaso.[458]

Le altre due scene raffigurate in primo piano descrivono la disfatta dei saraceni: al centro, Agramante decapitato e, a sinistra, Orlando che, dopo avere così ucciso il re saraceno, colpisce a morte Gradasso:

> Orlando giunse, e messe il colpo giusto
> ove il capo si termina col busto.
>
> Sciolto era l'elmo e disarmato il collo,
> sì che lo tagliò netto come un giunco.
> Cadde, e diè nel sabbion l'ultimo crollo
> del regnator di Libia il grave trunco.
> Corse lo spirto all'acque, onde tirollo
> Caron nel legno suo col graffio adunco.
> Orlando sopra lui non si ritarda,
> ma trova il Serican con Balisarda.
>
> Come vide Gradasso d'Agramante
> cadere il busto dal capo diviso;
> quel ch'accaduto mai non gli era inante,
> tremò nel core e si smarrì nel viso;
> e all'arrivar del cavallier d'Anglante,
> presago del suo mal, parve conquiso.
> Per schermo suo partito alcun non prese,
> quando il colpo mortal sopra gli scese.
>
> Orlando lo ferì nel destro fianco
> sotto l'ultima costa; e il ferro, immerso
> nel ventre, un palmo uscì dal lato manco,
> di sangue sin all'elsa tutto asperso.[459]

Sullo sfondo, il corpo esanime di Brandimarte, a giustificare la furia selvaggia

[458] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 87.
[459] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, 8, 1-2 - 11, 5-8.

Figura 3.164: Lucano da Imola, *Duello di Lipadusa*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone

di Orlando contro i nemici.

Il ciclo, iniziato con il duello tra Rinaldo e Ferraù, che fungeva da frontespizio visivo del poema, si conclude sull'ultima battaglia tra cristiani e saraceni, tralasciando invece l'epilogo della vicenda personale di Bradamante e Ruggiero, fondamentale per i fini encomiastici del poeta, ma evidentemente non per le intenzioni del committente.

Il consulente iconografico suggerisce dunque al pittore di tradurre fedelmente ad affresco un'antologia delle xilografie giolitine, mutando il criterio di scelta per le ultime due scene: la battaglia navale e lo scontro di Lipadusa, raffigurati a suo tempo dallo Zoppino, non compaiono infatti tra le illustrazioni in questione.

I riquadri si susseguono senza soluzione di continuità sulle quattro pareti del salone, a gruppi di due sui lati corti e di tre sui lati lunghi; fra un riquadro e l'altro si vedono coppie di scudi, talvolta posti sotto alle mensole lignee, talvolta illusoriamente sospesi sotto ai termini a monocromo, non tanto ad illustrare l'albero genealogico dei committenti, secondo un'abitudine peraltro consueta nelle dimore signorili italiane, quanto piuttosto, probabilmente, ad esplicitare il legame degli Alessandri con altre importanti famiglie della zona.

Lo stemma degli Alessandri (d'argento al leone d'azzurro linguato e artigliato di rosso, attraversato da una banda listata sopra di rosso, sotto d'oro) compare infatti una volta sola tra gli scudi, rivoltato per cortesia verso lo scudo accanto (di nero al leopardo illeonito al naturale), verosimile allusione alla moglie del committente, forse appartenente alla famiglia Vertova. Le notizie attualmente note in merito all'albero genealogico degli Alessandri tacciono purtroppo i nomi delle consorti, impedendo di isolare il nome del committente all'interno della famiglia.

Il leopardo compare inoltre in uno dei riquadri narrativi, ovvero sulla bandiera di una delle navi della controversa scena che precede la battaglia di Lipadusa (fig. 3.165). Qui si ritrovano anche i colori dei Vertova (di rosso al leopardo illeonito d'oro),[460] ai quali allude forse anche lo scudo con il leopardo.

[460] V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Forni Editore, Bologna 1970, vol. VI, p. 880.

Figura 3.165: Lucano da Imola, *Battaglia navale*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con la bandiera di una nave

Il leone rampante degli Alessandri compare altre due volte nella sala: accanto alla città di Alessandretta (fig. 3.166) e sullo scudo di Bradamante (fig. 3.167), a sottolineare il proprio ruolo di protagonista, ma non figura in altri scudi, elemento che porta ad escludere il riferimento genealogico esteso, suggerendo appunto che gli altri scudi alludano ad altre importanti famiglie, ad omaggiare il contesto nobiliare entro il quale gli Alessandri erano da secoli perfettamente inseriti.

Oltre allo stemma degli Albani, già identificato da Giorgio Moser[461], è stato possibile riconoscere lo stemma dei Calepio e, con buona probabilità, quelli dei già citati Vertova, dei Grattaroli e dei bresciani Palazzi.[462]

Se, alla luce degli stemmi esibiti negli affreschi narrativi e nella decorazione che li inquadra, è evidente l'intenzione di celebrare il casato degli Alessandri, più difficile risulta risalire al singolo committente degli affreschi, che potrebbe ragionevolmente essere individuato in Annibale Alessandri, la cui presenza nel Consiglio della Città è documentata nel 1533, oppure in uno dei suoi figli, Pompeo, Bruno o Latino, quest'ultimo rappresentante della famiglia nel Consiglio della Città fra il 1555 e il

[461] G. Moser, *Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, tesi di laurea, cit., p. 104.

[462] Ringrazio Matteo Ferrari, Marco Foppoli e Alessandro Savorelli per il loro prezioso aiuto in campo araldico.

Figura 3.166: Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo stemma degli Alessandri sulle mura di Alessandretta

Figura 3.167: Lucano da Imola, *Lotta tra Bradamante e il mago Atlante*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo scudo di Bradamante

1587, in merito ai quali le notizie biografiche risultano purtroppo assai scarne. Non molto tempo dopo la realizzazione degli affreschi, inizia la parabola discendente della famiglia che, nel 1572 lascia il palazzo avito, ceduto da Pompeo Alessandri a Pietro di Girolamo Scaino de Mazzoleni per 950 scudi.[463]

Quale che sia il singolo esponente della famiglia ad avere commissionato gli affreschi, l'"intenzione" sottesa al ciclo è indubbiamente la celebrazione dinastica. La presenza nell'intreccio del poema di un riferimento alla città di Alessandretta può agilmente avere offerto l'occasione o l'opportuna giustificazione per la scelta del tema ariostesco; intorno a questo episodio nodale, il consulente iconografico ha costruito una vera e propria antologia per immagini del poema, diversa da quelle incontrate fino ad ora: a Teglio sono raccontate le vicende di vari personaggi, per lo più femminili, così come a Bologna, a Modena o nelle lunette di Chiusa di Pesio. Concettualmente più simili agli affreschi bergamaschi dovevano essere invece i medaglioni di Chiusa di Pesio; anch'essi infatti proponevano una versione a colori di dieci xilografie giolitine, variamente selezionate lungo l'arco del poema.

Il risultato è un racconto visivo che amplifica il ruolo delle xilografie giolitine. Gli affreschi, come le illustrazioni, traspongono nello spazio il tempo del racconto e diventano in questo modo *imagines agentes*, capaci di sollecitare la memoria del lettore.[464] A loro volta, gli affreschi enfatizzano questo gioco di richiami sollecitando sia la memoria del testo, sia la memoria delle illustrazioni.

Condensando il racconto visivo in un'antologia, dunque in una versione abbreviata del percorso figurato offerto dalle xilografie, paradossalmente gli affreschi ne ampliano l'effetto. Si tratta naturalmente di un tipo di comunicazione efficace solo se lo spettatore è un accorto conoscitore del testo, capace di identificare episodi apparentemente slegati fra loro. Evidentemente gli Alessandri conoscevano e apprezzavano il poema, come dimostra il già citato esemplare del *Furioso* giolitino conservato alla Biblioteca Angelo Mai, che reca sul frontespizio il loro stemma, e colgono l'occasione di celebrare la propria famiglia passando attraverso l'avvincente racconto ariostesco e dimostrandosi culturalmente aggiornati sulle ultime novità editoriali.

[463] *Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, tesi di laurea, cit., p. 102.

[464] L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino 1995; G. Saccaro Del Buffa, *Dalla narrazione alla scena pittorica mediante le tecniche della memoria*, ≪Arte Lombarda≫, 105/107.1993(1994), 2/4, pp. 79-84.

3.6 Palazzo Zorzi a Mel

Proseguendo lungo l'arco alpino, la ricerca di illustrazioni giolitine tradotte ad affresco conduce al Palazzo Zorzi di Mel, piccolo borgo in provincia di Belluno.

I veneti Zorzi divengono signori della contea di Zumelle, antico nome di Mel, nel 1422, per investitura da parte della Repubblica di Venezia, e detengono il potere in questi territori fino al 1720, quando l'ultimo erede riconsegna il feudo al doge, che lo affida ai Gritti, in seguito al matrimonio di un membro di questa famiglia con l'ultima discendente Zorzi.ß[465]

Il palazzo in questione non era tuttavia la residenza della famiglia, che per la maggior parte dell'anno abitava a Venezia, bensì il palazzo pubblico di Zumelle, dove gli Zorzi, o i loro vicari, amministravano la giustizia e a tutt'oggi il palazzo mantiene la sia antica funzione pubblica, in quanto sede del Comune (fig. 3.168).

Affreschi cinquecenteschi ornano la sala principale del piano nobile, il cui perimetro è percorso da un fregio ornamentale con grottesche e stemmi della città e dei conti Zorzi, al di sotto del quale si vedono erme a monocromo e trionfi di armi. Al centro dei due lati lunghi, campeggiano due riquadri ispirati alle illustrazioni giolitine dell'*Orlando furioso*.

Documenti d'archivio attestano pagamenti per gli affreschi della sala a Marco da Mel (1494 circa - 1583),[466] figlio di Antonio Rosso e fratello di Giovanni, entrambi pittori attivi a Belluno e nel Cadore.

L'attuale provincia di Belluno era nel Cinquecento un territorio frammentato a causa della particolare morfologia geografica e delle millenarie divisioni politiche ed ecclesiastiche, elementi che determinano considerevole eterogeneità anche a livello artistico: al Cadore, storicamente legato alle regioni tedesche più che alla pianura veneta, e quindi fortemente influenzato dalla pittura nordica e da accenti friulani, si affiancano le zone di Feltre e di Belluno, corrispondenti a due diverse diocesi, e artisticamente più legate alla tradizione veneta.[467]

Giovanni e Marco da Mel si formano nella bottega del padre Antonio Rosso, pittore cadorino influenzato dall'ambiente figurativo veneto e friulano.[468] Già dal 1488, Antonio Rosso lascia il Cadore per il Bellunese, e la sua presenza è documentata con continuità a Mel a partire dal 1494, al punto che i suoi figli, nati in quegli

[465] *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di Tiziana Conte, Charta, Milano 1998, p. 180.

[466] Il registro dei Sindaci, conservato presso l'Archivio Storico di Mel, ricorda a p. 34 che furono "date a M.° Marco depentor per depenzer la salla del palazzo L. 50" e a p. 39 del medesimo registro, in data 29 settembre 1546, si legge: "fate le spese M.° Marco depentor q. depenzette la salla del palazzo". I pagamenti a Marco da Mel sono stati individuati per la prima volta da Francesco Chiarelli, e pubblicati da Mario Gaggia nel 1941, cfr. M. Gaggia, *Qualche documento inedito sui pittori Antonio e Marco Rosso*, in ≪Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore≫ anni 1941-42 (1946), pp. 1279-1281. Ringrazio il sindaco di Mel Stefano Cesa, Claudia Castelli e Fiorenza Colle Ferrazza per la loro disponibilità e Luciano Riposi per il tempo dedicatomi e per il prezioso aiuto nel consultare i documenti d'archivio. Un particolare ringraziamento va inoltre a Dennis Looney ed ai suoi studenti per il piacevole e proficuo confronto su Ariosto e sugli affreschi zumellesi.

[467] *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di T. Conte, cit., p. 14.

[468] *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di T. Conte, cit., pp. 44-58.

Figura 3.168: Mel, Palazzo Zorzi, sede del Comune.

anni, si firmeranno Giovanni e Marco "da Mel". Qui il pittore Antonio Rosso giunge anche a ricoprire un ruolo pubblico, dal momento che è documentato come Sindaco del desèn[469] di Mel e pare sia stato incaricato di missioni riguardanti il contado di Zumelle sia a Venezia, sia presso i conti Zorzi.

In seguito all'apprendistato nella bottega del padre, i due fratelli lavorano insieme,[470] ma più avanti Marco si distacca dall'attività di Giovanni, trasferendosi a Feltre nel 1527. L'attività di Marco si assesta quindi su modelli feltrini, sotto l'influenza in particolare di Lorenzo Luzzo. Attraverso la mediazione del Luzzo, avviene un certo aggiornamento di Marco da Mel sugli insegnamenti veneti e giorgioneschi, pur nei limiti di un evidente provincialismo.[471]

Gli affreschi di Palazzo Zorzi sono stati eseguiti nel 1545, come attestano i pa-

[469] Il *comitatus zumellarum* era suddiviso in cinque circoscrizioni dette deseni (desèn de Mel, del Pian, delle Rivère, de Villa e de Sót), ognuna delle quali eleggeva un Sindaco e tre consiglieri, gli "omeni eleti" appunto, i quali formavano il Consiglio, presieduto dal Rettore (il conte Zorzi o il suo vicario). Si tratta di una forma di autogoverno locale che affida al consiglio "le cose opportune e necessarie di quel territorio [...] tolto il caso di alienare beni stabili", come si legge in un documento datato 1728 che riepiloga la situazione giuridica di Mel in quel momento e nei secoli precedenti cfr. Archivio di Stato di Venezia, Inquisitori di Stato, busta 1266, citato in S. Francescon, N. Sartori, *Mel nella storia e nell'arte*, Tipografia Piave, Belluno 1982, p. 119.

[470] G. Dalla Vestra, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, cit., figg. 146, 147, 148.

[471] G. Dalla Vestra, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio*, Cassa di Risparmio di Vicenza, Verona e Belluno, Alfieri Editore, Verona 1975, pp. 77-78.

gamenti al pittore;[472] I lati lunghi sono dominati da due grandi riquadri, dedicati ad altrettanti episodi narrativi tratti all'*Orlando furioso*: *Il duello fra Bradamante e il mago Atlante* e *La lotta di Astolfo contro le Arpie*. In entrambi i casi la composizione pittorica è mediata dal modello grafico giolitino, reinterpretato e arricchito di ulteriori dettagli.

Il riquadro posto sulla parete est raffigura *Il duello fra Bradamante e il mago Atlante*, ma per quanto la composizione sia direttamente ispirata alla corrispondente xilografia giolitina, il tono generale dell'affresco è molto diverso rispetto al carattere epico dell'illustrazione a stampa (figg. 3.169 e 3.170).

Il disegnatore giolitino aveva infatti saputo connotare di accenti eroici la propria composizione, pur nel piccolo formato, dominato da Bradamante, raffigurata come una moderna Pallade, protagonista della scena e pronta ad affrontare il mago, il quale appare in sella all'ippogrifo, incombendo dal margine superiore della vignetta. Questo espediente compositivo conferisce enfasi al duello imminente, e contribuisce a collegare visivamente le tre figure protagoniste delle ottave tradotte in figura: Atlante, Bradamante e Brunello. Il ladro, beffato e derubato da Bradamante, è raffigurato sulla sinistra, legato ad un albero e con lo sguardo rivolto in alto ad osservare la scena.

A Mel invece, il poderoso vigore della lotta perde energia, e si stempera in un racconto cortese, ingentilito da delicate notazioni paesistiche. Il mago Atlante è raffigurato in volo, in sella all'ippogrifo, in una posa ricalcata sul modello grafico giolitino; una vasta lacuna impedisce invece di vedere la figura di Bradamante, ma la composizione si rivela nel complesso ugualmente comprensibile. Marco da Mel non padroneggia del tutto l'ampio formato e il duello perde ogni accento eroico; l'innocua figuretta dell'ippogrifo e del suo cavaliere non incombe sulla scena, ma sembra quasi trottare in gita di piacere nell'ampio cielo rosato. Il ladro Brunello perde le fattezze di nano che l'Ariosto gli aveva attribuito, per quanto gli occhi gonfi ed il naso schiacciato corrispondano effettivamente alla descrizione che Melissa fornisce a Bradamante:

> La sua statura, acciò tu lo conosca,
> non è sei palmi, ed ha il capo ricciuto;
> le chiome ha nere, ed ha la pelle fosca;
> pallido il viso, oltre il dover barbuto;
> gli occhi gonfiati e guardatura losca;
> schiacciato il naso, e ne le ciglia irsuto:
> l'abito, acciò ch'io lo dipinga intero,
> è stretto e corto, e sembra di corriero.[473]

Brunello osserva la scena, legato ad un albero che non ha nulla a che vedere con l'"alto abete" dei versi ariosteschi e che sembra incarnare tre stagioni, con un ramo verde e frondoso sulla sinistra, uno dalle rosse foglie autunnali sulla destra, e un ramo completamente spoglio in alto.

[472] Archivio Comunale di Mel.
[473] L. Ariosto, *Orlando furioso*, III, 72.

Figura 3.169: Marco da Mel, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, Mel, Palazzo Zorzi.

Figura 3.170: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, canto IV.

Marco da Mel inserisce altri due elementi extratestuali: un cavallo al centro della scena, che pascola incurante dello scontro imminente tra Bradamante e il mago, e una vera e propria selva di fiori, simili a rose o forse a ranuncoli, che, con le loro dimensioni decisamente fuori scala, dominano il primo piano, peraltro non completamente leggibile a causa di una vasta lacuna.

È invece estremamente fedele al testo un elemento apparentemente accessorio,

ovvero il gruppo di tre figure sullo sfondo, correttamente interpretato da Marco da Mel come Rinaldo a cavallo, con accanto il suo scudiero, il quale accoglie sul proprio cavallo la giovane Dalinda.

Nella xilografia giolitina, questo marginale dettaglio aveva la funzione di collegare l'illustrazione alla successiva, dove vengono narrate le avventure di Dalinda e di Ginevra. Si tratta di un espediente frequentemente usato nelle illustrazioni giolitine, che costituiscono così un vero e proprio percorso di lettura autonomo rispetto al testo. Nella traduzione ad affresco di un'antologia di episodi, la presenza di un simile particolare risulta chiaramente non necessaria; ciononostante Marco da Mel dimostra fedeltà al modello grafico scegliendo di non tralasciare il gruppo di figure, al contrario di quando avviene ad esempio a Bergamo, dove Lucano da Imola traduce il dettaglio sullo sfondo in un generico gruppo di cavalieri erranti, slegati dalla narrazione e deputati ad una funzione esclusivamente decorativa.

Come già sottolineato, *Il duello fra Bradamante e il mago Atlante* è un episodio particolarmente fortunato nella tradizione ariostesca ad affresco: si tratta infatti della stessa scena raffigurata nei cicli antologici di Chiusa di Pesio, di Bergamo, di Palestrina e di Verona, oltre che a Palazzo Ciceri a Como e nel Castello Masegra di Sondrio.

Una scena dalla larga fortuna iconografica dunque, tra le favorite dai committenti del Cinquecento, anche in ragione dei significati attribuiti ai personaggi dalle allegorie che corredavano le edizioni cinquecentesche. In particolare in questo episodio "per Bradamante, che col valor dell'annello fa ritornar vani gli incanti di Atlante e lo vince, si dimostra la virtù congiunta con la ragione superare ogni frode",[474] insegnamento facilmente adattabile alle esigenze morali dei vari committenti, ma particolarmente calzante nel palazzo pubblico di Mel, trattandosi appunto non della residenza privata degli Zorzi, ma del luogo deputato all'amministrazione della giustizia.

Di fronte al *Duello tra Bradamante e il mago Atlante* si trova la *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, la cui composizione è modellata sulla XXXIII xilografia giolitina (figg. 3.171 e 3.172).

L'apertura di una porta, in anni recenti, ha purtroppo tagliato la parte inferiore del riquadro, ricostruibile nel complesso soltanto grazie al confronto con la fonte grafica. In questo modo è dunque possibile ricostruire l'episodio dello scontro fra Rinaldo e Gradasso, oggi non più leggibile. Sopra alla porta si vede tuttavia la punta dell'ala dell'uccello infernale evocato da Malagigi per tormentare Baiardo, spingendolo a fuggire.

Rinaldo e Gradasso erano infatti impegnati nel duello, quando

> da un'altra zuffa distornati,

[474] Questo il significato dell'episodio secondo l'allegoria proposta da Ludovico Dolce al canto quarto, *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie & nel fine vna brieue espositione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene, in Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii*, 1542, c. B7v.

Figura 3.171: Marco da Mel, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, Mel, Palazzo Zorzi.

Figura 3.172: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto XXXIII.

e da tanto furor furon divisi.
Ambi voltaro a un gran strepito il ciglio,
e videro Baiardo in gran periglio.

Vider Baiardo a zuffa con un mostro
ch'era più di lui grande, ed era augello:
avea più lungo di tre braccia il rostro;
l'altre fattezze avea di vipistrello;

avea la piuma negra come inchiostro;
avea l'artiglio grande, acuto e fello;
occhi di fuoco, e sguardo avea crudele;
l'ale avea grandi, che parean due vele.

Forse era vero augel, ma non so dove
o quando un altro ne sia stato tale.
Non ho veduto mai, né letto altrove,
fuor ch'in Turpin, d'un sì fatto animale:
questo rispetto a credere mi muove,
che l'augel fosse un diavolo infernale
che Malagigi in quella forma trasse,
acciò che la battaglia disturbasse.

Rinaldo il credette anco, e gran parole
e sconce poi con Malagigi n'ebbe.
Egli già confessar non glielo vuole;
e perché tor di colpa si vorrebbe,
giura pel lume che dà lume al sole,
che di questo imputato esser non debbe.
Fosse augello o demonio, il mostro scese
sopra Baiardo, e con l'artiglio il prese.

Le redine il destrier, ch'era possente,
subito rompe, e con sdegno e con ira
contra l'augello i calci adopra e 'l dente;
ma quel veloce in aria si ritira:
indi ritorna, e con l'ugna pungente
lo va battendo, e d'ogn'intorno aggira.
Baiardo offeso, e che non ha ragione
di schermo alcun, ratto a fuggir si pone.[475]

Risulta invece perfettamente distinguibile la reggia di re Senapo, raffigurata sulla destra come un sobrio edificio rinascimentale, che preferisce sostituire con le nitide forme architettoniche di una loggia con arcate a tutto sesto la profusione di materiali preziosi descritta dall'Ariosto:

Il castello è più ricco assai che forte,
ove dimora d'Etiopia il capo.
Le catene dei ponti e de le porte,
gangheri e chiavistei da piedi a capo,
e finalmente tutto quel lavoro
che noi di ferro usiamo, ivi usan d'oro.

Ancor che del finissimo metallo
vi sia tale abondanza, è pur in pregio.
Colonnate di limpido cristallo
son le gran logge del palazzo regio.
Fan rosso, bianco, verde, azzurro e giallo
sotto i bei palchi un relucente fregio,
divisi tra proporzionati spazi,

[475] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 83, 5-8 - 87.

rubin, smeraldi, zafiri e topazi.

In mura, in tetti, in pavimenti sparte
eran le perle, eran le ricche gemme.[476]

Il re d'Etiopia è però condannato a non godere della propria smisurata ricchezza: punito per avere arrogantemente sfidato Dio, Senapo è ridotto a fame e cecità.

Dio gli ripresse il temerario ardire,
e mandò l'angel suo tra quelle frotte,
che centomila ne fece morire,
e condannò lui di perpetua notte.
Alla sua mensa poi fece venire
l'orrendo mostro da l'infernal grotte,
che gli rapisce e contamina i cibi,
né lascia che ne gusti o ne delibi.[477]

Una profezia ha rivelato a Senapo che solo un cavaliere che giungesse in Etiopia in volo sarebbe in grado di allontanare le Arpie. Ecco dunque lo stupore e la speranza alla vista di Astolfo, il quale atterra al castello di re Senapo in sella all'ippogrifo:

Or che con gran stupor vede la gente
sopra ogni muro e sopra ogn'alta torre
entrare il cavalliero, immantinente
è chi a narrarlo al re di Nubia corre,
a cui la profezia ritorna a mente;
ed obliando per letizia torre
la fedel verga, con le mani inante
vien brancolando al cavallier volante.[478]

All'arrivo del duca inglese, viene immediatamente apparecchiato un ricco banchetto, al quale siedono soltanto re Senapo e Astolfo, in attesa delle terribili Arpie:

Ecco per l'aria lo stridor si sente,
percossa intorno da l'orribil penne;
ecco venir l'arpie brutte e nefande,
tratte dal cielo a odor de le vivande.

Erano sette in una schiera, e tutte
volto di donne avean, pallide e smorte,
per lunga fame attenuate e asciutte,
orribili a veder più che la morte.
L'alaccie grandi avean, deformi e brutte;
le man rapaci, e l'ugne incurve e torte;
grande e fetido il ventre, e lunga coda,

[476] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 104, 2-8 - 106, 1-2.
[477] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 111.
[478] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 113.

come di serpe che s'aggira e snoda.[479]

Astolfo reagisce con le armi, ma invano. Il duca inglese comprende dunque la necessità di ricorrere alla magia del corno donatogli da Logistilla, e si accinge a richiamare le Arpie. Prima però, il paladino protegge le orecchie di Senapo e della sua corte con della cera, in modo che "tutti, come il corno suoni,/ non abbiano a fuggir fuor de la terra"[480]

E così in una loggia s'apparecchia
con altra mensa altra vivanda nuova.
Ecco l'arpie che fan l'usanza vecchia:
Astolfo il corno subito ritrova.
Cli augelli, che non han chiusa l'orecchia,
udito il suon, non puon stare alla prova;
ma vanno in fuga pieni di paura,
né di cibo né d'altro hanno più cura.

Subito il paladin dietro lor sprona:
volando esce il destrier fuor de la loggia,
e col castel la gran città abandona,
e per l'aria, cacciando i mostri, poggia.
Astolfo il corno tuttavolta suona:
fuggon l'arpie verso la zona roggia,
tanto che sono all'altissimo monte
ove il Nilo ha, se in alcun luogo ha, fonte.[481]

È questa la scena raffigurata nel riquadro zumellese, sulla destra del quale si distingue la loggia sotto cui "s'apparecchia/ con altra mensa altra vivanda nuova", mentre Astolfo è raffigurato già in sella all'ippogrifo, all'inseguimento delle Arpie. Re Senapo è seduto sotto la loggia e due uomini della corte sono ritratti in piedi, mentre osservano il duello aereo. La lacuna dovuta all'apertura della porta impedisce di distinguere chiaramente le Arpie; delle sette descritte dal poeta e dall'illustratore giolitino se ne vedono soltanto quattro, ma le loro sembianze corrispondono complessivamente al dettato ariostesco. Allo stesso modo, Astolfo è diligentemente rappresentato in atto di suonare il corno, come nel modello grafico.

Nello stesso riquadro sono dunque raffigurate due scene di duello dove la magia, l'astuzia e la simulazione giocano un ruolo importante: Astolfo comprende di dover ricorrere al corno di Logistilla e fa preparare un nuovo banchetto per attirare le Arpie; Malagigi evoca demoni infernali per vendicarsi di Rinaldo, che nelle pagine dell'*Innamorato* gli aveva negato aiuto,[482] e invia uno spirito infernale ad infastidire Baiardo per mandare a vuoto il duello fra Gradasso e il paladino.[483]

Gli stessi temi ricorrono nel riquadro raffigurato di fronte, dove Bradamante,

[479] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 119, 5-8 - 120.
[480] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 124, 3-4.
[481] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 125 - 126.
[482] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, I, v, 28-55.
[483] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 85-86; XXI, 91-92.

immune ad ogni incanto grazie all'anello magico, finge di essere sopraffatta dallo scudo fatato per indurre Atlante ad avvicinarsi.

Altro elemento comune ai due riquadri è la presenza dell'ippogrifo, protagonista di duelli vinti grazie all'astuzia e alla magia, utilizzate per necessità quando il valore militare non è sufficiente, e simbolo stesso dell'elemento meraviglioso.

Potrebbe essere forse questa la chiave di lettura utile a comprendere l'intenzione sottesa al ciclo, non immediatamente evidente. I due riquadri zumellesi sono infatti piuttosto singolari nel panorama degli affreschi di ispirazione ariostesca, che generalmente possono essere ricondotti sostanzialmente a due categorie: i cicli "antologici", sul genere dei riquadri di Palazzo Alessandri a Bergamo o dei medaglioni di Chiusa di Pesio, e i cicli "monografici", che seguono le avventure di un determinato personaggio, come le *Storie di Angelica* a Chiusa di Pesio o le *Storie di Ruggiero* a Bologna o a Baggiovara, senza escludere tuttavia la contaminazione fra le due tipologie, che si verifica ad esempio nel Palazzo Besta di Teglio, dove l'antologia figurativa è costituita dalla giustapposizione di brevi monografie femminili interpretabili in chiave morale.

A Mel, invece, il consulente iconografico seleziona due soli episodi, apparentemente slegati fra loro. I due riquadri sembrano sintetizzare non tanto l'intero poema, quanto piuttosto l'idea di una possibile vittoria contro un nemico più forte, grazie all'astuzia e, qualora si renda necessario, alla simulazione.

La magia e l'astuzia consentono agli eroi ariosteschi di sconfiggere un nemico ben più potente di loro, caratteristica che doveva esercitare un certo fascino sulla piccola comunità di Zumelle, da tempo suddita di Venezia eppure orgogliosamente e tenacemente legata ai privilegi e alle franchigie che aveva saputo mantenere nel corso dei secoli e che la distinguevano dai comuni circostanti.

L'orgoglio municipalistico, ancora vivo nel Cinquecento a caratterizzare la fiera rivendicazione delle autonomie locali zumellesi, affonda le radici in una leggenda che vede protagonisti prodi cavalieri che riescono a mantenere il potere grazie all'astuzia e alla simulazione e i nomi dei cui protagonisti, di matrice in parte longobarda, in parte cavalleresca e in parte mitologica, possono essere legati ad alcuni personaggi dell'*Orlando furioso*.

Il manoscritto del notaio zumellese Lorenzo Barbujo, rimasto inedito fino al 2007, è stato iniziato nel 1650 e verosimilmente concluso nel 1673 e rappesenta la prima storia scritta di Mel e del suo circondario, con riferimenti alle città di Feltre e di Belluno.[484] L'autore raccoglie aneddoti e testimonianza, citando inoltre fonti manoscritte antiche quali l'*Historia Treviggiana* di Giovanni Bonifacio,[485] la Storia di Feltre di Antonio Cambruzzi[486] e la *Historia della città di Belluno* di Giorgio

[484] L. Barbujo, *Historia di Mel, et sua origine raccolta da manoscritti antichi di quel Contado e descritta dal Signor Lorenzo Barbujo l'anno 1650*, a cura di M. Curti e G. Del Molin, Rasai di Seren del Grappa 2007.

[485] G. Bonifacio, *Historia Treviggiana*, Amici, Treviso, 1591

[486] A. Cambruzzi, *Storia di Feltre*, a cura di A. Vecellio, ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 1978

Piloni.[487]

La leggenda di fondazione, di carattere eziologico e di sapore epico-cavalleresco, colloca le origini di Mel, o meglio, dell'antica Zumelle, ai tempi di Amalasunta. La regina dei Goti, figlia di Teodorico, è sposa di Teodato, il quale però, bramando il potere, la fa rinchiudere presso il lago di Bolsena. Durante un tentativo di fuga a Ravenna, la regina viene uccisa, mentre sfuggono all'agguato il fido Genserico e la damigella Eudosia, che si scoprono innamorati. I due fuggono con pochi servi e con il tesoro di Amalasunta, vagando senza meta, finché, guidati da uno sparviero, giungono in Val Belluna, "qual veduta, et considerata, li parve buona, bella, et solitaria, dove gli pareva potersi fermare, che non saria mai stato conosciuto, et tanto era lontano dalli tiranni suoi nemici". [488]

Un sogno premonitore mostra a Eudosa un castello, la nascita di due gemelli e un tesoro. Di lì a poco, Eudosa e Genserico giungono alle rovine di un castello; improvvisamente una serpe esce da sotto una pietra e lì Genserico trova un tesoro sepolto. Eudosa e Genserico fanno riedificare il castello e vi si stabiliscono; dalla loro unione nascono due gemelli, Giusperando e Goffredo. Il castello viene dunque chiamato Fortilitia Gemellorum, da cui Zumellarum.

A sei anni dall'arrivo a Mel, Eudosa muore. Intanto Teodato viene ucciso a Ravenna da Vitige, sposo di Natasunta, figlia di Amalasunta, al tempo in cui Giustiniano è succeduto a Giustino. Natasunta e Vitige legittimano Giusperando e i suoi discendenti, investendoli del castello di Zumelle. Nel 580, trentaquattro anni dopo la morte di Eudosa, muore Genserico, uomo devoto, giusto e amato dai sudditi; gli succedono dunque i gemelli, i quali governano saggiamente e in pieno accordo. Giusperando sposa Clodovinda, assicurando continuità alla stirpe, mentre Goffredo, dopo una carriera militare, torna a Zumelle, dedicandosi ad una vita contemplativa.

La leggenda di fondazione di Mel, ad altissima densità tipica, descrive un governo equilibrato tra la guerra di difesa, talvolta necessaria, rappresentata da Giuseprando e dalla fase giovanile di Goffredo, ed una vita tranquilla, lontana dal fragore delle armi, rappresentata dalla fase matura e senile di Goffredo, che abbandona senza rimpianto la carriera militare per dedicarsi ad una vita contemplativa.

Il seguito della leggenda racconta le vicende dei legittimi discendenti dei gemelli, soffermandosi in particolare sulla figura dei nipoti di Giusperando, i fratelli Bercardo (chiamato Baiardo nel manoscritto secentesco del Piloni)[489] Murcimiro e Bellerofonte. Alla morte in battaglia di Bercardo/Baiardo, Bellerofonote ne prende il posto presso il duca Rodoaldo in Friuli, mentre Murcimiro resta a Zumelle e governa secondo giustizia, fino a quando non commette una follia per amore.

Murcimiro è infatti innamorato di Atletha, figlia del conte Tuderto di Casteldardo, ma la fanciulla è già stata promessa ad Azzone di Feltre; Murcimiro, che viene a conoscenza dell'accordo matrimoniale solo a trattativa avvenuta, rapisce

[487] G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, Venezia, Gio. Antonio Rampazetto 1607, ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 1969.

[488] L. Barbujo, *Historia di Mel*, cit., p. 31.

[489] S. Francescon, N. Sartori, *Mel nella storia e nell'arte*, Tipografia Piave, Belluno 1982, p. 39.

Atletha il giorno delle nozze e ne uccide il fratello Orleo. Tuderto assedia il castello di Zumelle, senza tuttavia riuscire ad espugnarlo; a nulla valgono però i tentativi di Murcimiro di concordare la pace con il suocero. In seguito al tradimento di un soldato, Tuderto riesce a penetrare nel castello, sorprende Murcimiro nel sonno e lo uccide. Tuderto conduce dunque a Casteldardo la figlia Atletha ed il nipote Aleardo; la donna viene data in sposa all'antico fidanzato Azzone di Feltre, mentre il bambino resta con Tuderto.

Rimasti senza governo, i sudditi di Murcimiro decidono di ritrovare Aleardo, legittimo erede del loro signore. Tuderto riconosce il diritto dinastico di Aleardo e, di fronte alle richieste degli zumellesi, fornisce denaro per la ricostruzione del castello di Zumelle, convinto della fedeltà del nipote. Il giovane Aleardo però simula soltanto l'affetto per Tuderto, aspettando l'occasione propizia per vendicare la morte del padre, sobillato dallo zio Bellerofonte, a lungo creduto morto in battaglia e recentemente ritornato invece a Zumelle.

L'abilità nella simulazione si rivela dunque una qualità necessaria e decisiva per Aleardo, rimasto orfano di padre in tenera età e deciso a confrontarsi con Tuderto, nemico più forte e più esperto di lui, non solo per riconquistare il proprio potere, ma anche e soprattutto per vendicare la morte di Murcimiro.

Aleardo, divenuto adulto, uccide Azzone di Feltre, secondo marito della madre Athleta, mentre Bellerofonte assale a tradimento Tuderto a Casteldardo, trucidandolo. A questo punto entra in scena Giovannino, figlio di Azzone nato prima del suo matrimonio con Athleta; il giovane è deciso a vendicare il padre uccidendo Aleardo, che raccoglie intorno a sé un piccolo esercito. "Erano le cose a mal termine ridotte con timore universale, quando venne nuova che il re Astolfo, partitosi da Pavia, intesi questi romori veniva per por rimedio a tanti mali"[490]

Astolfo dirime la questione secondo la consuetudine longobarda della faida, ovvero con un duello, combattuto a Pavia, fra Giovannino, figlio di Azzone, e un tale Ziergen Philistin, cognato di Aleardo. La vittoria di Ziergen sarebbe stata ricordata, secondo la leggenda, da un'iscrizione posta su una pietra del castello di Mel: "Z - Ph - I - A - V - L - D", interpretata come "Ziergen Philistin Joaninum Azzonis Vincit Laude Dei".

Scorrendo la leggenda di fondazione di Mel, non possono passare inosservati i nomi dei protagonisti, che annoverano Astolfo, Baiardo (nella versione del Piloni), Bellerofonte. Può essere un caso che Astolfo e Baiardo siano i protagonisti di uno dei riquadri affrescati? Quanto a Bellerofonte, eroe mitico che uccise la Chimera in sella a Pegaso, certamente non si tratta di un personaggio ariostesco. Appare però evidente la parentela letteraria tra l'eroe sul cavallo alato ed il paladino in sella all'ippogrifo, legame che certamente non sarà sfuggito all'*advisor* di Palazzo Zorzi; l'ippogrifo è del resto presente in entrambi gli episodi zumellesi e costituisce l'unico elemento comune alle due scene.

Vero è che in un riquadro l'ippogrifo è il destriero di Atlante, contro il quale Bradamante deve combattere, mentre nell'altro il prodigioso animale obbedisce ad

[490] G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 2002.

Astolfo, capace di governarlo e di piegarlo al proprio volere grazie alle briglie offertegli da Logistilla. Del resto, come sottolineava Albert R. Ascoli, "the rider's aims and the skills in controlling the steed are decisive; on the narrative level the hippogryff is morally and epistemologically neutral. Like the ring of Angelica -anch'esso implicato nella narrazione zumellese- its allegorical force as symbol of intrinsic human nature is dissipated by its clearer function as an extrinsic implement, a sliding signifier, which can be transferred easily from one owner to another, serving a variety of opposed purposes for Atlante, Ruggiero, Melissa, Ruggiero again, and finally Astolfo."[491] A Mel sono raffigurate dunque la prima e l'ultima apparizione del fantastico animale, che muta ruolo e funzione a seconda del proprio cavaliere.

Il meraviglioso destriero, "ch'una giumenta generò d'un Grifo"[492] viene talvolta confuso con Pegaso nella traduzione in immagine di alcuni nuclei narrativi del poema, tra i quali lo stesso episodio della *Lotta di Astolfo contro le Arpie*. La prima edizione illustrata del *Furioso*, pubblicata da Nicolò Zoppino, apre infatti il canto XXXII (XXX nell'edizione del 1530 in quaranta canti) con una raffigurazione del paladino in sella ad un cavallo alato, anziché all'ippogrifo (fig. 3.174).

Una simile iconografia si ritrova in due maioliche di ambito urbinate: la prima, oggi conservata presso il Victoria and Albert Museum, viene realizzata da Francesco Xanto Avelli nel 1532, sulla base del modello grafico zoppiniano.[493] Non si tratta dell'unica maiolica ariostesca di mano di Xanto, che, negli stessi anni, realizza un servizio per la famiglia Pucci, ispirandosi a soggetti storici e letterari fra cui anche l'*Orlando furioso*; la coppa in questione risulta però non appartenere ai trentasette pezzi che costituivano il servizio.[494]

Xanto adatta la vignetta zoppiniana al formato circolare della coppa (figg. 3.175 e 3.176). Al centro campeggia la figura di Astolfo che combatte contro le Arpie, raffigurate a destra in un turbinio d'ali che distoglie l'attenzione dalla loro forma, non troppo fedele al testo;[495] in basso, l'abbozzo di un paesaggio, mentre il resto dello sfondo è occupato dalle nuvole, che accompagnano le forme sinuose delle ali e delle code dei mostri, quasi intrecciandosi ad esse in un vaporoso arabesco di lustro dorato. Anche in questa coppa, come nella xilografia, Astolfo è raffigurato in sella ad un cavallo alato e impugna la spada in luogo del corno, in palese contraddizione con i versi ariosteschi, ma in accordo con la xilografia zoppiniana. Xanto si riferisce ancora al testo del poema in quaranta canti, come denota chiaramente l'indicazione

[491] A.R. Ascoli, *Ariosto's bitter harmony. Crisis and evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1987, p. 249.

[492] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 18, 2.

[493] T. Wilson, *Xanto and Ariosto*, in ≪The Butlington Magazine≫, vol. 132, n. 1046, 1990, p. 326; Idem, *A personality to be reckoned with: some aspects of the impact of Xanto on the work of Nicola da Urbino*, in ≪Faenza≫, 93. 2007, 4/6, pp. 251-268.

[494] J. Triolo, *Il servizio Pucci (1532-2533) di Francesco Xanto Avelli, prima parte*, in ≪Faenza≫, LXXIV, 1988, pp. 32-44; J. Triolo, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532-1533): a catalogue, part two*, in ≪Faenza≫, LXXIV, 1988, pp. 228-284.

[495] Secondo i versi ariosteschi le arpie hanno ≪le alaccie grandi [...] deformi e brutte;/ le man rapaci, e l'ugne curve e torte;/ grande e fetido il ventre, e lunga coda,/ come di serpe che s'aggira e snoda≫, cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 120, vv. 5-8.

Figura 3.173: Marco da Mel, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, Mel, Palazzo Zorzi.

Figura 3.174: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Zoppino 1536, canto XXXII.

apposta sul verso: "1532/ Astolpho che l'Harpie per/ segue e scaccia/ Nel XXX canto del Furioso/ de M. L. Ariosto/ Fra(ncesco) Xanto Avelli da Rouigo/ in Urbino p(insi)t", e in particolare sembra avere tra le mani l'edizione Zoppino del 1530.

Lo stesso soggetto viene riproposto nel piatto realizzato, probabilmente poco dopo la coppa di Xanto, da Nicola da Urbino la cui calligrafia è stata recentemente riconosciuta da Timothy Wilson sul retro della maiolica;[496] qui Astolfo impugna

[496] T. Wilson, *A personality to be reckoned with:some aspects of the impact of Xanto on the work*

Figura 3.175: Francesco Xanto Avelli, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, 1532, Londra, Victoria and Albert Museum, recto.

Figura 3.176: Francesco Xanto Avelli, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, 1532, Londra, Victoria and Albert Museum, verso.

però il corno magico, in accordo con i versi ariosteschi, ma è nuovamente raffigurato in sella ad una cavallo alato (figg. 3.177 e 3.178).

In seguito la presenza del cavallo alato in luogo dell'ippogrifo ha causato un errore di interpretazione del soggetto, a lungo letto appunto come 'Pegaso', e ricondotto all'iconografia ariostesca da Carmen Ravanelli Guidotti,[497] la quale ha colto il legame tra questo piatto e la coppa eseguita da Xanto nel 1532.

Negli anni Trenta del Cinquecento è però possibile che la sovrapposizione ideale fra i due destrieri fosse più immediata e non percepita come contraddittoria: Nicola

of Nicola da Urbino, in ≪Faenza≫, 93, 2007, pp. 251-268.

[497] C. Ravanelli Guidotti, *Ariosto 'istoriato' sulla maiolica italiana del Rinascimento*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 5 marzo – 8 maggio 1994, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 61-73.

Figura 3.177: Nicola da Urbino, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, post 1532, Monaco, collezione privata, recto.

Figura 3.178: Nicola da Urbino, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, post 1532, Monaco, collezione privata, verso.

da Urbino, rivedendo la composizione di Xanto, ha infatti sostituito il corno alla spada, segno che il pittore deve avere letto il testo e dunque rilevato e corretto l'errore, mentre non ha modificato la forma del destriero alato, che evidentemente non comprometteva la comprensione del soggetto presso i contemporanei, per i quali il cavallo alato costituiva un'iconografia più familiare rispetto all'invenzione ariostesca dell'ippogrifo.

Negli affreschi di Palazzo Zorzi figurano dunque personaggi che sembrano evocare i protagonisti della leggenda di fondazione di Mel. Va rilevato che la leggenda di fondazione è antica, ma le trascrizioni manoscritte note sono tutte posteriori all'esecuzione degli affreschi. È possibile che l'affinità onomastica abbia solleticato l'attenzione del consulente iconografico zumellese, forse sorpreso di incontrare nomi legati alla tradizione di Mel nel *best-seller* del momento oppure, viceversa, che gli affreschi realizzati nel palazzo pubblico abbiano influenzato la leggenda di fondazio-

ne, a lungo tramandata oralmente, inducendo variazioni nei nomi dei protagonisti, assimilati ai paladini raffigurati nel fregio di Marco da Mel.

Più in generale, al di là dell'identità dei singoli personaggi, il dato di fatto è che le due scene raffigurano duelli, e in particolare duelli contro un nemico più forte, per sconfiggere il quale è necessario ricorrere all'astuzia e alla simulazione. Il contesto storico di Mel, piccola comunità suddita della Serenissima, tenacemente ancorata alle proprie franchigie e alla propria autonomia municipalistica, letto sullo sfondo della sua leggenda di fondazione, induce dunque a vedere nella scelta iconografica della decorazione di Palazzo Zorzi un richiamo appunto ai temi dell'abilità strategica, che sconfina talvolta per necessità nella simulazione, quale mezzo per salvaguardarsi da un potente antagonista.

Se la fase di dominio della Serenissima è ricordata come un periodo di pace e di relativo benessere, è altrettanto vero che gli Zumellesi seppero difendere le proprie prerogative di autonomia. Scrivono Sauro Francescon e Nino Sartori: "Dal secolo XVI in poi viene sempre fatta una chiara e precisa distinzione fra il *comitatus* e la *comunitas* e cioè fra la contea e la comunità (comune) di Mel." Il che significa una netta distinzione fra proprietà e diritti feudali da una parte, e comunali dall'altra. "Mentre nella vicina contea di Cesana tutti i beni, le cose e perfino gli uomini compresi nella giurisdizione dovevano ritenersi ed erano di pertinenza feudale, nel contado di Mel, invece, la Comunità aveva proprietà, prerogative e libertà sue, che difese sempre con tutte le forze".[498]

Nella leggenda è dunque possibile leggere in controluce la tenacia e l'orgoglio degli Zumellesi, i quali nel tempo hanno saputo difendere la propria autonomia, seppure relativa, dal governo veneziano; il contado di Zumelle vantava infatti una giurisdizione particolare: il feudo, diviso in cinque parti, i *desèn*, era affidato dalla Repubblica di San Marco ai conti Zorzi, ma restava in vigore il Consiglio Cittadino, costituito dai cinque Sindaci e da tre rappresentanti di ogni *desèn*,[499] senza l'approvazione del quale gli Zorzi non potevano imporre tasse né leggi. A maggior ragione un simile messaggio politico aveva valenza nel palazzo pubblico di Zumelle, dove i conti Zorzi, o i loro rappresentanti, amministravano la giustizia.

Il fregio di palazzo Zorzi trasfigura il messaggio politico, nobilitandolo grazie all'elemento magico e alla poesia ariostesca, che non manca di esprimere anche una rivendicazione di aggiornamento culturale della comunità di Mel, nonostante la posizione periferica.

[498] S. Francescon, N. Sartori, *Mel nella storia e nell'arte*, cit., p. 103.
[499] Per la situazione giuridica del contado di Zumelle cfr. nota §469.

3.7 Palazzo Zugni a Feltre

Non lontano da Mel, sulle facciate di Palazzo Zugni a Feltre, si conserva un altro ciclo ariostesco, fino ad ora non riconosciuto.

L'edificio affaccia sulla via principale della città e gode di una posizione particolarmente interessante, dal momento che si trova ad una delle estremità della piazza Maggiore.

L'assetto cinquecentesco della città, caratterizzato da edifici in muratura dalle facciate interamente affrescate, si deve alla ricostruzione di Feltre in seguito alla distruzione avvenuta a causa del conflitto tra la Repubblica di Venezia e Sigismondo d'Austria, in un teatro di guerra inizialmente circoscritto al Trentino, ma successivamente allargatosi fino a Feltre.

La città, infatti, aveva fatto atto di donazione alla Repubblica di San Marco nel 1404, ma un secolo più tardi, durante al guerra di Cambrai, Venezia non era in grado di fornire garanzie di protezione. Tramite pacifiche trattative Feltre si consegnò dunque a Enrico di Brunswich, al capitano del castello di Ivano Giorgio Pulcher e al giureconsulto Giovanni Antonio Tesino, tanto che il primo luglio 1509 entrò a Feltre l'imperatore Massimiliano in persona, accolto trionfalmente. Nel frattempo l'offensiva tedesca avanzava e sottometteva la zona di Treviso, mentre Padova, Este e Monselice riuscivano a ritornare con Venezia.

A Feltre però l'atteggiamento prepotente d Giorgio Pulcher spinse cittadini e contadini alla rivolta contro gli stranieri. Mentre i feltrini massacravano i tedeschi e i concittadini filoimperiali, Venezia inviò il procuratore Giovanni Francesco Pisani a riprendere possesso della città. L'aquila imperiale venne cancellata dalla porta della Pusterla e sostituita con la figura di Astrea in trono con bilancia e spada, simbolo della Giustizia veneziana. Ma la reazione dell'imperatore fu terribile, e il 3 agosto 1509, diecimila soldati saccheggiarono e distrussero la città, trucidando la popolazione.

"Secondo le cronache pochi edifici sopravvissero alla devastazione: furono bruciati i libri del Consiglio, i registri dei Notai, le memorie private, le pitture che ornavano il palazzo pubblico, il castello e le abitazioni."[500]

Rappresentanti dei feltrini chiesero quindi al provveditore Alvise Mocenigo di riconquistare la città, come infatti avvenne tra l'8 e il 9 novembre 1509, ma la furia dell'imperatore pretendeva a questo punto un ulteriore intervento e una punizione esemplare per la ribelle Feltre, che alla fine di giugno venne assaltata e cannoneggiata, invasa e saccheggiata, per essere infine data alle fiamme il 3 luglio 1510, "giorno infelicissimo, infausto, sfortunato et memorabile sempre".[501]

Solo nel 1511 il procuratore Andrea Gritti entra a Feltre, e nel 1512 si inizia a

[500] A. P. Zugni-Tauro, *L'età d'oro degli affreschi feltrini*, in *Pietro de Marascalchi. restauri e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra, Feltre 10 settembre - 11 dicembre 1994, a cura di Giuliana Ericani, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Canova, 1994, p. 34.

[501] B. Pasole, *Breve compendio delle cose più notoabili dell'antiquissima et nobilissima città di Feltre*, 1580, edizione a cura di L. Bentivoglio e S. Claut, Feltre 1978, p. 63.

pensare alla ricostruzione, che deve avvenire in pieno stile rinascimentale e secondo i canoni veneti.

Durante la ricostruzione viene approvato dal Consiglio della città il divieto di costruire scale e sovrastrutture lignee sugli edifici che affaccino su piazze e luoghi pubblici: sono vietati "pizoli del legno et schale poste fora de le fazade de le case sopra e portigi de esse", veri e propri "impedimenti" che rendevano la città quattrocentesca "deforme". La nuova città deve essere invece caratterizzata da "decoro e ornamento", ed effettivamente i pochi poggioli superstiti si trovano sul retro delle case, mentre le facciate principali, libere da sovrastrutture lignee a vista, possono ospitare ricche decorazioni pittoriche che ne consacrano la dignità.[502]

I documenti conservatisi dimostrano come "la ricostruzione della città sia avvenuta in larga misura sul sedime, e rispettando i modi e la forma di quella distrutta. Questa continuità non investe però l'aspetto esterno dell'edificio, la facciata, che viene coinvolta in un processo di ridefinizione delle forme, sulla base di un concetto di decoro e di convenienza nell'ambito del contesto urbano."[503]

Due sono le direttrici che testimoniano lo sforzo dei feltrini di restituire prestigio e bellezza alla propria città anche mediante la decorazione dipinta: via Paradiso e via Mezzaterra, che taglia la città entro le mura (terra) e che prosegue poi nell'odierna via Luzzo; qui "una logica serrata traccia il percorso, che inaspettatamente si apre con vicoli, con accessi alla sommità del colle e con scalette scoperte e coperte. Una serie di "cannocchiali" si introduceva fra quinte scenografiche, dove gli affreschi suscitavano lo stupore di chi percorreva quelle antiche strade e accrescevano la gioia di chi vi abitava."[504]

Certamente il processo di ricostruzione è stato lento e ha richiesto grandi energie e ingenti capitali, protraendosi fino alla metà del secolo. È del 1542 la richiesta dei fratelli Zanbattista e Stefano Cergnai di unificare le facciate delle loro case tra via Mezzaterra e via Beccherie, sotto la piazza Maggiore.[505] Quindici anni più tardi, il prospetto sud della piazza Maggiore viene definito con la costruzione di un porticato sotto le case di Hortensio Gazi e Iseppo Porta, i quali chiedono di allineare i sedimi di loro proprietà verso la piazza, offrendosi in cambio di unificare le facciate delle due case e di costruire il portico che ancora oggi si vede, cerniera tra spazio pubblico e privato, nonché "cosa hammodo" e "adornamento della piazza" di pubblica utilità, dal momento che "essi portici [...] saranno goduti universalmente da tutta la città, et territorio, al tempo de pioze e neve e del caldo, a rittirarsi li all'ombra et al fresco, e in ogni tempo e stagione a redursi a passeggiare e a ragionare"[506]

Negli anni Quaranta e Cinquanta sono ancora in pieno fervore i cantieri deco-

[502] A. Bona, *La ricostruzione di Feltre: una città nuova "non deformem sed habilem et convenientem"*, in *Pietro de Marascalchi. restauri e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra, Feltre 10 settembre - 11 dicembre 1994, a cura di Giuliana Ericani, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Canova, 1994, pp. 23-32.

[503] A. Bona, *La ricostruzione di Feltre*, cit., p. 30.

[504] A. P. Zugni-Tauro, *L'età d'oro degli affreschi feltrini*, cit., p. 47.

[505] Archivio Storico del Comune di Feltre, reg. 36, c. 61 r.v., 26 giugno 1542

[506] Archivio Storico del Comune di Feltre, reg. 39, c. 170 r., 10 gennaio 1557.

rativi delle facciate dei palazzi. I soggetti affrescati sono i più vari: dalle scene religiose attribuite alla mano di Lorenzo Luzzo in Palazzo Crico-Tauro, a quelle di Palazzo Zucco-Zasio, già Borgasio, dai graffiti con *Sapienti dell'antichità greca e grottesche* di Palazzo Banchieri, alle *Storie romane* di palazzo Salce Aldovini Mezzanotte, fino alle glorie cittadine di palazzo Altino Salce, dove Andrea Nasocchio e la sua bottega celebrano sulla parete dipinta la ricostruzione di Feltre in seguito alla distruzione del 1510 e la successiva fioritura economica.

Sull'angolo tra Piazza Maggiore e via Luzzo, ideale prosecuzione di via Mezzaterra, sorge palazzo Zugni, il cui nome si deve ai proprietari che certamente lo detenevano a partire dal 1625, come tramandano i documenti.[507] Nulla si sa invece del periodo precedente e in particolare degli anni alla metà del Secolo, periodo al quale risale la decorazione esterna del palazzo.

Risulta dunque arduo individuare l'identità del committente, mentre è possibile aggiungere nuovi elementi in relazione al soggetto rappresentato, che va certamente ricondotto all'*Orlando furioso*.

La due facciate su via Luzzo e sul lato della piazza erano interamente affrescate con episodi narrativi, che si susseguivano senza soluzione di continuità, interrotti soltanto dalla presenza delle finestre. Nonostante il cattivo stato di conservazione, alcuni sbiaditi frammenti riescono ancora a raccontare una favola ariostesca.

La scena meglio conservata si trova al primo piano, a sinistra della prima finestra, dove si vedono tre figure: un vecchio, una donna e un giovane guerriero, precedentemente interpretati come figure allegoriche, forse protagoniste "di episodi legati alla città",[508] o della lotta fra Cristiani e Barbari.[509] Ma la gustosa scena è troppo peculiare per lasciare dubbi interpretativi: un guerriero dal vaporoso pennacchio, saldo sulle gambe muscolose e protette dall'armatura, afferra la barba di un vecchio malfermo, connotato come frate dall'abito con cappuccio. In secondo piano, una fanciulla osserva la scena, e accanto a lei si vede una cassa con una croce, simile ad una bara.

L'affresco traduce in figura l'episodio del canto XXVIII, in cui Rodomonte incontra Isabella, la quale

> "ver Provenza ne venia
> sotto la scorta del vecchio preclaro,
> che le avea persuaso tutto il resto
> dicare a Dio, del suo vivere onesto."[510]

Colpito dalla bellezza della fanciulla, Rodomonte

> "dice che per certo ella troppo erra;

[507] M. Gaggia, *Famiglie nobili di Feltre*, Feltre 1936 p. 435.

[508] G. Ericani, *Palazzo Zugni*, in *Feltre città dipinta. Il progetto Leader II "Riqualificazione fronti urbane a Feltre"*, a cura di G. Ericani, Comune di Feltre - Editrice Canova, Treviso 2000, p. 68-69.

[509] A. P. Zugni Tauro, T. Franco, T. Conte, *Pittura murale esterna nel Veneto. Belluno e Provincia*, Giunta Regionale del Veneto, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa, 1993, p. 174 scheda 397.

[510] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVIII, 96, 5-8.

ne meno biasmare che l'avaro si deve,
che 'l suo ricco tesor metta sotterra
[...]
chiuder leon si denno, orsi e serpenti,
e non le cose belle et innocenti."[511]

Ma il frate, deciso ad evitare che Rodomonte possa deviare Isabella dalle sue pie intenzioni, "di spiritual cibo tosto apparecchia/ tosto una mensa sontuosa e lauta",[512] ma poco appetitosa per il saraceno, che "non pur la saporò che gli dispiacque".[513] Dopo avere interrotto invano le prediche del frate, senza riuscire a farlo tacere, Rodomonte

"la mano al mento con furor gli stese,
e tanto ne pelò, quanto ne prese.
E sì crebbe la furia, che nel collo
con man lo stringe a guisa di tanaglia;
e poi ch'una volta raggirollo,
da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia"[514]

È questa la scena che apre il canto XVIII dell'edizione giolitina, verosimile modello per l'affresco, nonostante alcune variazioni, come la scelta di raffigurare Isabella e l'eremita a piedi invece che a cavallo (figg. 3.179 e 3.180).

Lo stesso episodio è raffigurato in un piatto di maiolica realizzato intorno al 1545 da Giacomo Mancini detto il Frate, il quale ripropone la composizione giolitina con estrema fedeltà, dal momento che ingloba anche il cavallo che trasporta la bara di Zerbino, assente invece nell'affresco feltrino, dove la bara del giovane è raffigurata alle spalle di Isabella (figg. 3.181 e 3.182).

Gli altri episodi che un tempo decoravano la facciata dell'edificio sono purtroppo quasi illeggibili. Nel riquadro accanto si intravedono a fatica una figura femminile ed un guerriero a cavallo, forse Isabella e Rodomonte.

Al piano superiore si vedono invece tre personaggi che guardano verso l'alto, con gesti di grande sorpresa, quella che potrebbe sembrare una "corona d'alloro appesa".[515] Si tratta di due figure giovanili, di cui una con elmo e spada, e un uomo dalla lunga barba grigia (figg. 3.183).

Un episodio simile è raffigurato in apertura al canto IV delle edizioni dell'*Orlando furioso* pubblicate da Valvassori e da Valgrisi. La composizione dell'affresco è diversa e non strettamente dipendente dalle xilografie, ma la scena è la stessa: Bradamante, Brunello e l'oste osservano l'improvvisa apparizione in cielo del mago Atlante in sella all'ippogrifo e la indicano con il dito. La "corona appesa" altro non è se non l'insegna dell'osteria, e un confronto con le insegne raffigurate nelle xilografie servirà da ulteriore conferma (figg. 3.184, 3.185, 3.186 e 3.187).

[511] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVIII, 100, 2-8.
[512] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVIII, 101, 6-7.
[513] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXVIII, 101, 8.
[514] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 5, 7-8 – 6, 1-4.
[515] G. Ericani, *Palazzo Zugni*, cit., p. 69.

Figura 3.179: Anonimo, *Rodomonte si scaglia contro l'eremita*, anni Cinquanta del XVI secolo, Feltre, Palazzo Zugni

Figura 3.180: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto XXVIII.

Figura 3.181: Giacomo Mancini, detto il Frate, Coppa con *Isabella, Rodomonte, l'eremita e il cavallo che porta la bara di Zerbino*, recto, Deruta, 1545, Paris, Musée du Louvre, O.A. 1699 (precedentemente in deposito a Calais, Musée des Beaux-Arts)

Figura 3.182: Giacomo Mancini, detto il Frate, Coppa con *Isabella, Rodomonte, l'eremita e il cavallo che porta la bara di Zerbino*, verso, Deruta, 1545, Paris, Musée du Louvre, O.A. 1699 (precedentemente in deposito a Calais, Musée des Beaux-Arts)

Figura 3.183: Anonimo, *L'oste e la sua famiglia osservano l'apparizione di Atlante in sella all'ippogrifo*, Feltre, Palazzo Zugni

Figura 3.184: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV

Figura 3.185: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV, particolare con l'insegna

Figura 3.186: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV

Sul fianco dell'edificio si vedono le zampe posteriori di un cavallo in volo, verosimilmente l'ippogrifo, ma la parte superiore dell'affresco è purtroppo perduta.

Dopo un'iniziale attribuzione a Cesare Vecellio (ca 1530 - ca 1601),[516] in seguito superata dalla critica, è stato avanzato il nome di Pietro de Marascalchi (1522-1589), per confronto stilistico con le *Storie dell'antica Roma* raffigurate dall'artista nella loggia della villa Tonello Zampiero ad Artèn di Fonzaso, databile agli anni Cinquanta del Cinquecento,[517] oltre che con i precedenti affreschi realizzati nel castello di Feltre fra 1538 e 1540, quando Pietro lavorava ancora nella bottega di Marco da Mel.[518]

Anche Marco da Mel, autore delle già descritte *Storie dell'Orlando furioso* di Palazzo Zorzi a Mel (§3.6), è attivo nella decorazione dei palazzi feltrini, in particolare a Palazzo Cantoni, dove si vedono due scene: *La battaglia* e *Le dame consegnano gli scudi ai cavalieri*. Sulla facciata compaiono inoltre due iscrizioni: "RECEDITE CUM ISTIS AUT IN ISTIS REVERTEMINI" e "VIRILITER DINIMICANDO STATUM CONSERVATE"; la prima delle quali è generalmente riferita al leggendario episodio degli Orazi e dei Curiazi, ma potrebbe anche alludere alle tragiche vicende feltrine di inizio secolo.[519] È possibile che l'intenzione sottesa agli affreschi sia una celebrazione della famiglia Cantoni e delle sue glorie militari, note grazie alle fonti. La famiglia Cantoni apparteneva al Consiglio dei Nobili ed era legata da vincoli parentali ai Muffoni, ai Pasole e ai Villabruna, nei cui palazzi lungo via Mezzaterra si riconosce nuovamente la mano di Marco da Mel e di suo fratello Giovanni.[520]

L'attribuzione degli affreschi di Palazzo Zugni a Pietro de Marascalchi è contestata da Mauro Lucco e da Sergio Claut, i quali però non propongono altri nomi, nonché da Anna Paola Zugni Tauro e Tiziana Conte, che rilevano il carattere manierista delle figure, confrontabili con gli affreschi di Palazzo Salce Aldovini Mezzanotte, riferibili alla seconda metà del Cinquecento, e verosimilmente allo stesso autore, purtroppo anonimo[521]

L'attribuzione al Marascalchi è invece sostenuta da Giuliana Ericani, che propo-

[516] V. Doglioni, *Case affrescate a Feltre*, Feltre 1962, p. 34.

[517] F. Magani, *Testimonianze di Pietro de Marascalchi frescante, tra sesto e settimo decennio*, in *Pietro de Marascalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalgo a cura di G. Ericani, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto 1994, pp. 203-214; *Arten (Fonzaso), Villa Tonello*, in *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di T. Conte, Charta, Milano 1998, pp. 34-37.

[518] G. Ericani, *Palazzo Zugni*, in *Feltre città dipinta*, cit., p. 69.

[519] A. P. Zugni-Tauro, *L'età d'oro degli affreschi feltrini*, cit., p. 46.

[520] T. Conte riferisce il nome Marco da Mel in relazione alla decorazione interna di Palazzo Villabruna, oggi sede del museo civico, mentre ritiene possibile ma non sicura la sua presenza negli altri palazzo storici, in particolare a Palazzo Cantoni, cfr. *Palazzo Cantoni*, *Palazzo Muffoni*, *Museo Civico*, in *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di T. Conte, cit., pp. 63-54, 64-65, 89-90.

[521] A. P. Zugni Tauro, T. Franco, T. Conte, *Pittura murale esterna nel Veneto. Belluno e Provincia*, Giunta Regionale del Veneto, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa, 1993, scheda 397, p. 174; *Palazzo Salce Aldovini-Mezzanotte*, in *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di T. Conte, cit., pp. 61-63.

Figura 3.187: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV, particolare con l'insegna

ne inoltre una datazione agli anni 1545-50, rilevando la somiglianza con la *Madonna col Bambino, Sant'Antonio Abate e Sant'Antonio da Padova* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Murle di Pedavena, risalenti al 1540 circa, secondo il parere della stessa studiosa e di Fiocco.[522]

In attesa di ulteriori documenti in merito all'identità del pittore, preme in questo caso sottolineare la significativa presenza di due affreschi ariosteschi distanti fra loro poche decine di chilometri, così come accade in Valtellina, nella zona di Bergamo o in terra emiliana, a conferma del fatto che gli episodi individuati non si pongono mai come casi isolati, ma come maglie di una rete decisamente più estesa di quanto non si pensasse in precedenza.

[522] G. Ericani, *Palazzo Zugni*, in *Feltre città dipinta*, cit., p. 69.

3.8 Un ciclo eterogeneo: Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina

L'arco alpino, dove il gotico cortese ha avuto tanta fortuna, si è rivelato senza dubbio un terreno particolarmente fertile per le storie cavalleresche rielaborate nello spirito rinascimentale dall'Ariosto, la cui fortuna però non resta confinata in quest'area. A Palestrina si conserva infatti un ciclo piuttosto singolare, realizzato nel salone del piano nobile del palazzo di Stefano Colonna, da più di cinquant'anni sede del Museo Archeologico.

Il territorio di Palestrina viene affidato da papa Giovanni XIII Crescenzi alla sorella Stefania nel 970; da lei il feudo passa alla figlia Emilia, la quale sposa Pietro Colonna. I Colonna legano così il proprio nome a Palestrina, avviandosi a diventare una delle più potenti famiglie italiane; risalgono a quest'epoca le origini del palazzo, scenograficamente poggiato sull'emiciclo del santuario della Fortuna Primigenia, del quale ha mantenuto l'andamento concavo (fig. 3.188).

L'aspetto attuale del palazzo, restaurato dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale, corrisponde alla riedificazione quattro e cinquecentesca; il palazzo infatti, di antichissima fondazione, subisce due distruzioni nel corso dei secoli: la prima nel 1298 per volere di papa Bonifacio VIII e la seconda nel 1436 ad opera del cardinale Vitelleschi.

Papa Bonifacio VIII, in guerra con Pietro e Giacomo Colonna, che ne contestano la legittimità, dapprima scomunica i due cardinali e ordina la restituzione del feudo prenestino e in seguito, vista la mancata resa dei Colonna, proclama una crociata contro di loro. L'assedio si conclude nel 1299 con la caduta della città, che viene rasa al solo.

Nel 1304 Stefano e Sciarra Colonna chiedono a Benedetto XI, succeduto a Bonifacio VIII, la restituzione di Palestrina e intentano una causa contro i Caetani, che vengono condannati a pagare una consistente multa per la distruzione di Palestrina e di altri castelli. Benedetto XI annulla le sentenze promulgate dal suo predecessore contro i Colonna, i quali recuperano il possesso di Palestrina e ne iniziano la ricostruzione.

Nel 1436 però, i Colonna entrano nuovamente in contrasto con il papa, questa volta Eugenio IV, che invia a Palestrina il cardinale Giovanni Vitelleschi "nato più per il campo di battaglia che per dir messa all'altare, che anche con l'abito vescovile era pur sempre un generale [...] uomo crudele e spietato che non indietreggiava di fronte ai più orrendi delitti".[523] Palestrina viene rasa al suolo per la seconda volta.

Nel 1447 Stefano Colonna, omonimo del nipote omaggiato negli affreschi ariosteschi, inizia la ricostruzione della città, che viene portata a termine dal suo successore Francesco nel 1493. L'impresa è suggellata dall'iscrizione posta sull'architrave della porta centrale del palazzo baronale: "VASTARUNT TOTIES QUOD

[523] M. Gregorovius, *Storia di Roma nel Medioevo*, XIII, I, cit. in L. Bandiera, *Il Palazzo Colonna-Barberini*, in *Palazzi baronali del Lazio*, a cura di R. Lefèvre. Gruppo Culturale di Roma e del Lazio, Fratelli Palombi Editori, Roma 1991, p. 29.

Figura 3.188: Palestrina, Palazzo Colonna-Barberini

FERRUM FLAMMA VETUSTAS/ FRANCISCI INSTAURAT CURA COLUMNIGERI 1493".

Stefano Colonna sceglie la carriera militare e si pone al servizio del papa, rimanendogli accanto anche nel 1525, contrariamente agli altri esponenti della famiglia, ostili al papa Medici. il 20 settembre 1526 i Colonna entrano in città come ribelli, ma Stefano Colonna oppone resistenza, combattendo contro i suoi stessi parenti; pochi mesi più tardi, Clemente VII ordina rappresaglie contro i Colonna e Stefano partecipa alle operazioni contro i castelli dei familiari.

Stefano Colonna gioca un ruolo importante in difesa del pontefice anche in occasione del sacco di Roma: il 6 maggio 1527, con i Lanzi alle porte di Roma, il Colonna difende il Vaticano e trattiene gli assalitori, permettendo a Clemente VII di rifugiarsi in Castel' Sant'Angelo. Successivamente, egli fugge da Roma e trova rifugio presso il duca di Urbino, implorando invano aiuti militari in soccorso del papa. A seguito della politica antimperiale del papa, Stefano Colonna si avvicina ai francesi e nel 1528 passa alla dipendenze di Francesco I, ma, nel 1529, in una battaglia presso Mandriano, viene fatto prigioniero dagli spagnoli. Liberato dopo la pace di Cambrai, il Colonna ottiene dal sovrano francese di passare al servizio della Repubblica Fiorentina; in seguito egli fa ritorno in Francia e viene insignito dell'Ordine di S. Michele da Francesco I.

Dopo un periodo trascorso al servizio di Paolo III Farnese, Stefano Colonna viene chiamato a Firenze come luogotenente generale da Cosimo I, memore dell'attaccamento del Colonna alla città. Accettando questo incarico e in considerazione dei buoni rapporti tra Cosimo I e l'imperatore, il Colonna restituisce a Francesco I l'Ordine di S. Michele. Negli anni fiorentini, interrotti da un breve periodo in Fiandra, alle rette dipendenze dell'imperatore con licenza del duca Cosimo, egli ama dedicarsi alle lettere, dilettandosi in prima persona nello scrivere versi e divenendo consigliere dell'Accademia Fiorentina. Quest'ultimo periodo di tranquillità e di ozi letterari non è però destinato a durare a lungo: nel 1548 Stefano Colonna muore di febbri a Pisa.[524] Cosimo de' Medici lo onora con un grandioso funerale, incaricando Benedetto Varchi di scrivere un'orazione funebre.[525]

La decorazione interna del palazzo Colonna di Palestrina va certamente ricondotta al nome di Stefano Colonna (1492-1543) e della sua sposa, Elena Franciotti della Rovere (1507-?),[526] i cui stemmi campeggiano nei fregi affrescati; le iniziali "S. C." compaiono inoltre sul camino di pietra di una delle sale. Due sono le sale affrescate secondo criteri affini, entrambe al piano nobile e contigue fra loro. Si tratta di due fregi, uno dedicato a *Storie dell'antica Roma* e uno decisamente più bizzarro, che si andrà ora ad analizzare nel dettaglio.

Il ciclo affrescato in questione si presenta come una vera e propria antologia visiva delle più autorevoli fonti letterarie, dall'*Eneide* all'*Odissea*, accanto alle quali trovano posto scene bibliche e due episodi ispirati all'*Orlando furioso*, a dimostrare l'aggiornamento culturale dei committenti. Il ciclo di Palazzo Colonna è particolarmente significativo in questo senso, in quanto è l'unico, fra quelli attualmente noti, in cui il fregio narrativo tragga ispirazione da opere eterogenee.

[524] F. Petrucci, *Colonna, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, vol. 27, pp. 443-445.

[525] B. Varchi, *Orazione funerale sopra la morte del signore S. C. da Palestrina*, Firenze 1548, ristampata anni dopo in F. Sansovino, *Delle orationi volgarmente scritte da diversi huomini illustri de tempi nostri, Libro I, in Vinegia presso Altobello Salicato, alla Libreria della Fortezza*, 1584, pp. 227-232.

[526] Elena Franciotti Della Rovere era figlia di Nicola, signore di Gallese, Bassanello e Carbognano e di Laura Migliorati Orsini, figlia di Giulia Farnese e di Orsino Orsini. Il padre di Elena era figlio di Giovanfrancesco Franciotti e di Luchina Della Rovere, nipote di Sisto IV e sorella di Giuliano, futuro Giulio II. Salito al soglio pontificio nel 1503, Giulio II adotta i figli della sorella Luchina, Nicola e Galeotto (in seguito cardinale), che quindi aggiungono il cognome Della Rovere a quello del padre. Nicola trasmette il doppio cognome ai tre figli: Giulio, con il quale intorno al 1550 si estingue questo ramo della famiglia, Lavinia, che sposa Paolo Orsini di Mentana, ed Elena, moglie di Stefano Colonna, alla quale si allude negli affreschi di Palestrina con il solo stemma dei Della Rovere. L'attaccamento al ramo Della Rovere e alla memoria di Giulio II, alla generosità e ai favori del quale i nipoti devono la loro fortuna, è evidente anche nella scelta dei nomi: Giulio è il fratello di Elena e Giulio è anche suo figlio, sebbene nel suo caso il nome completo Giulio Cesare evochi contemporaneamente le origini romane e antichissime dei Colonna. Sulla discendenza di Nicola Franciotti Della Rovere e Laura Migliorati Orsini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce *Franciotti Della Rovere, Galeotto*, a cura di P. Cherubini, vol. 50, pp. 165-167 e *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce *Franciotti Della Rovere, Nicola*, a cura di L. Bertoni, vol. 50, pp. 167-168, dove però non compare la figura di Elena, ricordata invece nel *Libro d'oro della nobiltà mediterranea*, http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterac/Colonna/colonna-palestrina.htm

Il fregio si snoda lungo i quattro lati del salone, articolandosi in quattordici scene, cinque sui lati lunghi e due sui lati brevi, delimitate da una lineare cornice gialla. La recente pubblicazione realizzata in occasione del cinquantenario dell'inaugurazione del Museo Archeologico rammenta genericamente le scene affrescate come "scene mitologiche (Polifemo), bibliche (Sodoma e Gomorra) e storiche, divise da scene di guerrieri o da pannelli con lo stemma dei Colonna"[527] In realtà, le scene raffigurate sono tutt'altro che generiche, sebbene a prima vista appaia difficile individuare il filo conduttore che le lega le une alle altre.

In particolare, in questa sede interessa porre l'attenzione sugli episodi ariosteschi, il primo dei quali campeggia su una delle due pareti brevi, accanto ad un riquadro che raffigura un paesaggio invernale, soggetto insolito nella pittura rinascimentale.[528] (fig. 3.189).

La scena ariostesca è una delle più fortunate nella traduzione ad affresco: *La lotta tra Bradamante e il mago Atlante*. La composizione deriva dalla quarta xilografia giolitina (figg. 3.190 e 3.191).

La composizione è in parte variata rispetto al modello grafico: la montagna brulla, che nelle illustrazioni accoglie il palazzo di Atlante e funge quasi da quinta scenografica, domina il paesaggio, al centro della composizione nell'affresco di Palestrina, e perde le fattezze del "sasso" per acquisire invece quelle di candida colonna, in omaggio al casato dei committenti.

> Vi sorge in mezzo un sasso che la cima
> d'un bel muro d'acciar tutta si fascia;
> e quella tanto inverso il ciel sublima,
> che quanto ha intorno, inferior si lascia.
> Non faccia, chi non vola, andarvi stima;
> che spesa indarno vi saria ogni ambascia.
> Brunel disse: - Ecco dove prigionieri
> il mago tien le donne e i cavallieri.[529]

Per lasciare posto alla colonna, la figura del mago Atlante, in volo in sella all'ippogrifo, viene relegata sul lato destro del riquadro; nonostante il cattivo stato di conservazione, è possibile notare che il mago impugna saldamente il libro magico, in accordo con i versi ariosteschi:

> Da la sinistra sol lo scudo avea,
> tutto coperto di seta vermiglia;
> ne la man destra un libro, onde facea
> nascer, leggendo, l'alta maraviglia:

[527] A. Pinci, *Il Museo Nazionale Archeologico di Palestrina*, 50° anniversario dell'inaugurazione 1956-2006, Palestrina 2006.

[528] Per un *excursus* sull'iconografia dei paesaggi innevati in Italia dal primo Quattrocento all'Ottocento cfr. V. Farinella, *Effetti di neve nella pittura italiana del secondo Ottocento: "la plus extraordinaire symphonie de la blancheur"*, in *Gli impressionisti e la neve. La Francia e l'Europa*, catalogo della mostra 27 novembre 2004 - 25 aprile 2005, a cura di M. Goldin, Linea d'ombra, Conegliano 2004, pp. 199-224.

[529] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 12.

Figura 3.189: Anonimo, *Bradamante lotta contro il mago Atlante*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.190: Anonimo, *Bradamante lotta contro il mago Atlante*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.191: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto IV

che la lancia talor correr parea,
e fatto avea a più d'un batter le ciglia;
talor parea ferir con mazza o stocco,
e lontano era, e non avea alcun tocco.[530]

Sulla parete nord si snodano cinque riquadri, di cui però solo tre chiaramente identificabili; il primo riquadro è infatti molto rovinato, così come l'ultimo, scomparso per metà. Le scene nettamente leggibili sono accomunate dal fatto che tutte rappresentano violenti castighi divini: Il diluvio universale, con l'arca di Noè di-

[530]L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 17.

stinguibile al centro della composizione (fig. 3.192), la moglie di Lot che si volge a guardare Sodoma e Gomorra in fiamme e che per questo viene trasformata in una statua di sale, con le città in fiamme sillo sfondo (fig. 3.193), Ulisse e i suoi compagni travolti da una tempesta e fatti naufragare da Nettuno per avere accecato Polifemo (fig. 3.194); l'ultima scena è troppo lacuosa per essere identificata con certezza, ma vi si può riconoscere chiaramente un'inondazione (fig. 3.195).

Sulla parete breve, altri due episodi narrativi, questa volta ispirati alla mitologia antica: *Paride rapisce Elena* e *Il cavallo di Troia* (figg. 3.196 e 3.197). La città di Troia è identificata con Roma, accostamento non insolito nella pittura rinascimentale, ma forse, in questo caso, caricato di ulteriori significati. L'assimilazione fra le due città potrebbe infatti sovrapporre alla presa di Troia la memoria del sacco di Roma, vissuto in prima persona da Stefano Colonna, che vi giocò un ruolo fondamentale; il Colonna restò infatti al fianco di Clemente VII combattendo contro i propri stessi parenti, per garantire al papa la possibilità di fuggire e di rifugiarsi a Castel Sant'Angelo.

L'episodio del ratto di Elena appare un esplicito omaggio al nome di Elena Franciotti Della Rovere, consorte di Stefano Colonna, e si accompagna coerentemente al riquadro successivo, con *Il cavallo di Troia*; i due episodi della parete breve costituiscono gli antefatti necessari alla nascita di Roma e alludono dunque ai Colonna, famiglia romana certamente di antichissime origini e, stando alla leggenda, discendente proprio da Enea. Il nome stesso scelto per l'erede di Elena e Stefano Colonna, Giulio Cesare, sembra del resto voler ricordare i più gloriosi fasti dell'antichità.

Sulla parete sud si vedono altri cinque riquadri, di più ardua identificazione. Il primo episodio risulta di difficile lettura; la presenza di una grotta, all'interno della quale si vede una donna seduta accanto al fuoco ricorda l'episodio ariostesco di Isabella nella grotta dei malandrini, ma la posizione defilata della grotta e la difficoltà di spiegare gli altri elementi impedisce di formulare ipotesi (fig. 3.198).

Il secondo episodio si rivela particolarmente interessante, in quanto presenta una veduta di Palestrina moderna, riconoscibile dal palazzo baronale, con il fronte a emiciclo impostato sui resti del santuario della Fortuna Primigenia (fig. 3.199).

Fuori dalla città, si vede un accampamento; l'episodio ricorda forse il secondo assedio di Palestrina, conclusosi con la distruzione della città nel 1437, presto seguita però dalla sua ricostruzione. Gli episodi sul lato opposto della sala rappresentano terribili punizioni divine e devastanti distruzioni, dalle quali però qualcuno sempre si salva: Noè e la sua famiglia vengono risparmiati dalla furia divina, così come Lot ed i suoi figli; Ulisse perde la flotta ed i compagni, ma conserva la vita e viene accolto nell'isola dei Feaci; allo stesso modo Palestrina viene distrutta due volte, ma i Colonna immediatamente la ricostruiscono. In particolare, a seguito del secondo assedio della città, condotto dal feroce cardinale Vitelleschi, Palestrina viene sì rasa al suolo, ma rapidamente ricostruita da Stefano e da Francesco Colonna, nonno e padre dello Stefano omaggiato negli affreschi. Il doloroso ricordo dell'assedio potrebbe dunque essere stato scelto quale soggetto per uno dei riquadri del fregio per omaggiare la tenacia dei Prenestini e dei Colonna, che per ben due volte seppero ridare vita alla città.

Figura 3.192: Anonimo, *Il diluvio universale*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.193: Anonimo, *Sodoma e Gomorra, la moglie di Lot trasformata in una statua di sale*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.194: Anonimo, *Polifemo accecato, Naufragio di Ulisse e dei suoi compagni*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.195: Anonimo, *Inondazione*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.196: Anonimo, *Il cavallo di Troia*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.197: Anonimo, *Paride rapisce Elena*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

I due riquadri successivi appaiono troppo compromessi per individuarne il soggetto, mentre l'ultimo è caratterizzato da una torre con trofei di armi appesi (figg. 3.200, 3.201 e 3.202).

Figura 3.198: Anonimo, *Paesaggio con una grotta*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.199: Anonimo, *Palestrina moderna* 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.200: Anonimo, Scena di difficile identificazione, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 3.201: Anonimo, Scena di difficile identificazione, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

Anche quest'ultimo riquadro versa in cattive condizioni, indubbiamente poco incoraggianti per chi voglia proporre una lettura del soggetto; tuttavia, alcuni elementi risultano sufficientemente caratterizzanti da consentire una lettura in chiave ariostesca. L'immagine richiama infatti alla memoria il mausoleo fatto costruire da Rodomonte in memoria di Isabella:

> Imita quasi la superba mole
> che fe' Adriano all'onda tiberina.
> Presso al sepolcro una torre alta vuole;
> ch'abitarvi alcun tempo si destina.
> Un ponte stretto e di due braccia sole
> fece su l'acqua che correa vicina.
> Lungo il ponte, ma largo era sì poco,
> che dava a pena a duo cavalli loco;
>
> a duo cavalli che venuti a paro,
> o ch'insieme si fossero scontrati:
> e non avea né sponda né riparo,
> e si potea cader da tutti i lati.
> Il passar quindi vuol che costi caro
> a guerrieri o pagani o battezzati;
> che de le spoglie lor mille trofei
> promette al cimiterio di costei.[531]

Appesi alla torre sono le armi dei cavalieri sconfitti da Rodomonte, e proprio il re d'Algeri potrebbe essere il cavaliere che avanza verso il ponte, lasciandosi l'edificio alle spalle:

> E quel s'armava, e se gli venìa a opporre
> ora su l'una, ora su l'altra riva;
> che se 'l guerrier venìa di vêr la torre,
> su l'altra proda il re d' Algier veniva.
> Il ponticello è il campo ove si corre;
> e se 'l destrier poco del segno usciva,
> cadea nel fiume, ch'alto era e profondo:
> ugual periglio a quel non avea il mondo[532]

Il primo personaggio noto che sopraggiunge alla torre è Orlando, folle e nudo, come raffigurato nel dipinto di Battista Dossi oggi ad Hartford, CT, e negli affreschi di Palazzo De Rochis a Verona e di Villa Medici Corsini a Firenze (§2.1.1, §4.2 §5.4.1). In questo caso però, il cavaliere ritratto sul ponte certamente non è Orlando; potrebbe trattarsi però di Brandimarte, che si dirige insieme a Fiordiligi verso la torre eretta da Rodomonte, proprio in cerca di Orlando:

> Verso la parte ove la donna il conte
> avea veduto, il lor camin drizzaro,
> di giornata in giornata, fin ch'al ponte

[531] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 33-34.
[532] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 36.

Figura 3.202: Anonimo, *Rodomonte e Brandimarte presso il mausoleo di Isabella*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna

che guarda il re d'Algier, si ritrovaro.
La guardia ne fe' segno a Rodomonte;
e gli scudieri a un tempo gli arrecaro
l'arme e il cavallo: e quel si trovò in punto,
quando fu Brandimarte al passo giunto.

Con voce qual conviene al suo furore
il Saracino a Brandimarte grida:
- Qualunque tu ti sia, che, per errore
di via o di mente, qui tua sorte guida,
scendi e spogliati l'arme, e fanne onore
al gran sepolcro, inanzi ch'io t'uccida,
e che vittima all'ombre tu sia offerto:
ch'io 'l farò poi, né te n'avrò alcun merto. -

Non volse Brandimarte a quell'altiero
altra risposta dar, che de la lancia.
Sprona Batoldo, il suo gentil destriero,
e inverso quel con tanto ardir si lancia,
che mostra che può star d'animo fiero
con qual si voglia al mondo alla bilancia:
e Rodomonte, con la lancia in resta,
lo stretto ponte a tutta briglia pesta.[533]

[533] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXI, 65-67.

Il momento raffigurato potrebbe dunque ragionevolmente essere l'attimo che precede lo scontro, quando Brandimarte si avvicina al ponte e Rodomonte gli si fa incontro, deciso a sbarrargli il passo.

Apparentemente, l'episodio non presenta alcun legame con l'altro riquadro ispirato al *Furioso*e collocato sulla parete adiacente; il fregio di Palestrina si presenta dunque come un ciclo antologico decisamente singolare, rispetto al quale risulta difficile individuare una chiave di lettura unitaria.

Ciononostante, è possibile spendere alcune parole per rilevare quanto meno una reiterata ed incisiva componente celebrativa. Lo stemma dei Colonna è onnipresente nella sala: dipinto sui peducci, affrescato fra un riquadro narrativo e l'altro; nell'affresco, in particolare, alla colonna si abbina la quercia dorata dei Della Rovere, consentendo così di riconoscere i destinatari dell'omaggio in Stefano Colonna e nella sua sposa, Elena Franciotti Della Rovere.

Il matrimonio viene celebrato nel 1534, prima dunque della pubblicazione del *Furioso* giolitino e della realizzazione degli affreschi, che non possono essere stati eseguiti in quell'occasione. Il fregio è certamente più tardo e la pubblicazione dell'edizione giolitina del poema costituisce un sicuro termine *post quem*.

Stefano Colonna muore però a Pisa nel 1543: resterebbe dunque una finestra di un solo anno per la committenza degli affreschi che peraltro sembrano difficilmente ascrivibili agli anni Quaranta del Cinquecento per ragioni stilistiche. L'altra possibilità è che il fregio sia stato voluto dalla moglie di Stefano oppure dal loro figlio, Giulio, forse per omaggiare la memoria del padre prematuramente scomparso; in questo caso si potrebbe proporre una datazione più tarda, più accettabile su base stilistica.

Stefano Colonna era amante delle lettere e protettore dei letterati; appare naturale pensare che sua moglie o suo figlio abbiano voluto onorarne la memoria commissionando un fregio ispirato alle maggiori opere letterarie, classiche e moderne. Resta problematico spiegare la scelta di tante violente punizioni divine nella parete lunga della sala, così come risulta avulsa dal contesto l'immagine invernale posta sulla parete breve, tra i due riquadri ariosteschi.

Le punizioni divine raffigurate nel salone si configurano come eventi devastanti, ma non definitivi: Noè e la sua famiglia si salvano, così come Lot ed i suoi figli o Ulisse; si tratta indubbiamente di immagini drammatiche eppure non del tutto prive di speranza, sullo sfondo delle quali si potrebbe leggere l'eco delle tragiche vicende di Palestrina, rasa al suolo due volte, ma sempre ricostruita dai Colonna.

L'immagine invernale appare invece più singolare; posta fra le due scene ariostesche, non sembra però avere connessione alcuna con l'*Orlando furioso*. Rare sono infatti le indicazioni offerte dall'Ariosto in relazione al tempo o alle stagioni; la scena sembra piuttosto un'immagine calendariale, la cui presenza resta poco comprensibile.

Il ciclo prenestino risulta particolarmente interessante in quanto si tratta dell'unico caso fino ad ora individuato in cui episodi dell'*Orlando furioso* vengono accostati con disinvoltura a scene tratte dall'epica classica e dalla Bibbia, a paesaggi e a immagini calendariali all'interno di uno stesso fregio, in un racconto visivo

eterogeneo, articolato per rispecchiare, almeno in parte, le vicende familiari dei committenti.

Il programma iconografico appare quanto meno bizzarro, eppure ciò non è bastato ad attirare l'attenzione degli studiosi, che si sono comprensibilmente dilungati sul grandioso santuario della Fortuna Primigenia, senza però prendere nemmeno in considerazione un tentativo di analisi e comprensione degli affreschi cinquecenteschi del palazzo baronale, forse scoraggiati dalla scarsa qualità artistica delle pitture. Gli affreschi sono stati perciò assegnati in modo generico e sbrigativo a "scuola zuccaresca" e con questo liquidati.[534]

Credo invece che vada almeno rilevata la singolarità iconografica del ciclo, che si pone come un'interessante testimonianza della diffusione dei temi ariosteschi in area romana.[535]

[534]Il riferimento alla scuola zuccaresca può essere del resto valido per la alcune sale del piano nobile, ma non per quella indagata in questa sede, né per quella adiacente, riferibile alla stessa mano e decorata con *Storie dell'antica Roma*.

[535]Altri soggetti ariosteschi sono stati raffigurati a Villa Mondragone presso Frascati, su commissione del cardinale Altemps (§4.6), e a Roma da Giovanni Lanfranco, sulla facciata del proprio casino fuori porta San Silvestro (§5.3). Testimonianze sette e ottocentesche, non indagate nel presente lavoro in quanto al di fuori del limite temporale fissato, si trovano inoltre nel Palazzo Chigi di Ariccia, ad opera di Giuseppe Cades (1750-1799), e nel Casino Massimo Lancellotti a Roma, ad opera di Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld (1794-1872).

4

L'onda lunga dell'esplosione giolitina: la seconda metà del Cinquecento

Nella seconda metà del Cinquecento l'*Orlando furioso* si è ormai affermato quale primo classico moderno. Anche dal punto di vista della trasposizione in immagine, il poema inizia ad essere impiegato con maggiore libertà, sia a livello compositivo, sia a livello di interazione con altri soggetti letterari. Questa libertà nuova, frutto di una raggiunta maturità nella ricezione del poema, si traduce da un lato in una più autonoma elaborazione dei soggetti, che tendono ad un'emancipazione progressiva rispetto all'illustrazione libraria, e dall'altro da un più agile utilizzo delle favole ariostesche, poste a dialogare sempre più di frequente con i classici dell'antichità e spesso ampiamente apprezzate per la loro componente fantastica, capace di garantire l'evasione, o almeno il momentaneo sollievo, dalle fatiche quotidiane, e per questa ragione particolarmente adatte alla decorazione di ville suburbane.

Le illustrazioni a stampa restano un punto di riferimento per gli artisti, che fanno propri alcune accorgimenti, peraltro già storicamente condivisi con l'elaborazione ad affresco, quali ad esempio l'utilizzo di più piani per raffigurare più di un episodio all'interno della stessa cornice, o la scelta di impiegare *tituli* per identificare i personaggi e semplificare la lettura dell'immagine.

Esaurita la novità delle illustrazioni giolitine, il primo e più naturale tentativo di innovazione è l'accostamento alle splendide xilografie valgrisiane, tanto armoniosamente vivaci nell'accompagnare il testo, quanto difficilmente traslabili in un altro linguaggio artistico.

Nel corso della presente ricerca è emerso un solo ciclo affrescato ispirato alle xilografie valgrisiane, a Gorlago, presso Bergamo (gli affreschi erano da tempo noti, non così la fonte grafica), dove il rischio di una composizione confusa e dispersiva è prevenuto dalla scelta di una tematica unitaria, concentrata su un solo personaggio per ognuna delle due sale ariostesche, imponendo così una selezione severa all'interno della debordante materia valgrisiana. Le illustrazioni valgrisiane sono nate del resto per accompagnare il testo passo dopo passo; nello spazio di una pagina vengono condensati fino a dieci o quindici momenti narrativi, che esortano il lettore ad un esercizio di memoria e di attenzione nel riconoscere le numerose scene e le sofisticate sintesi di quasi tutti i fili della complessa trama del poema. Questo tipo di composizione non è pensato per una fruizione autonoma, lontana dalla pagina

stampata. Al divertimento certosino, libro alla mano, che si rinnova ad ogni canto, rischia altrimenti di sostituirsi un esercizio contenutistico, che spoglia il racconto della sua poesia; forse per questo le illustrazioni Valgrisi hanno avuto un enorme successo editoriale ma una scarsa fortuna in ambito pittorico.

Parallelamente, gli artisti sperimentano composizioni diverse, talvolta traendo spunto da iconografie note e canonizzate, mutuate da altri ambiti; è il caso di scene come *Il lamento di Isabella per la morte di Zerbino*, che frequentemente ricalca l'iconografia della *Pietà*, o delle rappresentazioni di *Angelica che cura Medoro ferito*, modellate sul *Compianto sul Cristo morto*.

Talvolta, la potenza narrativa e la seduzione evocativa dei versi ariosteschi hanno il sopravvento sulle convenzioni compositive e sulle memorie iconografiche più consolidate e portano gli artisti, almeno quelli più abili, all'elaborazione di invenzioni originali e particolarmente efficaci: gli affreschi cavallereschi del Palazzo del Giardino di Parma coinvolgono lo spettatore in una danza manierista a tinte pastello, sprofondandolo nell'atmosfera svagata e fantastica che è una delle tante facce del poema ariostesco.

Non mancano elaborazioni innovative, che dimostrano una ricezione matura del poema, che i committenti non esitano a piegare alle proprie personali, persino eccentriche, esigenze: è il caso della grotta di Alcina a Palazzo Tè, unico caso, a quanto mi risulti, di accostamento fra il *Furioso* e le grotte, e più ancora del Sacro Bosco di Bomarzo, bizzarria monumentale fatta realizzare da Vicino Orsini. In entrambi i casi il poema ariostesco è posto a dialogare, direttamente o indirettamente, con poemi classici come le *Metamorfosi* o l'*Odissea*, segno dell'ormai acquisita una consapevolezza delle relazioni intertestuali che intercorrono tra l'*Orlando furioso* e le sue fonti, una consapevolezza che i circostanziati commenti posti a corredo delle edizioni cinquecentesche del poema avevano ampiamente contribuito a sollecitare e rafforzare.

Esito ulteriore dei complessi, e talvolta pedanti, apparati paratestuali, è un'interpretazione moralistica del poema ariostesco, che non manca di fare la sua comparsa in tempi più precoci, basti pensare agli affreschi di Palazzo Besta, ma che continua ad essere presente nella seconda metà del secolo. Ecco dunque che l'erotica novella di Ricciardetto e Fiordispina può campeggiare nella dimora del cardinale Altemps, tra i più influenti protagonisti della Controriforma, intimo amico di papa Gregorio XIII e del cardinale Paleotti, nonché cugino di San Carlo Borromeo.

4.1 Affreschi valgrisiani: Villa Gozzini a Gorlago

L'edificio cinquecentesco, verosimilmente voluto dalla famiglia Franchetti della Cotta, ha subito nel tempo numerosi passaggi di mano e ancor più numerosi rifacimenti. La decorazione ad affresco delle sale interne è oggi visibile non solo al piano nobile, ma anche al piano terreno, dove si trovano il salone ornato con *Virtù ed episodi di storia antica* ed un salotto che ospita *Scene di caccia* e *figure di Santi*. Al piano nobile, scene mitologiche pesantemente deteriorate si affiancano ad episodi ispirati all'*Orlando furioso*, fortunatamente in buono stato di conservazione.

Contrariamente a quanto avviene nel poco distante Palazzo Alessandri di Bergamo, gli affreschi di Villa Gozzini non decorano un salone di rappresentanza, ma due stanze private, dedicate rispettivamente a *Storie di Angelica* e *Storie di Astolfo*. Le due sale non sono connesse fra loro, e la scelta di un protagonista maschile e di una femminile ha indotto a ritenere che fossero pertinenza degli appartamenti privati del padrone e della padrona di casa.[1]

La struttura della decorazione è identica nelle due sale: ogni parete è dominata da un episodio narrativo, sempre affiancato da due riquadri con figure di donne, uomini e animali. I riquadri laterali potrebbero avere una funzione non solo decorativa, ma anche e soprattutto simbolica, indicando dunque la chiave di lettura per un'interpretazione complessiva della decorazione.

Nella *Stanza di Astolfo* sono descritti quattro episodi tratti dal trentaquattresimo canto del poema: *Astolfo incontra Lidia all'Inferno*, *Astolfo si lava alla fonte per passare dall'Inferno al Paradiso terrestre*, *Astolfo ascende al Paradiso con l'Ippogrifo*, *Astolfo dinanzi al palazzo del Paradiso terrestre*, quello stesso palazzo descritto nelle illustrazioni a stampa di questo episodio e tradotto ad affresco nel salone di Palazzo Besta a Teglio, nel riquadro che idealmente prosegue il racconto figurativo gorlaghese, con il *Viaggio di Astolfo sulla Luna*.

Un prudente accostamento degli affreschi di Gorlago a quelli di Teglio era stato suggerito da Luisa Bardin Tognoli e da Mariolina Olivari, che avevano notato "notevoli affinità dal punto di vista stilistico, nell'uso che il pittore fa dell'immagine e nel rapporto tra testo poetico e testo figurativo. Certo i legami i legami e le somiglianze tra i due cicli meriterebbero di essere indagati e puntualizzati, così da poter pervenire ad una lettura stilistica ed iconologica meno frammentaria dell'uno e dell'altro. Per quanto riguarda il ciclo gorlaghese non sembrano però esistere discendenze dell'immagine pittorica dall'interpretazione grafica cinquecentesca dell'*Orlando*."[2]

Credo che la sensazione di affinità percepibile osservando i due cicli affrescati non derivi tanto dalla somiglianza stilistica, ascrivibile alla provenienza lombarda di Vincenzo e Michele de' Barberis e dell'anonimo pittore attivo a Gorlago, quanto piuttosto da un comune modo di recepire il testo e di elaborare il rapporto fra testo

[1] L. Bardin Tognoli e M. Olivari, *Minori e anonimi*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978, p. 583.

[2] L. Bardin Tognoli e M. Olivari, *Minori e anonimi*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, cit., p. 583.

e immagine.

Gli echi delle illustrazioni giolitine riflesse nei riquadri tellini, e in particolare nella scena con *Il volo di Astolfo sulla luna*, si ritrovano infatti negli affreschi di Gorlago, ma non in virtù di un presunto legame tra i due cicli, quanto piuttosto in ragione del legame reale e verificabile tra le loro fonti grafiche.

Ritengo infatti che gli affreschi di villa Gozzini siano direttamente ispirati alle preziose xilografie a tutta pagina che ornano l'edizione dell'*Orlando furioso* pubblicata a Venezia da Vincenzo Valgrisi nel 1556, xilografie certamente non immaginabili senza tenere conto del lineare percorso evolutivo che caratterizza le illustrazioni ariostesche fra il 1530 ed il 1556, ovvero dalla prima edizione illustrata, pubblicata da Nicolò Zoppino, fino al capolavoro valgrisiano, lungo una linea progressiva che trova un fondamentale punto di svolta nelle xilografie giolitine del 1542, ben presenti, insieme a quelle proposte dall'editore Valvassori nel 1553, nella mente dell'anonimo illustratore valgrisiano.

Nelle illustrazioni valgrisiane è dunque percepibile l'assimilazione delle precedenti illustrazioni giolitine, utilizzate come modello diretto in uno dei riquadri di Palazzo Besta, e come riferimento indiretto nel modo di trattare l'immagine, inserendo più di un episodio nella stessa cornice, negli altri affreschi dello stesso salone. Di qui l'aria familiare tra gli affreschi tellini e quelli gorlaghesi, affinità che va però ascritta appunto alla stretta parentela tra le fonti grafiche dei due cicli.

In particolare, la vicenda di Astolfo, così come è visivamente narrata a Villa Gozzini, trae spunto dalla XXXIV illustrazione valgrisiana (fig. 4.1), come si osserverà analizzando i singoli episodi e comparnadoli sistematicamente con dettagli della xilografia.

La vicenda di Astolfo inizia con la discesa all'Inferno, in seguito alla quale il paladino si purifica, per essere degno di proseguire il viaggio verso il Paradiso.

La composizione è ampliata dal pittore, che aggiunge dettagli realistici come l'armatura del paladino, accuratamente poggiata sul bordo della polla d'acqua. Sulla destra, la scena si apre in un vasto paesaggio collinare, animato da uomini e animali, intenti in quotidiane occupazioni (fig. 4.2 e 4.3)

Il racconto prosegue con il volo di Astolfo verso il Paradiso (fig. 4.4 e 4.5). Anche in questo caso, il pittore dilata la scena in un paesaggio ampio e sereno, sul fondo del quale non manca una veduta che ricorda Bergamo alta, con le sue alte mura, la cupola di Sant'Alessandro e la torre civica.

L'ultimo riquadro ritrae Astolfo in armatura, appena atterrato, ma ancora in sella all'ippogrifo (fig. 4.6 e e 4.7). Il palazzo del Paradiso terrestre, che nella xilografia giolitina e nell'affresco tellino dominava la metà sinistra del riquadro, nell'affresco bergamasco è visto da una prospettiva ravvicinata, che consente comunque di coglierne l'impianto rinascimentale, caratterizzato dallo stesso porticato con arcate a tutto sesto e dalla cornice marcapiano suggeriti nella xilografia. A destra si vede un altro edificio di stampo rinascimentale, a pianta centrale e con

Figura 4.1: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV

Figura 4.2: Anonimo, *Astolfo si lava alla fonte per passare dall'Inferno al Paradiso terrestre*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini

Figura 4.3: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo alla fonte*

copertura a cupola, mentre al centro, le figure di Astolfo e dell'ippogrifo si stagliano su un paesaggio verdeggiante, abitato da animali docili quali cervi e conigli e con un cielo solcato da numerosi uccelli di varie specie.

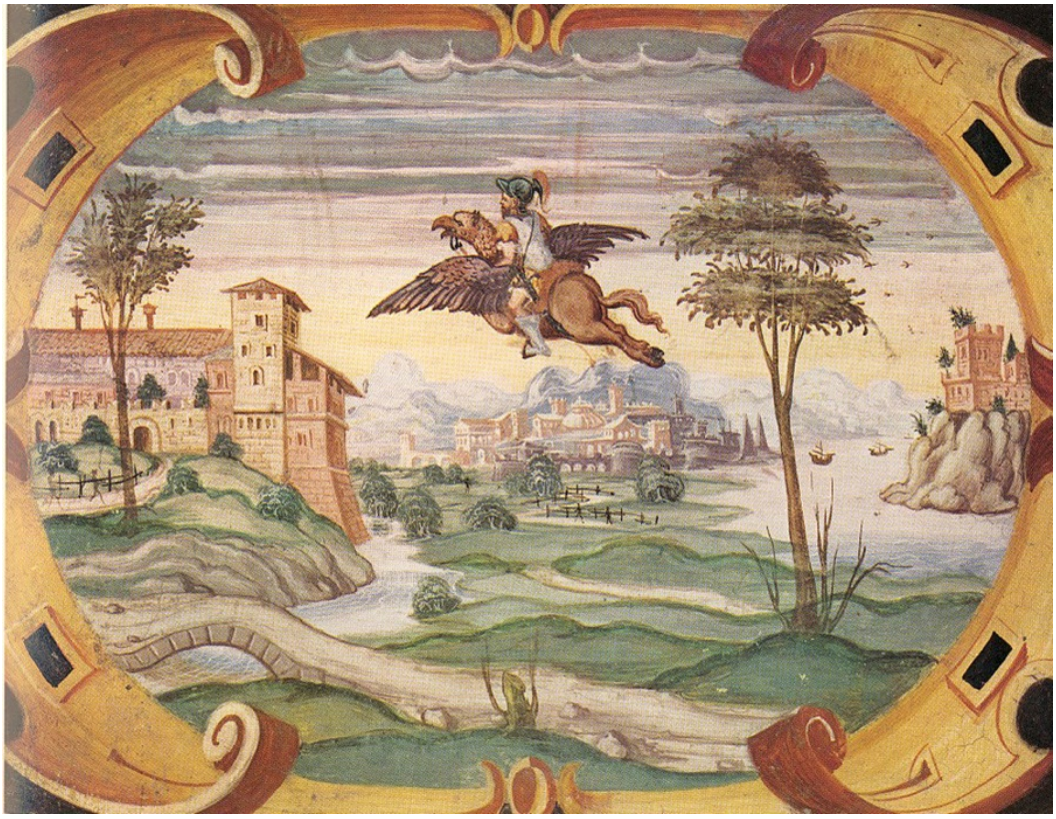


Figura 4.4: Anonimo, *Astolfo sull'ippogrifo in volo verso il Paradiso*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini

Figura 4.5: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo sull'Ippogrifo*

Figura 4.6: Anonimo, *Astolfo davanti alle porte del Paradiso*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini

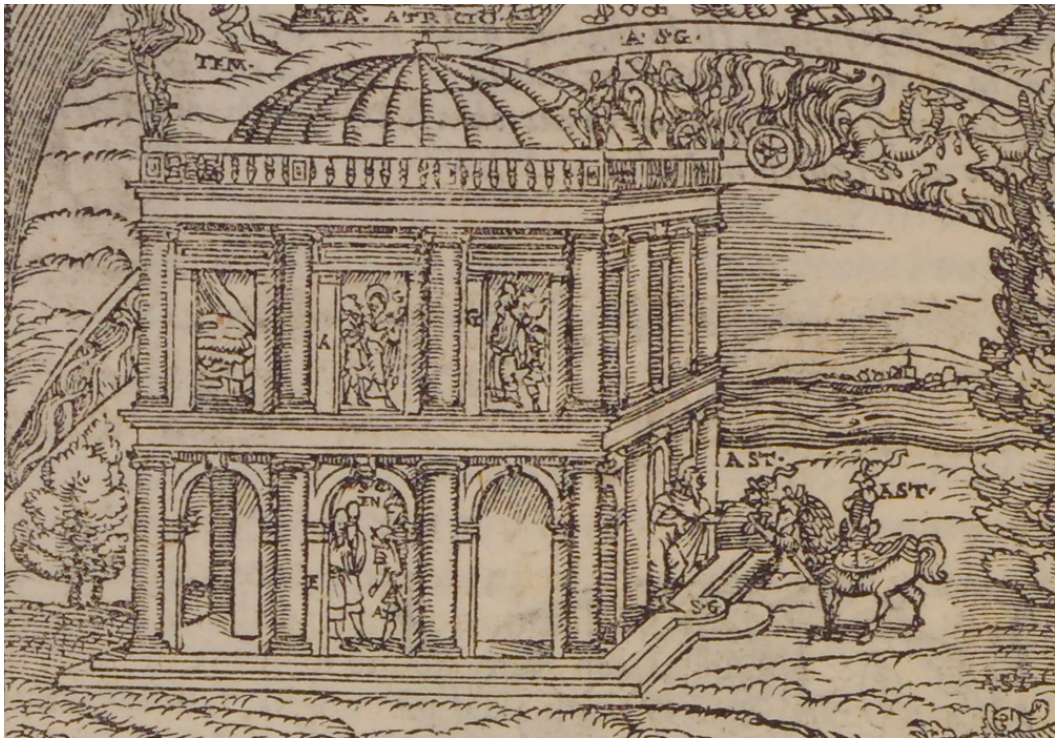


Figura 4.7: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo davanti al Paradiso*

La *Sala di Angelica* ospita una sintesi delle vicende amorose della principessa orientale, vissute lungo tutto l'arco del poema, al contrario di quanto accadeva a Chiusa di Pesio, dove le quattordici lunette dedicate ad Angelica nel palazzo dei marchesi di Ceva raccontavano le peripezie vissute dalla fanciulla nel solo primo canto del poema.

Gli episodi raffigurati sulle pareti sono quattro: *Angelica mette in bocca l'anello magico per sfuggire a Ruggiero*, *Angelica nella capanna del pastore*, *Angelica trova Medoro ferito*, *Idillio di Angelica e Medoro*.

Non si conosce il nome del pittore attivo in queste sale; gli affreschi del salone al piano terreno sono tradizionalmente legati a Gian Paolo Cavagna, attribuzione che però non trova supporto a livello né stilistico né documentario. Un inequivocabile termine *post quem* è dato dalla *princeps* dell'edizione Valgrisi, datata 1556, l'iconografia delle cui illustrazioni è parzialmente ricalcata negli affreschi; considerazioni stilistiche e di costume inducono tuttavia a collocare gli affreschi ben oltre gli anni Cinquanta, verso il 1570.

Esiste poi una terza sala ornata con affreschi di soggetto ariostesco, di impianto decisamente diverso: non si tratta in questo caso di una camera monotematica, dedicata alle vicende di un solo protagonista, ma di nove riquadri che traducono in figura un'antologia di svariati episodi, quali *Il duello di Rinaldo e Ferraù e la fuga di Angelica*, *La pazzia di Orlando*, *Zerbino e Isabella raccolgono le armi del Paladino*. I nove riquadri si susseguono senza soluzione di continuità, e non sono affiancati da figure allegoriche, come avviene invece nella *Sala di Astolfo* e nella *Sala di Angelica*. Anche in questo caso il nome dell'autore è ignoto.

Gli affreschi di Villa Gozzini sono stati purtroppo tralasciati dalle fonti, attente invece alle ben più famose *Storie di Ulisse*, realizzate a Villa Lanzi da Giovan Battista Castello, nel breve e poco documentato intervallo tra la sua proficua stagione genovese e il definitivo trasferimento in Spagna.[3]

[3]Sugli affreschi già in Villa Lante a Gorlago, e oggi a Bergamo nel Palazzo della Prefettura, cfr. M. Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, con la collaborazione di O. Pinessi, Jaca Book, Milano 1996.

4.1.1 Cicli valgrisiani di piccolo formato: i cassoni di Girolamo da Santacroce

Fatta eccezione per l'isolato esempio di Villa Gozzini a Gorlago, che estrapola singoli episodi dalle illustrazioni valgrisiane per seguire le selezionate vicende di pochi personaggi, le xilografie in questione non sembrano avere goduto di particolare fortuna figurativa.

Alcune caute ipotesi sono state formulate da Renssealer W. Lee[4] a proposito degli affreschi di Chiusa di Pesio, nei quali si vede Ferraù che cerca l'elmo caduto nel fiume e trova invece il fantasma di Argalia giunto a rimproverargli una promessa non mantenuta. Le figure piemontesi, per quanto sbiadite dal tempo e dall'incuria, mostrano tuttavia caratteristiche fisiche ben diverse dai muscolosi personaggi valgrisiani; quanto alla somiglianza iconografica, si tratta verosimilmente di semplice fedeltà al dettato ariostesco da parte del pittore, senza necessità di scomodare ulteriori confronti compositivi, peraltro non evidenti, con le xilografie in questione, come effettivamente precisa Rensselaer Lee: "Granted the discrepancy between the late date of post-1556 and the style of the frescoes, the most reasonable solution of the problem may be that the artist followed Ariosto's clear text for the events he did not find in the edition of 1542, just as the designer of the Valgrisi woodcuts himself later followed Ariosto".[5]

Altro tentativo è stato proposto da Francesca Martino, la quale ravvisa una somiglianza tra il gruppo delle tre fanciulle che tentano di arrestare la fuga di Ruggiero nel penultimo riquadro della torre di Baggiovara e un dettaglio dell'illustrazione al canto decimo dell'edizione valgrisiana. Anche in questo caso tuttavia, come più distesamente illustrato nel secondo capitolo del presente lavoro (§3.2), il confronto iconografico risulta non convincente.§3.2

Preziosamente calligrafiche nel definire le multiformi ambientazioni destinate a popolarsi di personaggi compiutamente manieristi, dalle forme slanciate e tornite, le illustrazioni valgrisiane, con il loro formato a tutta pagina predisposto per accogliere tutti - o quasi - i nuclei narrativi descritti in ogni canto, erano verosimilmente troppo complesse e affollate per essere tradotte ad affresco.

Diverso è il caso di dipinti di formato minore e in particolare dei cassoni: narrativi per tradizione, legati a tematiche amorose e cortesi per vocazione, spesso realizzati a coppie o in serie, i cassoni ben si prestano ad accogliere una traduzione a colori delle complesse xilografie ariostesche, ed è infatti in questo ambito che si trovano esempi di fortuna figurativa delle elaborate composizioni valgrisiane.

Immaginando di porre a confronto una serie di pannelli di cassoni con un fregio narrativo ad affresco, del genere di quelli presenti a Palazzo Besta a Teglio o a Palazzo Alessandri a Bergamo, immediatamente appare chiara la presenza di un legame molto stretto a livello di composizione: in entrambi i casi si tratta di riquadri rettangolari giustapposti in modo da offrire all'osservatore un vero e proprio

[4] R. W. Lee, *Adventures of Angelica: Early Frescoes Illustrating the Orlando Furioso* in ≪Art Bulletin≫, 1977, LIX, pp. 43-44.

[5] R. W. Lee, *Adventures of Angelica*, cit., p. 44.

racconto figurato, privo del testo e delle didascalie, ma leggibile da sinistra a destra come una pagina stampata. In particolare, i fregi ariosteschi di Palazzo Alessandri o di Palazzo Besta propongono cornici estremamente semplici, che contribuiscono a rafforzare questa somiglianza. La differenza risiede evidentemente nel formato: gli affreschi, per dimensioni e per ragioni tecniche, impongono la realizzazione di soggetti comprensibili e godibili a distanza, mentre i cassoni possono accogliere composizioni affollate, osservabili da vicino come una xilografia.

Vista la loro destinazione d'uso, molti cassoni, come altri oggetti di arte applicata, sono andati perduti o sono dispersi in collezioni private e appare dunque particolarmente arduo ricostruire la diffusione delle tematiche ariostesche in questo ambito. Tre sono i pannelli di cassone noti alla critica ariostesca, ai quali se ne aggiunge un quarto, recentemente transitato sul mercato antiquario; tutti sono fedeli trasposizioni di altrettante xilografie valgrisiane.

Il più noto fra i quattro pannelli in questione è oggi conservato al Columbus Museum of Art (Ohio, U.S.A.),[6] raffigura scene tratte dalla prima xilografia dell'edizione Valgrisi (fig. 4.11) ed è attribuito al bergamasco Girolamo da Santacroce, attivo a Venezia fra il 1503 e il 1556 (fig. 4.8).[7]

La presenza di alcuni pappagalli, segno distintivo della bottega dei Santacroce, ha permesso di ricondurre l'opera all'attività di tale famiglia di pittori e in particolare alla mano di Girolamo, il cui nome è stato avanzato su base stilistica.[8]

Prima che ne fosse riconosciuta la fonte grafica, il pannello era stato datato agli anni Venti del secolo, in ragione del paesaggio tardo-belliniano "which looks as if it might have been painted some thirty years earlier".[9]

Una volta riconosciuto il modello grafico impiegato dal pittore, è chiaro che l'edizione valgrisiana del poema si pone come inequivocabile termine *post quem*, compatibile con la cronologia del pittore, morto esattamente lo stesso anno, ovvero il 1556. Si tratterebbe dunque di una delle sue ultime opere, forse portata a compimento dalla bottega, passata nelle mani del figlio Francesco.

Rensselaer Lee cita altri due pannelli ispirati alle xilografie valgrisiane, in par-

[6] R. W. Lee, *Addenda to Angelica*, in *Ars Auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dedicata*, Panstwowe Wydawnicwo Naukowe, Warsawa 1981, pp. 359-365; S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Edizioni della Normale, Pisa 2007, p. 107.

[7] B. Della Chiesa, *I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, pp. 487-495; B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santa Croce: Vincenzo di Bernardo, Giovanni De Vecchi, Girolamo da Santa Croce, Francesco di Girolamo da Santa Croce, Pietro Paolo da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976, pp. 1-83: 4-5; *Santa Croce (da), Girolamo*, voce a cura di Roberta Mazza, in *Dizionario biografico dei pittori bergamaschi*, a cura di F. Noris, con la collaborazione di N. Gritti, R. Mazza, A. Noris, D. Noris, Bolis, Bergamo 2006, pp. 483-484.

[8] R. W. Lee, *Addenda to Angelica*, in *Ars Auro prior*, cit., p. 359; *Six century of Italian painting from the Columbus Gallery of Fine Arts* a catalogue of the exhibition held at Ohio State University, Columbus 1973, n. 8; G. Fiocco, *I pittori da Santa Croce*, in ≪L'Arte≫, XIX, 1916, pp. 179-206.

[9] R. W. Lee, *Addenda to Angelica*, in *Ars Auro prior*, cit., p. 359

Figura 4.8: Girolamo da Santacroce, *Storie di Angelica*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana

Figura 4.9: Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana

Figura 4.10: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana

Figura 4.11: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto I

Figura 4.12: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto XIV

ticolare al XIV e al XXIV canto, entrambi provenienti dalla bottega di Girolamo da Santacroce e segnalati come proprietà private inglesi. Del pannello ispirato al XXIV canto non è stato possibile trovare tracce recenti, mentre l'altro, esposto a Manchester nel 1960,[10] è recentemente emerso sul mercato antiquario, insieme ad un ulteriore pannello, fino ad ora ignoto alla critica ariostesca, riferibile alla XXXIII xilografia valgrisiana.

I due pannelli ispirati alla XIV e alla XXXIII xilografia valgrisiana (fig. 4.9, 4.12, 4.10 e 4.13) sono transitati nel luglio 2009 ad un'asta presso Christie's ed è ora possibile confrontare le misure con quelle del pannello di Columbus e rilevare che esse sono identiche, elemento che rivela, a mio avviso, l'appartenenza dei pannelli in questione alla stessa serie.

Così la scheda elaborata da Christie's identifica gli episodi raffigurati: *Agramante laying siege to Paris, Charlemagne leading Angelica away from Orlando, and Orlando routing the Moorish squadrons* (nel primo pannello); *The duel of Orlando and Manricardo, the duel of Manricardo and Zerbino, and Astolfo delivering Senapo from the Harpies* (nel secondo pannello). In realtà gli episodi raffigurati nel primo pannello non riguardano Orlando e Angelica, bensì Mandricardo e Doralice. L'equivoco è comprensibile, dal momento che le due vicende sono piuttosto simili da un punto di vista iconografico e nessun *titulus* identifica il nome dei personaggi nel cassone. L'elemento dirimente è, come spesso accade nella trasposizione del poema in immagine, il rapporto con il modello grafico; in questo caso il confronto iconografico con la XIV xilografia valgrisiana è palmare e i *tituli* posti accanto ai personaggi nell'illustrazione a stampa, per quanto abbreviati, non lasciano adito a dubbi.

Il racconto valgrisiano inizia in primo piano con la figura di Agramante in trono; davanti a lui sfila l'armata saracena, esibendo insegne e gonfaloni. Il personaggio di fronte al re è Rodomonte, come indicato dalle lettere iniziali del suo nome. A destra si vede Mandricardo a cavallo, che si allontana dall'accampamento saraceno per andare in cerca di Orlando:

> Marsilio a Mandricardo avea donato
> un destrier baio a scorza di castagna,
> con gambe e chiome nere; ed era nato
> di frisa madre e d'un villan di Spagna.
> Sopra vi salta Mandricardo armato,
> e galoppando va per la campagna;
> e giura non tornare a quelle schiere
> se non truova il campion da l'arme nere.[11]

Lungo il suo cammino,

> Molta incontrò de la paurosa gente
> che da le man d'Orlando era fuggita,

[10] *Works of Art from Private Collections from the North West and the North Whales*, 21 semptember - 30 October 1960, Manchester City Art Gallery, n. 10.

[11] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 34.

Figura 4.13: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto XXXIII

chi del figliuol, chi del fratel dolente,
ch'inanzi agli occhi suoi perdè la vita.
Ancora la codarda e trista mente
ne la pallida faccia era sculpita;
ancor, per la paura che avuta hanno,
pallidi, muti ed insensati vanno.[12]

Puntualmente, l'anonimo illustratore coglie il dettaglio della "paurosa gente", raffigurando alcuni personaggi che, "per la paura che avuta hanno,

pallidi, muti ed insensati vanno"; Girolamo da Santacroce, altrettanto fedelmente, non manca di riportare il dettaglio (fig. 4.14).

La narrazione prosegue nella xilografia valgrisiana sfruttando il digradare dei piani, ed ecco dunque, in terzo e quarto piano, Mandricardo che affronta e sconfigge la scorta di Doralice, per presentarsi in seguito alla fanciulla, il cui nome campeggia identificandola in testa al corteo. Girolamo da Santacroce dipana la composizione adattandola al formato orizzontale e rendendola pianamente leggibile con andamento leggermente bustrofedico, quel tanto che basta a chiudere il racconto sull'incontro fra Mandricardo e Doralice (fig. 4.14). A lei il tartaro si rivolge con parole altisonanti:

- Se per amar, l'uom debbe essere amato,
merito il vostro amor; che v'ho amat'io:
se per stirpe, di me chi è meglio nato?
che'l possente Agrican fu il padre mio:
se per ricchezza, chi ha di me più stato?
che di dominio io cedo solo a Dio:
se per valor, credo oggi aver esperto
ch'esser amato per valore io merto. -

Queste parole ed altre assai, ch'Amore
a Mandricardo di sua bocca ditta,
van dolcemente a consolar il core
de la donzella di paura afflitta.
Il timor cessa, e poi cessa il dolore
che le avea quasi l'anima trafitta.
Ella comincia con più pazienza
a dar più grata al nuovo amante udienza;

poi con risposte più benigne molto
a mostrarsegli affabile e cortese,
e non negargli di fermar nel volto
talor le luci di pietade accese:
onde il pagan, che da lo stral fu colto
altre volte d'Amor, certezza prese,
non che speranza, che la donna bella
non saria a' suo' desir sempre ribella.[13]

[12] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 35.
[13] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIV, 58-60.

Figura 4.14: Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Mandricardo che si allontana e la folla impaurita

Figura 4.15: Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Mandricardo e Doralice

Si perde invece la prosecuzione del racconto, descritto in due minuscole scene nella xilografia, dove si vedono Doralice e Mandricardo allontanarsi a cavallo e giungere in prossimità della casa del pastore (*Orlando furioso*, XIV, 61-63). Le architetture raffigurate sullo sfondo del cassone hanno valore meramente decorativo e contribuiscono a definire il paesaggio prealpino che accoglie il racconto figurato; solo sulla sinistra, la città assediata ripropone l'immagine dell'assalto alla città di Parigi, mutuata dal modello grafico, rispetto al quale viene però omesso il dettaglio dell'incendio.

Complessivamente, il cassone semplifica il racconto valgrisiano sia a livello contenutistico, operando una sintesi che riduce gli undici nuclei narrativi dell'illustrazione valgrisiana a cinque, sia a livello compositivo, semplificando la modalità di lettura dell'immagine, meno affollata e pianamente leggibile come un racconto scritto. Il pannello è dunque dedicato alla sola vicenda di Mandricardo e Doralice, mentre viene tralasciato completamente l'altro filone dell'intreccio, che ha per protagonista l'Arcangelo Michele, inviato da Dio a cercare il Silenzio per inviarlo in aiuto all'armata cristiana, raffigurato invece in cinque episodi nell'illustrazione a stampa.

Il cassone rispondeva del resto ad un'occasione nuziale, rispetto alla quale l'intricata vicenda descritta nel XIV canto poteva non risultare del tutto pertinente; meglio dunque concentrare l'attenzione sull'incontro fra il valoroso guerriero saraceno e la bella principessa galiziana, a dimostrazione di una certa attenzione nella lettura del poema da parte del pittore. In presenza di tante storie amorose ampiamente descritte nel ricchissimo intreccio ariostesco, appare curiosa la scelta di dedicare un pannello del cassone ad una vicenda non precisamente esemplare. Nessun accenno specifico alla vicenda nell'allegoria che introduce il canto nell'edizione

Valgrisi, presentata invece nell'argomento: "Va Mandricardo appresso al guerrier forte./ Si gode poi di Doralice in seno,/ che 'l cielo e 'l valor suo li danno in sorte"

La precedente allegoria dell'edizione Valvassori chiosava: "Nel dolce dire del medesimo Mandricardo, col quale egli s'ingegna di pacificar Doralice dopo la sua presura, si comprende che amore agli amanti presta non meno eloquenza che ardimento". Se dunque Doralice non si rivela, con il proseguire del racconto, ineccepibile modello di virtù, tuttavia a questo stadio dell'intreccio la fanciulla non ha ancora mostrato la propria natura volubile e il commento che accompagnava il testo esortava il lettore a focalizzare l'attenzione sull'aspetto positivo dell'" eloquenza" e dell'"ardimento" di Mandricardo, glissando sull'arroganza violenta che precede il "dolce dire".

Al di là delle interpretazioni allegoriche e del corollario della vicenda, al pittore importa in questo caso soltanto l'argomento amoroso dell'episodio, adatto ad un cassone nuziale e corente in una serie ariostesca incentrata su "gli amori" più che su "l'arme".

Anche il secondo pannello transitato presso Christie's necessita di riflessioni ulteriori: non si tratta in fatti di "The duel of Orlando and Manricardo, the duel of Manricardo and Zerbino", mentre è corretta, per quanto generica, l'identificazione di "Astolfo delivering Senapo from the Harpies".

Un confronto serrato con il XXXIII canto e con la corrispondente illustrazione valgrisiana rivela infatti che la protagonista dei duelli è Bradamante: in questo caso il racconto figurato inizia da destra, con la figura di Bradamante a cavallo, vista di schiena, che avanza in primo piano per incontrare i re di Gotia, Svezia e Norvegia, rapidamente sconfitti alla lancia (fig. 4.16).

Il racconto prosegue dunque nella scena raffigurata a sinistra, dove Bradamante e Ullania osservano la decorazione affrescata nella rocca di Tristano, mentre i tre re sconfitti sono costretti a trascorrere la notte fuori dal castello, e sono per questo raffigurati in piedi, fuori dalla porta (fig. 4.17). In secondo piano e sullo sfondo si vedono gli altri due nuclei narrativi del XXXIII canto, già incontrati sulle pareti di palazzo Zorzi a Mel (§3.6): la fuga di Baiardo, spaventato da un incantesimo di Malagigi durante il duello fra Rinaldo e Mandricardo, e, più indietro, le vicende di Astolfo.

L'accurato disegnatore valgrisiano descrive puntualmente il "mostro/ ch'era più di lui grande, ed era augello", che "avea più lungo di tre braccia il rostro;

l'altre fattezze avea di vipistrello"[14], puntualmente riprese dal pittore (fig. 4.18). È descritto inoltre il percorso aereo di Astolfo, che sulla sinistra insegue le Arpie mettendole in fuga grazie al corno magico e, sulla destra, vola verso i Paradiso terrestre (fig. 4.17).

I quattro pannelli testimoniano la fortuna e la diffusione del poema ariostesco anche nelle arti applicate, ambito in relazione al quale scarseggiano notizie, data la natura degli oggetti in questione, in parte consumati e in parte dispersi. Giuseppina Fumagalli, nel suo pionieristico censimento delle opere di ispirazione ariostesca,

[14] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 84.

Figura 4.16: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con il duello alla lancia tra Bradamante e uno dei tre re

Figura 4.17: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Bradamante e Ullania che osservano gli affreschi e i tre re fuori dalla Rocca

rammentava un cofanetto in cuoio decorato con scene relative alla *Follia di Orlando* e un mobile forse di provenienza estense, oggi in collezione privata; Lionello Boccia segnalava invece una fiasca da polvere, datata 1560 e ornata con in modo piuttosto rozzo con scene cavalleresche, anch'esse ispirate alle xilografie valgrisiane, e in particolare al XXXI canto.[15]

[15] G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel secolo XVI*, Premiato Stabilimento Tipografico Sociale del Dott. G. Zuffi, Ferrara 1912, p. 340; Eadem, *L'Ariosto tra i pittori*, in ≪Emporium≫, LXXVII, 1933, pp. 283-296; L. G. Boccia, *Curiosa di armamentaria ariostea*, in *Signore cortese e umanissimo*, cit., pp. 49-59.

Figura 4.18: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con la fuga di Baiardo e lo scontro fra Ruggiero e il servo di Alcina

Figura 4.19: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Astolfo che insegue le Arpie

Figura 4.20: Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Astolfo in volo verso il Paradiso

4.2 Palazzo De Rochis a Verona

Numerosi sono i palazzi cinquecenteschi affrescati nel contesto veronese, frequentemente decorati con scene paesaggistiche, ora scenografico sfondo di personificazioni delle Stagioni, come nei riquadri ora in Villa Emo Capodilista a Monselice, provenienti forse dal Palazzo Belladoro, ora incontrastati protagonisti di ampie pareti, come nel Palazzo Vescovile o a Palazzo Orimbelli.

Ai paesaggi, si affiancano poi scene narrative, prevalentemente mitologiche, come a Palazzo Giuliari, oppure storiche, ispirate sia all'antichità romana, come a Palazzo Murari a San Nazaro, a Palazzo Morando Sirena o a Palazzo Canossa, sia a suggestioni più recenti, che rievocano cortei moderni in luogo di trionfi romani, come nel caso della sfilata seguita all'incoronazione di Carlo V a Bologna, affrescata da Domenico Brusasorci a Palazzo Ridolfi e da Jacopo Ligozzi a Palazzo Fumanelli in Santa Maria in Organo.

Ancora, sebbene con minore frequenza, si ritrovano episodi tratti dall'Antico Testamento; ecco allora Ester, David o Giuseppe raccontare le proprie vicende in articolati fregi monografici dipanati sulle pareti di Palazzo Sebastiani o di Palazzo Stoppa.[16]

A questi, si aggiunge un ciclo ispirato all'*Orlando furioso*, affrescato nel salone di rappresentanza di Palazzo De Rochis a Santo Stefano e recentemente riconosciuto da Alessandra Zamperini e Pierpaolo Brugnoli.[17]

Anche a Verona, dunque, come in altre città precedentemente citate, è possibile rintracciare una variegata sequenza di affreschi narrativi all'interno della quale sicuramente prevalgono fonti antiche, cui si affiancano però storie moderne: alcuni committenti preferiscono infatti ornare le proprie dimore con episodi di storia recente piuttosto che con più tradizionali temi di storia romana e, allo stesso modo, una fonte letteraria moderna può trovare posto accanto a fregi narrativi ispirati alla mitologia classica o all'Antico Testamento.

Ecco dunque una famiglia di recente ascesa sociale come i De Rochis impegnarsi in committenze autocelebrative nelle sale del proprio palazzo, trovando ispirazione nel capolavoro dell'Ariosto. La scelta dell'*Orlando furioso* appare come un'eccezione all'interno del panorama artistico veronese, ma la singolarità del caso può essere certamente ridimensionata qualora lo si ponga in relazione con altri analoghi episodi rinvenuti in numerose città dell'arco alpino.

Quasi sempre, gli affreschi ariosteschi noti rappresentano un *unicum* all'interno della città che li ospita, ma occorre ricordare che tale eccezionalità è in parte fisiologica, dal momento che temi classici vantano una tradizione più lunga e consolidata

[16] A. Zamperini, *Per "commodo" e per gloria*, in *Nel palagio: affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, ed. della Fondazione Cariverona, Arsenale Editrice San Giovanni Lupatoto, Verona 2005, pp. 112-207.

[17] A. Zamperini, *Per "commodo" e per gloria*, in *Nel palagio: affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, cit., p. 188; Eadem, *Storie di cavalieri, storie di famiglia: l'Orlando Furioso a Palazzo De Rochis di Verona*, in ≪Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona≫, vol. 182, 2010, pp. 255-280. Ringrazio Alessandra Zamperini per aver voluto condividere con me i risultati della sua ricerca.

e, in secondo luogo, che allineando i cicli ariosteschi in questione è possibile notare come essi siano decisamente meno isolati di quanto non apparisse fino ad ora, tanto più che altri affreschi potrebbero verosimilmente emergere da ulteriori ricerche.

Il salone di Palazzo de Rochis è affrescato sul lato settentrionale con ampi paesaggi, tema ricorrente nei palazzi veronesi, mentre sulle altre pareti si snodano scene narrative tratte dall'*Orlando furioso*.

Gli episodi raffigurati sono cinque, articolati in quattro riquadri, apparentemente slegati fra loro: *Bradamante affronta il mago Atlante*, *La liberazione di Angelica*, *Astolfo mette in fuga le Arpie*, *Duello fra Brandimarte e Rodomonte*, e un ulteriore scontro fra cavalieri, di incerta interpretazione.

La *Lotta di Bradamante contro il mago Atlante* (fig. 4.21) risulta essere un episodio particolarmente fortunato, soprattutto nella sua declinazione giolitina; numerosi sono infatti i pittori che hanno tratto ispirazione dalla quarta xilografia del poema, come si è visto nei capitoli precedenti, analizzando gli affreschi di Castel Masegra a Sondrio, i medaglioni sopravvissuti alla distruzione del casino di caccia dei marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio, o i cicli di Palazzo Alessandri a Bergamo, di Palazzo Ciceri a Como, o di Palazzo Zorzi a Mel, ai quali si aggiungerà poco più avanti il riquadro ariostesco di palazzo Colonna a Palestrina, oltre naturalmente al vassoio da acquereccia realizzato da Giacomo Mancini, detto il Frate, già richiamato per l'efficacia del confronto iconografico.

Anche il riquadro veronese seleziona, nel vasto racconto ariostesco, l'attimo in cui Bradamante attende impavida la discesa del mago Atlante, sfoderando la spada. La composizione, tagliata per adattarsi al formato verticale della parete, esclude il castello di Atlante, che negli altri riquadri affrescati era raffigurato arroccato su una scoscesa montagna, a fungere da quinta architettonica. Ciò che maggiormente attrae l'attenzione in questo caso è la posa di Atlante, che scopre lo scudo magico per abbagliare Bradamante. L'istante raffigurato non è dunque il momento in cui la donna vede il mago per la prima volta, ma la fase culminante della battaglia:

> Il mago vien per far l'estremo incanto;
> che del fatto ripar né sa né crede:
> scuopre lo scudo, e certo si prosume
> farla cader con l'incantato lume.
> [18]

Il dettaglio aiuta a rintracciare il modello grafico dell'affresco non tanto nella solita illustrazione del giolitina, quanto nell'edizione pubblicata a Venezia, per i tipi di Giovanni Varisco e compagni, nel 1568 (fig. 4.22). Si tratta dunque di una filiazione diretta dall'edizione Varisco e di una più lontana parentela con la Giolito, che certamente il disegnatore in questione conosceva e di cui aveva tenuto conto nell'elaborazione delle nuove xilografie.

Il mago è raffigurato con una lunga barba bianca, in questo caso in contrasto con i versi ariosteschi, che lo presentano eroico e sprezzante nel momento della lotta,

[18] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 21, 5-8.

Figura 4.21: Anonimo, *Lotta fra Bradamante e il mago Atlante*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona

Figura 4.22: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco e compagni, 1568, canto IV

quando si diverte nella lotta impari contro i cavalieri che lo sfidano, destinati tutti a soccombere davanti alla potenza della sua magia:

> Potea così scoprirlo al primo tratto,
> senza tenere i cavallieri a bada;
> ma gli piacea veder qualche bel tratto
> di correr l'asta o di girar la spada:
> come si vede ch'all'astuto gatto
> scherzar col topo alcuna volta aggrada;
> e poi che quel piacer gli viene a noia,
> dargli di morso, e al fin voler che muoia.[19]

Solo in seguito, quando Bradamante trionfa, e il lettore con lei, il poeta coglie di sorpresa entrambi, rivelando l'aspetto più umano dell'anziano mago:

[19] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 22.

Disegnando levargli ella la testa,
alza la man vittoriosa in fretta;
ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
quasi sdegnando sì bassa vendetta:
un venerabil vecchio in faccia mesta
vede esser quel ch'ella ha giunto alla stretta,
che mostra al viso crespo e al pelo bianco,
età di settanta anni o poco manco.

- Tommi la vita, giovene, per Dio, -
dicea il vecchio pien d'ira e di dispetto;
ma quella a torla avea sì il cor restio,
come quel di lasciarla avria diletto.
La donna di sapere ebbe disio
chi fosse il negromante, ed a che effetto
edificasse in quel luogo selvaggio
la rocca, e faccia a tutto il mondo oltraggio.

- Né per maligna intenzione, ahi lasso!
(disse piangendo il vecchio incantatore)
feci la bella rocca in cima al sasso,
né per avidità son rubatore;
ma per ritrar sol dall'estremo passo
un cavallier gentil, mi mosse amore,
che, come il ciel mi mostra, in tempo breve
morir cristiano a tradimento deve.[20]

Il seguito della vicenda viene tuttavia descritto in figura solo nelle complesse illustrazioni valgrisiane, dove è possibile ripercorrere in successione ogni momento della lotta, in una composizione dalla struttura decisamente efficace (fig. 4.23).

Il racconto inizia infatti con l'improvvisa e stupefacente apparizione di Atlante:

Ecco all'orecchie un gran rumor lor viene.
Disse la donna: - O gloriosa Madre,
o Re del ciel, che cosa sarà questa? -
E dove era il rumor si trovò presta.

E vede l'oste e tutta la famiglia,
e chi a finestre e chi fuor ne la via,
tener levati al ciel gli occhi e le ciglia,
come l'ecclisse o la cometa sia.
Vede la donna un'alta maraviglia,
che di leggier creduta non saria:
vede passar un gran destriero alato,
che porta in aria un cavalliero armato.[21]

Descrivendo un evento che ha luogo in cielo, ma che viene osservato da terra, l'anonimo disegnatore costruisce l'immagine "a cannocchiale": in alto Atlante sull'ippogrifo, osservato dal basso da tutti i presenti, da Bradamante, a Brunello,

[20] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 27-29.
[21] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 35-8 - 4.

all'oste con la sua famiglia (come accadeva del resto anche a a Palazzo Zugni a Feltre (§3.7)).

In secondo piano, di nuovo Atlante sull'ippogrifo, questa volta raffigurato leggermente più in basso e in scala minore, sfidato da Bradamante, anch'essa opportunamente ridimensionata, che incita il cavallo e sguaina la spada dopo avere legato Brunello ad un albero sulla sinistra. Al centro del riquadro, ecco quindi la lotta corpo a corpo tra Bradamante e Atlante, alla quale fanno seguito, armoniosamente disposti in senso orario, la distruzione del castello, la liberazione di dame e cavalieri, il vano tentativo di Bradamante di acciuffare l'ippogrifo ed il nuovo rapimento di Ruggiero, minuscola figura in sella al magico destriero, pronta a volare via dalla pagina.

Tornando agli affreschi veronesi, è possibile osservare due episodi, posti sul lato meridionale della sala e racchiusi nello stesso riquadro, nonostante l'assenza di legami da un punto di vista narrativo: si tratta della *Liberazione di Angelica* e della *Cacciata delle Arpie* (fig. 4.24). I due momenti narrativi isolati dal pittore vantano una interessante tradizione figurativa, particolarmente ricca nel caso della *Liberazione di Angelica*, che si qualifica coem uno degli episodi più amati del poema e più frequentemente tradotti in figura, e comunque non trascurabile nel caso della *Cacciata delle Arpie*, raffigurata ad esempio in Palazzo Zorzi a Mel, nonché in due piatti di maiolica realizzati da Francesco Xanto Avelli e da Nicola da Urbino. Il prototipo iconografico va rintracciato tuttavia, in entrambi i casi, nelle edizioni illustrate: già nell'edizione Zoppino, infatti, entrambe le scene sono presenti e introducono rispettivamente i canti X e XXXIII.

La presenza dei due episodi all'interno della stessa parete, e più ancora della stessa cornice, appare tuttavia quanto meno singolare; le due scene si trovano infatti a ventitré canti di distanza l'una dall'altra e non presentano particolari legami narrativi. L'unico elemento in comune risulta essere l'ippogrifo, presente tra l'altro anche nel riquadro precedente, dove appare quale destriero del mago Atlante, mentre qui muta cavaliere e viene impiegato da Ruggiero per salvare Angelica e dal duca Astolfo per scacciare le Arpie. Si tratta di un elemento certamente non casuale, che merita di essere osservato con maggiore attenzione, come si vedrà oltre.

Anche le ultime due scene sono legate al tema del duello, così come le precedenti: si tratta dello *Scontro fra Brandimarte e Rodomonte* e di un più generico duello fra due cavalieri, di ambigua interpretazione.

Lo *Scontro fra Brandimarte e Rodomonte* (fig. 4.25) descrive una scena raffigurata anche nel fregio di Palazzo Colonna Barberini a Paestrina (§3.8) e a villa Corsini a Firenze §5.4.1; l'ambientazione richiama alla mente il ben più noto dipinto di Battista Dossi (§2.1.1), che raffigurava Rodomonte deciso a sbarrare il passo a chiunque si avvicinasse al mausoleo di Isabella. In quel caso però, il saraceno affrontava a mani nude Orlando impazzito, in un corpo a corpo destinato a culminare in un tonfo nel fiume; qui invece, come a Palestrina e a Firenze, il momento narrativo selezionato è di poco successivo. Fiordiligi e Brandimarte, alla ricerca di Orlando, giungono al ponte dove la fanciulla ha visto il conte d'Anglante, ed ecco Rodomonte, già pronto per un altro duello, farsi avanti lancia in resta per difendere

Figura 4.23: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556, canto IV, *Bradamante e il mago Atlante*

Figura 4.24: Anonimo, *Liberazione di Angelica; Astolfo caccia le Arpie*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona

il passaggio:

> Verso la parte ove la donna il conte
> avea veduto, il lor camin drizzaro,
> di giornata in giornata, fin ch'al ponte
> che guarda il re d'Algier, si ritrovaro.
> La guardia ne fe' segno a Rodomonte;
> e gli scudieri a un tempo gli arrecaro
> l'arme e il cavallo: e quel si trovò in punto,
> quando fu Brandimarte al passo giunto.
>
> Con voce qual conviene al suo furore
> il Saracino a Brandimarte grida:
> - Qualunque tu ti sia, che, per errore
> di via o di mente, qui tua sorte guida,
> scendi e spogliati l'arme, e fanne onore
> al gran sepolcro, inanzi ch'io t'uccida,
> e che vittima all'ombre tu sia offerto:
> ch'io 'l farò poi, né te n'avrò alcun merto. -
>
> Non volse Brandimarte a quell'altiero
> altra risposta dar, che de la lancia.

Sprona Batoldo, il suo gentil destriero,
e inverso quel con tanto ardir si lancia,
che mostra che può star d'animo fiero
con qual si voglia al mondo alla bilancia:
e Rodomonte, con la lancia in resta,
lo stretto ponte a tutta briglia pesta.[22]

La lettura dell'ultima scena oscilla invece tra il duello di Marfisa e Bradamante e quello tra Ruggiero e Mandricardo (fig. 4.26); il primo episodio è riportato alla mente dalla veste svolazzante dei cavalieri, che potrebbe qualificarli come donne guerriere, così come accade nell'episodio della *Lotta di Bradamante contro il mago Atlante*.

Sia a Palazzo De Rochis, sia negli altri affreschi legati a questo soggetto, Bradamante viene raffigurata armata come un uomo; solo il dettaglio della lunga veste aiuta il lettore a riconoscerne la natura femminile. L'espediente era stato del resto efficacemente adottato nelle illustrazioni a stampa, alle quale i pittori si sono in seguito ispirati.

Se la veste lunga denota Bradamante come donna nel riquadro della lotta contro Atlante, il dettaglio dovrebbe assumere lo stesso significato in questo riquadro e l'unico duello fra due donne è appunto quello di Marfisa e Bradamante, che però si affrontano alla lancia e proseguono con la spada solo dopo essere scese da cavallo. Va detto inoltre che, nelle altre raffigurazioni dello scontro tra Marfisa e Bradamante (in piazza Mascheroni a Bergamo, su un piatto di Giacomo Mancini e, prima ancora, nelle illustrazioni giolitine, che fungono da modello sia per l'affresco sia per la maiolica), il momento prescelto è quello della zuffa "a pugni e a calci",[23] decisamente più caratteristico.

Inoltre, nella scena veronese con *La lotta di Bradamante contro il mago Atlante*, il pittore si concede la licenza di togliere l'elmo alla fanciulla, raffigurandola con i lunghi capelli raccolti sulla nuca, in modo tale da renderla perfettamente riconoscibile. Il suo aspetto è molto diverso da quello dei cavalieri che si affrontano nel problematico riquadro in esame, che potrebbe dunque rappresentare, come suggerisce Alessandra Zamperini,[24] la contesa fra Ruggiero e Mandricardo, episodio che trova frequenti antecedenti anche nelle illustrazioni a stampa.

In ogni caso, giova sottolineare che, nel complesso e variegato intreccio ariostesco, il pittore isola cinque scene di duello: due fra cavalieri e tre contro nemici più forti, per sconfiggere i quali occorre fare ricorso alla magia. Né può essere tralasciato il significato allegorico attribuito agli episodi dai commenti che da subito accompagnarono il poema; in particolare, va tenuto presente il commento di Ludovico Dolce, immancabile paratesto compreso nell'edizione Varisco che risulta avere fornito ispirazione al pittore per la composizione della *Lotta di Bradamante contro il mago Atlante*. Come rileva Alessandra Zamperini nella sua lettura degli affreschi,

[22] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXI, 65-67.
[23] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVI, 50, 8.
[24] A. Zamperini, *Storie di cavalieri*, cit., pp. 266.

Figura 4.25: Anonimo, *Rodomonte sfida Brandimarte per difendere il ponte*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona

Figura 4.26: Anonimo, *Duello tra Ruggiero e Mandricardo?*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona

"Angelica, Ruggiero e l'ippogrifo rappresentano nell'ordine la fatuità delle donne, l'incostanza dell'uomo e la vanità delle azioni senza la ragione" - fermo restando che Ruggiero, in seguito al suo pentimento e alla sua presa di coscienza sull'isola di Alcina, diviene simbolo di fedeltà coniugale - "le Arpie e Astolfo indicavano rispettivamente l'avidità e l'uomo vittorioso con l'aiuto divino sui vizi più bassi;

Bradamante in lotta contro Atlante significava la fede amorosa che vince gli effetti del tempo e degli inganni; il duello di Ruggiero e Mandricardo evocava la giusta misura nell'affrontare tanto le avversità quanto l'ardore dei sentimenti (tra i quali andava incluso quello amoroso); il duello tra Brandimarte e Rodomonte era fatto simbolo dell'amicizia."[25]

La presenza dell'ippogrifo, raffigurato tre volte in tre contesti diversi e indipendenti, può essere spiegata in primo luogo con il fascino esotico dell'invenzione ariostesca, che rende il soggetto immediatamente riconoscibile. Al gusto per il fantastico si accompagna inoltre l'interpretazione moralizzante ben nota ai lettori abituati a scorrere i versi ariosteschi insieme ai commenti e alle allegorie che, nella seconda metà del secolo, erano ormai inscindibili dal testo ariostesco e ampiamente assimilati dal pubblico. Infine non pare inutile sottolineare come il pittore scelga di rappresentare l'ippogrifo nero, in aperto contrasto con l'esplicita indicazione del poeta, che, all'inizio del canto, assicura che "Grandi eran l'ale e di color diverso".[26]

Il pittore veronese rinuncia dunque alla suggestione del colore, che aveva invece comprensibilmente catturato la fantasia di Lucano da Imola a Bergamo o di Vincenzo e Michele de' Barberis a Teglio o di Marco da Mel, dove l'animale esibiva ali variopinte, ad enfatizzare il registro magico e fantastico del racconto (figg. 4.27, 4.28, 4.29).

Giacomo Mancini, nel suo vassoio da acquereccia (già descritto, a confronto con gli affreschi nel paragrafo relativo agli affreschi bergamaschi §3.5.2), non sceglie colori sgargianti, ma sottolinea la natura ibrida del meraviglioso animale, raffigurandolo per così dire "al naturale", metà bianco destriero e metà aquila bruna (fig. 4.30)

L'ippogrifo veronese appare dunque piuttosto insolito; credo che questa particolarità possa essere spiegata in chiave araldica: le ali spiegate del fatato destriero sembrano infatti evocare l'aquila araldica dei De Rochis, che campeggia in una delle due scene dove l'ippogrifo è assente. Nel riquadro di incerta identificazione, si vede infatti lo stemma dei committenti, sospeso a dominare l'episodio cavalleresco del duello e a certificarne il valore encomiastico, e forse anche, come suggerisce Alessandra Zamperini, a identificare uno dei due guerrieri come Ruggiero, il cui stemma è appunto un'aquila.[27] Lo stemma di Ruggiero è naturalmente l'aquila bianca di Ettore, che per tramite dell'eroe ariostesco passa ai suoi discendenti, gli Estensi.

I De Rochis non appartenevano alla nobiltà di sangue e la loro ascesa economica era di recente formazione; il tentativo di inserirsi nel contesto della nobiltà cittadina si esplica dunque, come di consueto, da un lato tramite vincoli matrimoniali e dall'altro grazie ad un'accorta politica di autopromozione, che passa anche attraverso l'esibizione di ricchezza e cultura.

L'aspirato inserimento nella cerchia dell'aristocrazia locale giunge con il matrimonio di Vincenzo De Rochis con Gentile Cappella, e si conferma con l'unione tra il loro figlio Cesare e Margherita Pellegrini. E proprio a quest'ultimo matrimonio,

[25] A. Zamperini, *Storie di cavalieri*, cit., pp. 276.
[26] L. Ariosto, *Orlando furioso*, IV, 5, 1.
[27] A. Zamperini, *Storie di cavalieri*, cit., p. 270.

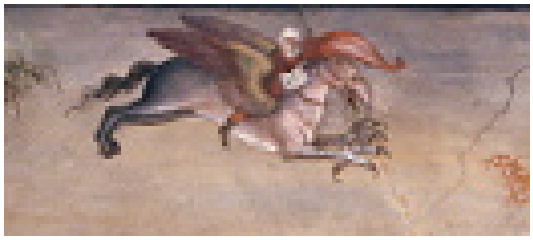


Figura 4.27: Lucano da Imola, *Ippogrifo*, Bergamo, Palazzo Alessandri

Figura 4.28: Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ippogrifo*, Teglio, Palazzo Besta

Figura 4.29: Marco da Mel, *Ippogrifo*, Mel, Palazzo Zorzi

Figura 4.30: Giacomo Mancini detto il Frate, *Ippogrifo*,

avvenuto nel 1578, va ricondotta, secondo le ricerche di Pierpaolo Brugnoli, citate da Alessandra Zamperini, l'occasione della decorazione del salone d'onore.

Le storie ariostesche ben si adattavano all'occasione epitalamica e, al contempo, offrivano ai De Rochis l'opportunità di esibire il proprio aggiornamento culturale, qualità tanto più necessaria per una famiglia di recente ascesa sociale, desiderosa di affermarsi all'interno dell'élite municipale.

E proprio quest'ultimo matrimonio, avvenuto nel 1578, potrebbe rappresentare l'occasione della committenza.[28] L'intenzione sottesa al ciclo sarebbe dunque il desiderio di rivendicare "la legittimità della famiglia a proporsi quale parte integrante della nobiltà cittadina"[29] e contemporaneamente la volontà di mostrare il proprio aggiornamento culturale proponendo un florilegio dipinto del principale successo editoriale del momento, secondo un'intenzione comune anche agli Alessandri di Bergamo, e qui riproposta con le stesse modalità.

L'interesse per il *Furioso* a Verona non può inoltre non tenere conto della figura di Alberto Lavezuola, autore del più accurato commento al poema, sebbene non del più fortunato da un punto di vista editoriale: pubblicato nell'edizione De Franceschi del 1584, il commento del Lavezuola non è stato infatti riproposto fino all'edizione Orlandini del 1730. Il lavoro del Lavezuola è sicuramente il più preciso e completo fra i commenti cinquecenteschi, nonché l'unico capace di rendere conto

[28] L'identificazione e la ricostruzione dei legami parentali della famiglia sulla base degli stemmi del salone si deve a Pierpaolo Brugnoli, come riportato nelle note 3 e 5 dell'articolo di A. Zamperini, *Storie di cavalieri*, cit., pp. 256-257

[29] Eadem, *Storie di cavalieri*, cit.

della varietà e dell'intertestualità del *Furioso*e delle ricche e complesse procedure imitative dell'Ariosto.

Gli affreschi di Palazzo De Rochis non sembrano in realtà rivelare alcun legame con il complesso commento del Lavezuola, limitandosi a descrivere selezionati episodi del poema ariostesco; l'interesse dei committenti per il *Furioso* può essere del resto legato semplicemente al fascino suscitato dall'opera e certamente non necessita di giustificazioni che coinvolgano il nome del Lavezuola, sebbene sia possibile che qualche notizia circa il suo lavoro già circolasse, dal momento che l'autore stava già lavorando al proprio commento negli anni in cui vennero eseguiti gli affreschi, come egli stesso documenta con qualche annotazione all'interno del proprio lavoro.

Appare dunque significativo rilevare che il Lavezuola aveva sposato Antonia di Giambattista Pellegrini; proprio in occasione del matrimonio tra Cesare e Margherita Pellegrini, anche la sua famiglia veniva dunque ad imparentarsi con i De Rochis, elemento che potrebbe essere opportuno tenere a mente nell'eventualità che in futuro emergano ulteriori evidenze documentarie, capaci di legare il nome del commentatore agli affreschi di Palazzo De Rochis.

4.3 La Grotta di Alcina a Mantova

I protagonisti della tradizione ariostesca assumono un ruolo inaspettato a Palazzo Te, dove evocano scene cavalleresche nella grotta di Isabella d'Este, luogo ideale nel quale fare "convergere la sperimentazione delle nuove tecnologie velata dalle *fabulae*".[30] Qui, tre selezionate scene ariostesche declinano in modo originale i temi dell'acqua e dell'artificio, adattandosi perfettamente ad un contesto inedito per l'*Orlando furioso*.

I trattati di architettura dedicano qualche riga alla rievocazione delle grotte antiche, descrivendone le incrostazioni di pietra pomice e conchiglie; Leon Battista Alberti, in particolare, loda i rivestimenti "di diverse conchiglie e ostriche marine talune rovesciate, altre col dorso in alto, accostate tra loro in modo da variare i colori in modo graziosissimo"[31], ma è Francesco di Giorgio Martini a sottolineare l'importanza della dominante letteraria nella costruzione dei defilati e ombrosi recessi che rendono i giardini tanto misteriosi e suggestivi: "Si ricerca fronti [sic], loci secreti sicondo el desiderio de' poeti o filosofi, deambulazioni a uso di palestre coverte con verzure et altre fantasie che più al signore suo piacesse."[32]

Le fonti letterarie e filosofiche più frequenti sono Ovidio e Platone; Ovidio in particolare, nelle *Metamorfosi*, evoca con immaginifici versi la grotta dove Atteone sorprende Diana, e infatti il mito di Diana e Atteone viene frequentemente raffigurato nelle grotte rinascimentali, ad esempio nella Grotta Pavese a Genova.[33] Ancora, Porfirio di Tiro nell'*Antro delle Ninfe*, prendendo le mosse dall'esegesi allegorica di Omero, delinea un'immagine misteriosofica della caverna.[34]

Nel Quattrocento tuttavia, le grotte non facevano parte del giardino, che era delineato secondo rigide regole geometriche. Solo in seguito "si assiste alla dissoluzione della materia, prima in modo impercettibile, poi in modo talmente appariscente da divenire il punto focale della nuova sistemazione del verde".[35] In attesa che questa trasformazione giunga a compimento, le grotte si caratterizzano per uno statuto

[30] P. Castelli, *L'antro delle Ninfe, in Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca 18-19 settembre 1998, a cura di Isabella Lapi Ballerini e Litta Maria Medri, Centro Di, Firenze 1999, pp. 153- 163; più in generale, su Palazzo Te, A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Panini, Modena 1998.

[31] L. B. Alberti, *L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1989, pp. 446-447.

[32] F. Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1967, II vol., p. 348.

[33] L. Magnani, *Dalla riscoperta al recupero: ninfei e grotte artificiali tra città e villa*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, Atti del convegno 17 giugno 1985, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Sagep, Genova 1987, pp. 43-48: 47 fig. 43; *Tra magia, scienza e meraviglia: le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Genova 12 luglio-9 settembre 1984, a cura di L. Magnani, Sagep, Genova 1984.

[34] P. Castelli, *L'antro delle Ninfe*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, cit., pp. 153- 163: 158-159.

[35] P. Castelli, *L'antro delle Ninfe*, cit., p. 155.

ibrido, che le definisce come ambiente limitrofo agli spazi verdi; a inizio Cinquecento, il termine "grotta" designa un ambiente architettonico posto sul limitare del giardino, ma ancora di pertinenza dell'edificio, una vera e propria sala all'interno del palazzo.

Lo stesso termine passa in seguito a denotare l'immagine che a tutt'oggi appare alla mente qualora si pensi alla grotta rinascimentale, ovvero il paradosso di una caverna costruita con un terrapieno, decorata con incrostazioni di pietre o conchiglie e con affreschi o mosaici di soggetto prevalentemente mitologico e legato al tema dell'acqua, luogo di frescura e di piacere nelle calde giornate estive, esercizio architettonico e costruzione filosofico-letteraria, dove natura e arte si inseguono, intrecciandosi per creare uno stupefacente artificio.

È del resto nel corso del Cinquecento che il termine "grotta" , derivato dal latino "cripta" e dal greco "Χγύπτη", vede precisare il suo significato ed ampliare la sua fortuna; già impiegato nella letteratura volgare a partire dal Duecento per indicare un antro o un recesso, naturale o artificiale che fosse, il termine incontra largo uso nella letteratura cavalleresca cinquecentesca, dove diviene luogo simbolo di eventi insoliti e prodigiosi. Come la fonte, la grotta è un luogo dove si giunge per caso e dove gli eventi subiscono una svolta, ma, a differenza della fonte, luogo di ristoro e di rifugio, la grotta spesso presenta un carattere ambivalente: nel *Furioso* il lettore incontra grotte misteriose e magiche, come la grotta di Merlino (II, 73; III, 10) o la grotta del Sonno (XIV, 93), caverne dove dimorano esseri mostruosi e terribili, come Orco (XVII, 34 e 58) o il dio Proteo (XI, 44); grotte che collegano la terra agli Inferi, dove vivono le Arpie (XXXIII, 127 e XXXIV, 4), Lidia (XXXIV, 45) o i demoni evocati da Malagigi (XXXI, 86; XLII, 34), ma anche grotte assolutamente terrene, compendio naturale alle selve percorse da cavalli e cavalieri, come l'antro nel quale trova rifugio Baiardo (XXXIII, 88) o la "grotta scura" dove si nasconde Rodomonte, sopraffatto dalla vergogna per essere stato battuto in duello da una donna (XXXV, 52) e ancora, caso unico ma emblematico, lo scenografico corollario del *locus amoenus* nel quale Angelica e Medoro vivono il loro idillio (XXIII, 107).

In particolare, nel canto III del *Furioso* appare più che mai evidente lo statuto ambiguo della grotta meglio nota del poema: quando Bradamante precipita, tradita da Pinabello di Maganza, il lettore tende ad immaginare che oscuri pericoli attendano la sfortunata eroina; la caduta si rivela invece provvidenziale occasione di incontro con la maga Melissa, a sua volta figura ambigua, mezza strega e mezza fata.[36] A ciò si aggiunga che la grotta è segnata da un doppio inganno: qui Merlino, attirato dalla Dama del Lago, ha trovato la morte e la stessa Bradamante vi è giunta perché ingannata da Pinabello e lasciata precipitare nel vuoto. Allo stesso tempo però, la grotta è connotata da un'aura di sacralità ed è descritta come una "devota e venerabil chiesa".

Oltre all'ambiguità letteraria, il termine "grotta" indica anche un luogo archi-

[36] G. Stimato, *Identità o omonimia? Il problema della doppia Melissa nell'Orlando furioso*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Olschki, Firenze 2011, pp. 45-57.

tettonicamente ambiguo, quanto meno a inizio Cinquecento: a questo statuto ibrido appartengono le grotte mantovane del Palazzo Ducale, inserite non nel cuore di un giardino, ma, appunto, all'interno del palazzo.

Spetta del resto a Isabella d'Este l'aver introdotto il termine "grotta" nel vocabolario mantovano, negli anni Novanta del Quattrocento, per designare la stanza segreta nella Torretta di San Nicolò, comunicante con il giardino segreto, un *hortus conclusus* ornato da statue entro nicchie e percorso da un fregio con un'iscrizione latina che ricordava le origini e le vicende della marchesa.[37] La grotta di Isabella era un recesso segreto, con il soffitto a volta decorato dai fratelli Mola a inizio Cinquecento con cassettoni decorati con pause musicali e un prezioso portale marmoreo opera di Gian Cristoforo Romano. Da questa sala, il nome passa in seguito a identificare l'intero appartamento di Isabella (fig. 4.31).

In seguito, l'appartamento vedovile di Isabella nella Corte Vecchia eredita il nome di "Grotta" e la funzione di repositorio di oggetti preziosi, come testimonia la descrizione di Giuseppe Betussi, il quale cita la Grotta nella biografia di Isabella d'Este, posta in appendice alla sua traduzione del libro delle donne illustri del Boccaccio: "Fece fare in Mantova nel palazzo della Rocca una stanza sotterra cavata tra certi sassi, la quale chiamò la Grotta et fin oggidì si dice la Grotta di Madama et ancho dura, dove a guisa d'un bellissimo e caro studio bene adornato vi fece raccorre le più degne e care antichità d'imagini di medaglie et d'altre cose simili, che puotè ritrovare et havere et ivi le pose, pigliando grandissimo contento d'una così honorata impresa."[38]

Molto diversa dalle grotte di Isabella, la grotta di Palazzo Te si inserisce a pieno titolo nella tipologia tipica del maturo Cinquecento.

L'ingresso avviene tramite un ambiente ottagonale con angoli smussati dalla presenza di nicchie semicircolari, "Tale schema è analogo a quello del vestibolo che introduce nell'appartamento del giardino segreto e coincide con un modulo che gode di particolare fortuna, nel Cinquecento, per grotte e bagni, confermando la tradizionale connessione dell'ottagono al tema delle acque"[39] A questo, fa seguito una camera trilobata, affiancata da quattro camerini laterali non decorati, due circolari e due quadrangolari; il tutto concorre a comporre un impianto dal sapore

[37] M. Brown, *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Gianluigi Arcari Editore, Mantova 1985, p. 18.

[38] G. Betussi, *Libro di M Giovanni Boccaccio delle donne illustri, tradotto per messer Giuseppe Betussi. Con vna additione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di m. Giouanni fino a i giorni nostri, e alcune altre istate per inanzi, con la vita del Boccaccio, e con la tauola di tutte l'historie, et cose principali, che nell'opera si contengono, In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato*, 1545, pp. 208 v. - 209 r.

[39] A. Belluzzi, *La grotta di Palazzo Te a Mantova*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, Atti del Convegno, Firenze 17 giugno 1985, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Sagep Editrice, Genova 1987, p. 49; A. Pietrogrande, *"Una spelonca di dolci acque amena". Grotte e ninfeo tra Umanesimo e Manierismo*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, a cura di I. Lapi Ballerini e L. M. Medri, Centro Di, Firenze 1999, pp. 180-185.

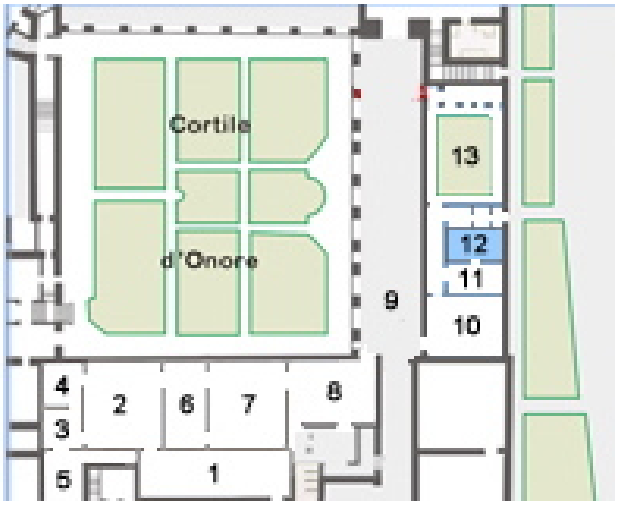


Figura 4.31: Pianta dell'Appartamento di Isabella d'Este nel Palazzo Ducale: 11-Studiolo, 12-Grotta, 13-Giardino segreto (immagine tratta dal sito della mostra *Bonacolsi l'Antico*, Mantova, Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009, http://www.mantovaducale.beniculturali.it)

classicheggiante, ispirato alle terme e ai ninfei dell'età imperiale romana.[40]

Attribuita in passato ai progetti di Giulio Romano realizzati per Federico II (1500-1540), la grotta è stata ricondotta da Amedeo Belluzzi ad una datazione più tarda, legata ai lavori di ampliamento e trasformazione del giardino voluti da Vincenzo Gonzaga (1562-1612) e dal figlio Ferdinando (1587-1626), dunque ad un periodo circoscrivibile tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seciento.[41]

La grotta, infatti, non è citata in alcuna descrizione del palazzo fino agli anni Novanta del secolo, nemmeno in quelle particolarmente rigorose, una su tutte quella destinata a Jacopo Strada e redatta nel 1567, dove sono peraltro minuziosamente elencati tutti gli altri ambienti intorno al giardino segreto, alla parete settentrionale del quale la grotta è addossata, segno che, in quegli anni, essa evidentemente non esisteva ancora.

È del 1595 la prima menzione esplicita in proposito, nella forma di un documento di pagamento allo speziale ducale Antonio Bertioli per materiali destinati alla "fontana dela grotta del The".[42] A questo, seguono altri documenti che menzionano la grotta, così come è accertata la presenza a corte di Francesco Traballesi, prefetto delle fabbriche dei Gonzaga e "professore di condurre acque e fontane", oltre che di "Maestro Giovanni", fiorentino assunto con l'incarico di "comporre et scompartire breccie et altre bizarie in fontane o grotte".

Sempre negli anni Novanta, Vincenzo Gonzaga commissiona alcuni lavori nell'appartamento del giardino segreto, come testimonia il nome del duca, che campeggia in un cartiglio sulla volta della *Sala di Attilio Regolo*, disegnata da Giulio

[40] Ibidem.

[41] A. Belluzzi, *La grotta di Palazzo Te a Mantova*, in *Arte delle grotte*, cit., pp. 49-57; Idem, *Palazzo Te a Mantova*, cit., pp. 56-58.

[42] A. Belluzzi, *La grotta di Palazzo Te a Mantova*, in *Arte delle grotte*, cit., p. 51.

Romano, nonché nel pavimento della loggia, dove figura inoltre la sua impresa personale, con l'albero di rovere accompagnato dal motto "Robore sistit". Gli interventi voluti da Vincenzo Gonzaga riguardano anche il giardino maggiore e le peschiere, dove si ritrovano fra l'altro frammenti di mosaici simili a quelli presenti nell'abside della grotta. Simili considerazioni hanno spinto Amedeo Belluzzi a ritenere che anche la grotta vada ascritta alla committenza di Vincenzo Gonzaga, e non di Federico II, come si era inizialmente creduto; si tratterebbe dunque non di un progetto di Giulio Romano, ma di trasformazioni successive, realizzate negli anni Novanta del secolo.

Ulteriore elemento a favore di una datazione tarda è la presenza, nelle nicchie laterali dell'ambiente più ampio, di imprese risalenti alla fine del XVI secolo; tre su quattro sono legate a Vincenzo Gonzaga: il crescente lunare con il motto "SIC", adottato nel 1595, in occasione della prima campagna contro i Turchi; l'immagine delle due C addossate, ricorrente nelle monete del duca, e infine il crogiolo con le verghe d'oro, già associato a Francesco II Gonzaga e fatto proprio da Vincenzo nel 1587, quando il duca lo fa imprimere sulle monete distribuite in occasione della presa del potere e lo inserisce nel collare dell'ordine del Redentore, istituito nel 1608.

Il motto "Non mutuata luce" è invece legato a Ferdinando Gonzaga, al quale sono inoltre dedicate le due epigrafi, che lo celebrano con il triplice titolo di "cardinale, duca di Mantova e del Monferrato", elemento che permette di circoscrivere l'iscrizione al periodo tra l'inizio del 1613, quando Ferdinando succede a Francesco IV, scomparso repentinamente insieme al figlio, e la fine del 1615, quando egli rinuncia al cappello cardinalizio.[43]

Le imprese e le iscrizioni presenti nella grotta suggerirebbero dunque una datazione a inizio Seicento, sostenuta anche sul piano stilistico da elementi estranei al repertorio decorativo impiegato da Giulio Romano, a partire dalle balaustre e dalle finestre della volta principale, fino ai frontoni spezzati e arricciolati, alle volute, ai mascheroni con ali di pipistrello. Paolo Carpeggiani concorda nel ritenere l'apparato decorativo più tardo rispetto agli interventi di Giulio Romano, rilevando fra l'altro la comunanza di spirito con le esperienze fiorentine tardocinquecentesche, prima fra tutte la grotta di Boboli, e propone con cautela di assegnare la paternità della grotta di Palazzo Te ad Anton Maria Viani, prefetto delle fabbriche ducali sotto Vincenzo e Ferdinando Gonzaga.[44]

È tuttavia l'ambiente trilobato della grotta ad attirare l'attenzione nell'ambito della presente indagine ariostesca: l'abside è ornata infatti da tre ottagoni affrescati, inseriti in una cornice di ciottoli e conchiglie. Caso più unico che raro nella decorazione di grotte, quanto meno allo stato attuale degli studi, i soggetti scelti per la decorazione pittorica non riguardano Veneri o ninfe, personificazioni di fiumi o di monti, e nemmeno complesse allegorie mitologiche, bensì l'*Orlando furioso*, e

[43] A. Belluzzi, *La grotta di Palazzo Te a Mantova*, cit., pp. 50-51.

[44] P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova. Una nuova e stravagante maniera*, Editrice Sintesi, Mantova 1987, p. 63.

in particolare la figura di Alcina, come ha rilevato Ugo Bazzotti.[45]

I tre episodi narrativi descritti negli affreschi sono tratti dal sesto canto del poema, dove Astolfo, tramutato in mirto dalla maga, narra a Ruggiero il proprio arrivo sull'isola, in compagnia di Rinaldo e di Dudone, e l'incontro con Alcina:

> Trovammo lei [...]
> e stava sola in ripa alla marina;
> e senza rete e senza amo traea
> tutti li pesci al lito, che volea.
>
> Veloci vi correvano i delfini,
> vi venìa a bocca aperta il grosso tonno;
> i capidogli coi vecchi marini
> vengon turbati dal loro pigro sonno;
> muli, salpe, salmoni e coracini
> nuotano a schiere in più fretta che ponno;
> pistrici, fisiteri, orche e balene
> escon del mar con mostruose schiene.[46]

È questa la prima scena raffigurata negli affreschi mantovani: sulla sinistra fanno il loro ingresso Astolfo, Rinaldo e Dudone, raffigurati su un lembo di terra di fronte ad Alcina. L'elegante figura della maga si staglia sulla destra contro la roccia scura, a strapiombo sul mare, scoscesa eppure lussureggiante di vegetazione, una contraddizione che già anticipa come le leggi della natura siano sovvertite e dominate dalla magia. I pesci accorrono all'irresistibile richiamo di Alcina, catturati non con la forza, ma grazie alla potenza della parola. Alcina distoglie l'attenzione dal mare per scrutare i nuovi arrivati, due ancora incerti sul da farsi e uno, Astolfo, già catturato dallo sguardo ammaliante dell'incantatrice, pronto a lasciarsi irretire dalle sue lusinghe (fig. 4.32).

> Guardommi Alcina; e subito le piacque
> l'aspetto mio, come mostrò ai sembianti:
> e pensò con astuzia e con ingegno
> tormi ai compagni; e riuscì il disegno.[47]

Nel secondo ottagono Alcina, scenograficamente ritratta di spalle, accoglie i giovani e li invita a seguirla (fig. 4.33).

Come Astolfo racconta a Ruggiero:

> Ci venne incontra con allegra faccia
> con modi graziosi e riverenti,
> e disse: - Cavallier, quando vi piaccia
> far oggi meco i vostri alloggiamenti,
> io vi farò veder, ne la mia caccia,

[45] U. Bazzotti, *Storie di Alcina nella grotta di Palazzo Te*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di Wolfgang Liebenwein, Deutscher Kunstverlag, München 1998, pp. 25-32, notizia anticipata in U. Bazzotti, *L'Ariosto in Grotta*, in ≪Gazzetta di Mantova≫, 4 aprile 1997.

[46] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 35, 5-8 – 36, 1-4.

[47] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 38, 5-8.

Figura 4.32: Anonimo, *Astolfo, Rinaldo e Dudone incontrano Alcina*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te

Figura 4.33: Anonimo, *Alcina accoglie Astolfo, Rinaldo e Dudone*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te

di tutti i pesci sorti differenti:
chi scaglioso, chi molle e chi col pelo;
e saran più che non ha stelle il cielo.[48]

E volendo vedere una sirena
che col suo dolce canto acheta il mare,
passian di qui fin su quell'altra arena,
dove a quest'ora suol sempre tornare. -
E ci mostrò quella maggior balena,
che, come io dissi, una isoletta pare.[49]

Astolfo si lascia attrarre dalla curiosità senza riflettere, incauto, impulsivo e perciò destinato a pentirsi:

Io, che sempre fui troppo (e me n'incresce)
volonteroso, andai sopra quel pesce.

Rinaldo m'accennava, e similmente
Dudon, ch'io non v'andassi: e poco valse.
La fata Alcina con faccia ridente,
lasciando gli altri dua, dietro mi salse.
La balena, all'ufficio diligente,

[48] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 39.
[49] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 39 - 40, 1-6.

nuotando se n'andò per l'onde salse.
Di mia sciocchezza tosto fui pentito;
ma troppo mi trovai lungi dal lito.

Rinaldo si cacciò ne l'acqua a nuoto
per aiutarmi, e quasi si sommerse,
perché levossi un furioso Noto
che d'ombra il cielo e 'l pelago coperse.
Qnel che di lui seguì poi, non m'è noto.
Alcina a confortarmi si converse;
e quel dì tutto e la notte che venne,
sopra quel mostro in mezzo il mar mi tenne.[50]

Nell'affresco si vede Dudone sulla riva, mentre Rinaldo tenta invano di raggiungere Astolfo a nuoto. La balena, che "una isoletta pare", si è però ormai allontanata e le figure di Astolfo e di Alcina sono già avvolte nella foschia.[51] La maga non lascia che il duca si volti indietro, attirando la sua attenzione sulle meraviglie che lo attendono, e con il braccio disteso in un gesto di invito sembra regalare al giovane l'accesso al proprio meraviglioso regno, quell'"l'isola bella", terra di incanti e di illusioni dove nulla è come sembra (fig. 4.34).

Ugo Bazzotti suggerisce di leggere l'iconografia della grotta in relazione ai quattro elementi, tutti presenti negli affreschi e nelle imprese raffigurate nelle nicchie, e agli interessi alchemici di Vincenzo Gonzaga, oppure, in alternativa, di individuare nel racconto figurato un'intenzione moraleggiante consona alle riflessioni di Ferdinando Gonzaga e in linea con gli apparati che accompagnavano il testo del *Furioso*. Credo però che gli elementi di maggiore rilevo siano sostanzialmente due: il primo è il ruolo dominante del tema acquatico; di Alcina si narra infatti la magica pesca senza reti e senza ami, tralasciando dunque i nuclei narrativi che più spesso vengono evocati quando si faccia riferimento alla maga, ovvero l'infatuazione per Ruggiero e la quotidianità fatta di agi e di divertimenti nell'amena cornice dell'isola fatata, basti pensare agli affreschi di Nicolò dell'Abate e della sua cerchia a Bologna e a Baggiovara, presso Modena (§3.1.1; §3.1.2), o alla *Sala dell'Ariosto* nel Palazzo del Giardino di Parma, descritta poco oltre (§4.4), o ancora, per estendere la rete dei riferimenti possibili oltre la sfera degli affreschi, si potrebbe citare il dipinto di Rutilio Manetti conservato alla Galleria di Palazzo Pitti, dove Ruggiero, Alcina e i giovani del suo seguito si dedicano al "gioco dei segreti" (§4.4).

Nella grotta mantovana, invece, si offre ampio spazio ad una scena che non viene mai tradotta in figura nemmeno nelle edizioni illustrate; persino l'edizione Valgrisi, con le sue esuberanti xilografie a piena pagina, ricche di minuziosi dettagli, attente quasi ad ogni nucleo narrativo, finisce per tralasciare l'episodio descritto

[50] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VI, 397-8 –41.

[51] Sul tema dell'isola-balena, C. Ubaldini, *Metamorfosi del mostro marino nell'*Orlando furioso *e nei* Cinque Canti, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 263-285; E. Refini, *L'isola-balena tra* Furioso *e* Cinque canti, in ≪Italianistica≫, XXXVII, 3, 2008, pp. 87-101.

Figura 4.34: Anonimo, *Astolfo e Alcina si allontanano sulla balena, Rinaldo cerca invano di raggiungerli a nuoto*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te

invece a Palazzo Te. L'episodio della pesca di Alcina assume dunque un ruolo da protagonista non in relazione alla sua importanza all'interno del poema, decisamente marginale, ma in quanto permette di affrontare un tema acquatico, perfettamente consono alla tradizione delle grotte, che ospitavano, e quella di Palazzo Te non fa eccezione, fontane e giochi d'acqua, come testimoniano del resto le due vasche sovrapposte collocate proprio nell'abside della grotta, sotto agli affreschi ariosteschi.

In secondo luogo, come l'isola di Alcina, anche la grotta è luogo artefatto e straniante, dove la natura è imitata e superata dall'arte. Si adattano perfettamente anche alla grotta di Mantova le parole usate da Claudio Tolomei per descrivere la grotta romana di messer Claudio Agapito, che pare ora "natural artifizio" e ora "artifiziosa natura", tanto che "non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella".[52]

Nell'isola di Alcina il gioco si fa più complesso, alla natura e all'arte si aggiunge la magia: "qui ciò che è familiare si rivela perturbante, e viceversa; ma soprattutto la natura può essere contraffatta a piacimento, il tempo interrotto e lo spazio sovvertito. È grazie alla potenza di ogni suo atto magico, all'efficacia di quelle azioni che obbligano il rapporto tra natura e arte ad una relazione subordinata della prima rispetto alla seconda, che il mondo creato può risolversi in una sospensione di tipo edenico. La natura si piega dunque all'artificio, alla magia, e il *locus amoenus*,

[52] D. Heikamp, *La Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in ≪Antichità viva≫, 4, 1965, 4, p. 43.

ovvero il *topos* che la rappresenta, diventa lo scenario di questa manipolazione".[53] È esattamente ciò che accade nella grotta, opera d'arte che si finge naturale, dove sassi e conchiglie sono disposti con ordine geometrico e gusto narrativo, presi in prestito alla natura e impiegati per soddisfare esigenze artistiche. Il gioco illusorio è poi amplificato dalla cornice splendida di Palazzo Tè, luogo di piacere e di riposo per il duca di Mantova, delizia suburbana desiderata e realizzata per i momenti di *otium*, quale rifugio lontano dagli impegni della politica e dai doveri di governo: una vera e propria isola incantata.

[53] F. Ceccarelli, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 110-111.

4.4 Palazzo del Giardino a Parma

La reggia "di là da l'acqua", ovvero nel quartiere d'Oltretorrente, è il simbolo del potere farnesiano a Parma (fig. 4.35). Secondo Antonio Musiari, la reggia doveva "caratterizzare in senso spaziale e architettonico la presenza del duca, riproducendone tangibilmente il potere, e imporsi come simbolo sia di dignità sovrana, alla pari con gli altri regnanti, sia del vero e proprio dominio sui sudditi'[54] La necessità di un palazzo che diventi simbolo visibile ed esibito della sovranità del duca era una necessità tanto più impellente per Ottavio Farnese quanto più recente era il suo dominio su Parma, un potere ancora da consolidare e per nulla confortato da qualsivoglia continuità dinastica.

Il ducato viene infatti creato dal nulla da papa Paolo III Farnese (1468-1549), a coronamento di una strategia familiare di ascesa politica durata tre generazioni. Il capostipite del ramo che qui interessa è infatti Ranuccio, condottiero e uomo d'armi di brillanti successi militari e di astuta lungimiranza politica, qualità che gli permettono di comprendere che il tempo dei condottieri volge al termine, e che le strategie di ascesa politica devono percorrere canali alternativi. Fondamentale in tal senso è il matrimonio organizzato tra il suo terzogenito Pier Luigi, poi ricordato come il Vecchio, e Giovannella Caetani, figlia di Onorato III duca di Sermoneta, ed esponente di una famiglia che vantava un papa del calibro di Bonifacio VIII e una solida posizione all'interno della curia.

Sono infatti i corridoi della curia che possono spalancare nuove porte ai Farnese e alla loro ambiziosa sete di gloria e potere. Paolo, figlio di Gabriele Francesco e nipote di Pier Luigi il Vecchio, è il primo membro della famiglia ad ottenere una carica ecclesiastica, divenendo abbreviatore apostolico, e le sue orme vengono rapidamente seguite dal cugino Alessandro, figlio di Pier Luigi, che nel 1483 diviene segretario apostolico. Fra il 1485 e il 1486 i Farnese vengono coinvolti nella guerra di ferrante d'Aragona contro papa Innocenzo VIII, che aveva appoggiato i baroni napoletani ribelli. I Farnese si schierano contro il papa, e sebbene Giovannella Caetani si affretti a rassicurare Innocenzo VIII circa la sua fedeltà, Alessandro viene rinchiuso a Castel Sant'Angelo e tenuto in ostaggio. Evaso, Alessandro raggiunge Firenze, dove trascorre, alla corte medicea, anni fondamentali per i suoi studi e per le sue relazioni politiche, in particolare con il secondogenito di Lorenzo il Magnifico, Giovanni, destinato a diventare papa Leone X. Grazie all'aiuto dell'abile e bellissima sorella Giulia, amante del cardinale Borgia, Alessandro riesce a rientrare nella curia, e nel 1490 ottiene nuovamente la carica di segretario apostolico, ricominciando un'ascesa questa volta destinata a non subire battute d'arresto. Nel 1519 Alessandro diviene cardinale, e prosegue la sua opera di consolidamento e accrescimento della posizione dei Farnese.

Le complesse manovre diplomatiche di Alessandro e la celebre bellezza della sorella Giulia conducono la famiglia Farnese alla sua stagione d'oro, ma per rag-

[54] A. Musiari, *Genesi e fortune del Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma* a cura di Giovanni Godi, Cassa di Risparmio di Parma, Franco Maria Ricci, Milano 1991, p. 12.

Figura 4.35: Parma, Palazzo del Giardino

giungere il prestigio delle illustri casate italiane e per consolidare il potere della famiglia al di fuori della curia, rendendolo ereditario, mancava ai Farnese un dominio territoriale.

È nel 1534 che Alessandro Farnese viene eletto papa con il nome di Paolo III; la famiglia resta il perno dei suoi interessi e della sua ambizione, e una pioggia di benefici e di cariche ecclesiastiche ricade su parenti. Nel 1537 Paolo III crea il marchesato di Novara e il ducato di Castro a favore del figlio primogenito e prediletto Pier Luigi (1503-1547) e, l'anno successivo, combina le nozze del nipote Ottavio, figlio di Pier Luigi, con Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V.

Il 12 agosto 1545 viene creato il ducato di Parma e Piacenza, affidato a Pier Luigi. In origine, Paolo III voleva insediarvi il nipote Ottavio, manovra che avrebbe facilmente aggirato l'opposizione dell'imperatore, ma di fronte alle insistenze del figlio, Paolo III cede. Carlo V però non si fida del suocero, e, temendo una sua futura alleanza con i francesi, incarica il governatore di Milano Ferrante Gonzaga di liberarsene.

Il neonato ducato di Parma mostra immediatamente tutta la fragilità della sua natura, così artificiosamente costruita dal papa nepotista, e l'opposizione di Carlo V si aggrega a quella dei nobili locali, che, uniti in una congiura, fanno assassinare Pier Luigi il 10 settembre 1547. Il ducato di Parma rischia dunque di morire a soli due anni dalla sua creazione. Visto il fallimento del suo disegno, Paolo III vorrebbe infatti annettere nuovamente questi territori alla Chiesa, ma il nipote Ottavio (1524-1586), primogenito di Pier Luigi, si stabilisce a Piacenza, determinato a tenere le redini del ducato, che reclama per diritto ereditario, sostenuto dal fratello Alessandro, il "gran cardinale" (1520-1589). Paolo III, ormai ottantaduenne,

non sopravvive all'insubordinazione dei due nipoti, vissuta come un vero e proprio tradimento, e, il 10 novembre 1549, muore dopo una breve ed improvvisa malattia.

Il cardinale Alessandro riesce a strappare al nonno un breve per la restituzione di Parma a Ottavio, ma Camillo Orsini, luogotenente pontificio, si rifiuta di eseguire l'ordine giunto *in extremis* e pretende un atto ufficiale del nuovo papa.

Giulio III, eletto con l'apporto determinante di Alessandro Farnese, non tarda a saldare il debito e Ottavio può dunque insediarsi a Parma, fino a quando Carlo V ottiene dal papa un cambiamento di rotta e lo spinge a dichiarare Ottavio decaduto. Inevitabile è a questo punto la Guerra di Parma, che Ottavio riesce a vincere nell'aprile 1552, appoggiandosi ai francesi contro il papa e l'imperatore.

Nel 1553 Ottavio ritorna finalmente a Parma per stabilirvi la sua corte, inizialmente insediata nel palazzo arcivescovile, in attesa di fare realizzare una dimora più adatta. A risiedere nel palazzo accanto a San Pietro Martire[55] avrebbe dovuto essere il Governatore Apostolico di Parma, ovvero il Cardinale Guido Ascanio Sforza, di sangue Farnese per parte di madre, frequentemente assente dalla Diocesi, al punto da poterne cedere temporaneamente la sede al cugino.

Accortamente consigliato dal fratello cardinale e dalla consorte Margherita d'Austria, Ottavio si riavvicina progressivamente all'impero, scelta che gli consente di ottenere con il Trattato di Gand la restituzione di Piacenza da parte di Filippo II di Spagna, succeduto al padre in quello stesso anno 1556; il ducato di farnesiano entra così definitivamente nell'orbita spagnola. In cambio, Ottavio deve però inviare il figlio Alessandro come ostaggio presso Filippo II, alla cui corte il ragazzo viene allevato. Inoltre, una guarnigione spagnola si stanzia nel Ducato Farnesiano e vi resta fino al 1558.[56]

Ottenuta una relativa pace all'interno del Ducato, Ottavio e Margherita possono iniziare a dedicarsi alla committenza di imponenti opere architettoniche. Nel 1557 la duchessa Margherita elegge a propria dimora la città di Piacenza, proseguendo la riqualificazione urbanistico-architettonica già promossa da Pier Luigi nei suoi due anni di governo e facendo edificare un sontuoso palazzo su progetto di Francesco Paciotto e del Vignola, architetti impiegati negli stessi anni dal marito Ottavio a Parma e dal cognato Alessandro nella villa di Caprarola. [57]

Ottavio si trattiene invece a Parma, continuando a risiedere nel palazzo vescovile

[55]Il Palazzo Arcivescovile, poi Palazzo Ducale, si trovava nel cuore storico della città, accanto alla chiesa e al convento di San Pietro Martire e non lontano dalla Rocchetta viscontea, affacciata sul fiume. Il palazzo, divenuto ducale con l'insediamento di Ottavio e della sua corte, è stato modificato a più riprese, e in particolare è stato costruito il palazzo della Pilotta, riservato a servizi ed uffici amministrativi, sul modello fiorentino. Nel 1618 sono stati demoliti la chiesa e il convento di San Pietro Martire e sono stati aggiunti ulteriori corpi di fabbrica. Ad oggi, né la Rocchetta Viscontea né il Palazzo Ducale sussistono più, crollata la prima insieme al ponte verde, demolito il secondo dopo la seconda guerra mondiale.

[56]P. Fea, *La vertenza per la restituzione del Castello di Piacenza al Duca Ottavio Farnese specialmente nel carteggio del Cardinal Granvella*, in ≪Archivio storico per le province parmensi≫, XXII, 1922, pp. 111-189.

[57]B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma*, 1982 pp. 177-182; D. Zucchelli, R. Fedocci, *Il Palazzo Ducale di Parma*, Artegrafica Silva, Parma 1980, p. 32.

fino al 1568, come testimoniano alcuni documenti relativi ai lavori fatti eseguire in quella sede.[58]

Contemporaneamente, Ottavio avvia i lavori per la costruzione di una nuova sede destinata alla corte, da realizzare "di là da l'acqua", lontano dunque dal cuore della città, dall'aristocrazia locale e dalle magistrature pubbliche, ostili al duca, come rileva Antonio Musiari.[59] Secondo Roberto Venturelli invece, la scelta dell'Oltretorrente per la realizzazione del nuovo palazzo, vera sede del ducato, a discapito della sede storica del potere cittadino, sarebbe dettata da altre e quasi opposte ragioni di simbologia politica. "Dopo il Trattato di Gand e dopo Cateau-Cambrésis, Ottavio si dispone ad abbandonare il Vescovado (e quindi il proprio ruolo di vassallo della Chiesa) e con esso una concezione di impianto del potere nuovo al centro dello spazio urbano, e incomincia a progettare il trasferimento dell'unico autentico luogo visivo e simbolico della corte in città (il Giardino) attraverso il recupero del tradizionale sito eccentrico e appartato del vecchio potere lombardo (quindi in ultima analisi imperiale), con una possibile allusione alla continuità storica col passato della città, da intendersi magari come messaggio distensivo nei confronti della feudalità riottosa."[60]

In ogni caso, quali che siano le sfumature dei rapporti di Ottavio con l'aristocrazia locale, il ducato gravitava ormai nell'orbita imperiale, tanto che Ottavio aveva dovuto prontamente dimostrare la propria fedeltà intervenendo nella guerra di Ferrara (1557-58) al fianco di Filippo II, ma il trattato di Cateau-Cambrésis aveva riportato la pace e l'equilibrio tra le potenze europee e nel ducato farnesiano, e i solidi legami tra Ottavio e la Curia rimanevano evidenti nelle figure dei fratelli cardinali, Alessandro e Ranuccio, i quale negli stessi anni erano impegnati l'uno nella decorazione della *Sala dei Fasti Farnesiani* nell'avito palazzo romano (dove fra l'altro è ampiamente omaggiata la vittoria di Ottavio e la definitva conquista del Ducato di Parma e Piacenza), e l'altro nella grandiosa costruzione della la villa di Caprarola. Rileva Antonio Musiari che i Farnese "trasferirono nel ducato padano la loro affinità con la cultura romana della villa, dirigendone in prima persona l'adattamento,[61] ed effettivamente le puntuali analisi di Bruno Adorni e di Bertrand Jestaz hanno messo in evidenza il forte legame tra il palazzo del Giardino e la tipologia di villa che andava elaborandosi nel Lazio negli stessi anni, segno di un dinamico e fruttuoso confronto fra Ottavio, Alessandro ed il suo *entourage*.

Secondo Bertrand Jestaz, Caprarola sembra sfuggire ad una catalogazione e risulta quasi una versione italiana del castello francese, "dimora di lusso fatta per offrire ai suoi occupanti i piaceri della villeggiatura garantendone al contempo la sicurezza, e per ispirare all'intorno una rispettosa sottomissione."[62] Stando alle ri-

[58] *Reparatione del Palazzo del Vescovato dove habita l'Ec.mo Principe et S.A.*, in Arch. di Stato, Mastro farnesiano 1565-68 a carte 244, citato da N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, editore Mario Fresching, Parma 1931, p. 3 e nota 2.

[59] A. Musiari, *Genesi e fortune del Palazzo del Giardino*, cit., pp. 11-15.

[60] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., p.15.

[61] A. Musiari, *Prima del Giardino* in *La reggia di là da l'acqua* cit., p. 107.

[62] B. Jestaz, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, in *Casa Farnese. Caprarola, Roma, Piacenza,*

costruzioni dell'assetto cinquecentesco del Palazzo del Giardino,[63] oggi visibile nella reinterpretazione che ne diede Ennemond Alexandre Petitot (1727-1801) ai tempi di Maria Luigia, anche il palazzo di Ottavio doveva avere in comune con Caprarola l'aspetto ibrido di rocca-castello trasformato in palazzo-villa, essendo un edificio cubico e turrito, eletto a sede ufficiale della corte ducale, eppure gradevolmente immerso nel verde di un enorme parco, movimentato da sculture, fontane, boschi e labirinti.

Del resto, la tipologia della "villa suburbana" è ampiamente codificato sia nella teoria che nella pratica architettonica rinascimentali, e si pone come il punto di incontro fra il palazzo urbano e la delizia di campagna, ibrido ideale, capace di unire la quiete naturale dell'una con il prestigio e la funzionalità dell'altro. Nel caso del Palazzo del Giardino, che già nel nome dimostra la sua doppia natura, l'unione tra *palatium* e *hortus* era rappresentata da un elemento architettonico che fungeva da raccordo visivo e simbolico tra i due elementi: la fontana di Giovanni Boscoli da Montepulciano (1524-1589), oggi non più esistente, ma sopravvissuta negli entusiastici commenti delle cronache coeve.

È dunque in questa direzione che vanno indagate le ragioni della scelta di Ottavio di stabilire la corte Oltretorrente e di investire qui tutte le sue risorse, mentre il vecchio palazzo ducale, edificio di servizio privo di significato rappresentativo, veniva non solo escluso da qualsiasi lavoro di miglioria, ma addirittura escluso dalle rappresentazioni ufficiali della città. Emblematica del punto di vista di Ottavio Farnese e dell'*imago urbis* che egli voleva offrire di Parma, è in questo senso la mappa della città commissionata dal duca a Paolo Ponzoni nel 1572, dove non si trova il minimo accenno al vecchio palazzo ducale, mentre il palazzo del Giardino appare come l'unica sede del potere ed è rappresentato enfaticamente, difeso da un quadrilatero bastionato verosimilmente mai esistito e forse nemmeno progettato, ma introdotto nel disegno al fine di rafforzare l'immagine della dimora del duca e, per estensione, del ducato stesso.[64]

I lavori vengono avviati il 18 maggio 1561[65] e l'ingresso nel palazzo da parte del duca Ottavio, in base agli scarsi documenti noti, avviene nel 1568, per quanto risulti verosimile una sua saltuaria presenza già negli anni precedenti, in occasione di feste o tornei.[66]

I primi interventi fatti eseguire da Ottavio riguardano il giardino ed il bosco, affidati rispettivamente a messer Tolomeo Tarozzi e ad un certo messere Gio. Domenico,[67] ma anche i lavori relativi al palazzo procedono speditamente, tanto che nel 1562 vi lavorano già pittori e stuccatori, ed entro il 1563 vengono affrescate

Parma, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Franco Maria Ricci, Milano 1994, p. 39.

[63] B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.

[64] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570): programmazione artistica e identità culturale*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p.16.

[65] B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, cit., p. 44.

[66] *La reggia di là da l'acqua*, cit., pp. 12-13.

[67] Arch. di Stato, Mastro farnesiano 1565-68 a carte 58, citato da N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, cit., p. 5.

alcune sale, tra le quali probabilmente la *Sala dell'Ariosto*[68]

La realizzazione del giardino comporta enormi lavori, che si estendono per più di un ventennio, e che vedono protagonisti numerosi personaggi, fra i quali qui importa particolarmente ricordare Simone Moschino (1560 ca - 1610), chiamato a Parma nel 1578 come scultore di corte.[69] Lo stesso artista viene incaricato da Vicino Orsini della realizzazione di alcune sculture nel *Sacro Bosco* di Bomarzo di Vicino Orsini, "parco dei mostri", come è stato definito, dove arte e natura si legano strettamente alla letteratura, dando origine ad un giardino alquanto singolare, in parte ispirato anche all'*Orlando furioso*.[70]

Simone Moschino realizza inoltre le sculture dell'ammiratissima fontana progettata dall'ingegnere Giovanni Boscoli e collocata all'ingresso meridionale del palazzo, per "celebrare con la propria magnificenza la nuova reggia dei Farnese e qualificare il rapporto tra il Palazzo e il Giardino che si stava apprestando".[71]

Inserita in una grotta, la fontana costituiva un inedito complesso integrato con le scale e con l'ingresso meridionale del palazzo, garantendo un effetto sorprendentemente scenografico; Giovanni Boscoli da Montepulciano lega indissolubilmente il proprio nome a questo originale progetto, al punto da essere in seguito chiamato "Giovanni della Fontana". Simone Moschino interviene nella decorazione scultorea, come testimoniano alcune lettere a Ottavio Farnese, dove sono menzionate le figure di Fetonte e di quattro cavalli. Stando ai commenti dei contemporanei, doveva trattarsi di un vero capolavoro di arte scultorea e ingegneria idraulica, oltre che di una committenza assai dispendiosa. L'impressione di splendore della grandiosa originalità architettonica e degli elementi scultorei era ulteriormente accentuata dalla profusione d'oro sulla volta della grotta; l'opera compiuta doveva essere davvero mirabile, dal momento che l'intero palazzo è descritto in alcune fonti come "il palagio della fontana".

La scenografica fontana viene parzialmente smantellata alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento da Ranuccio II, che nell'ambito dei preparativi per le nozze del figlio Odoardo fa interrare la fontana per risanare l'ambiente dall'acqua stagnante e fa predisporre in luogo del complesso (e dispendioso) marchingegno idraulico una vasca, al centro della quale fa collocare un gruppo scultoreo con Ercole e Anteo. Ciò che restava della fontana del Boscoli viene completamente distrutto alla fine del XVII secolo, durante i restauri del Petitot. Un'ipotesi ricostruttiva della fontana è proposta da Bruno Adorni (fig. 4.36).

La scelta di artisti come Simone Moschino o il Vignola dimostra il legame con il

[68] D. De Grazia, B. W. Meijer, *Mirola and Bertoja in the Palazzo del Giardino, Parma*, in ≪The Art Bulletin≫, septmber 1987, vol. 69, n. 3, p. 406; D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, Bologna 1991, pp. 19-22.

[69] B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, cit., p. 25.

[70] H. Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista e anarchico*, edizioni dell'Elefante, Roma 1989; *Bomarzo. Il Sacro Bosco*, a cura di S. Frommel, Electa, Milano 2009, con bibliografia precedente.

[71] F. Barocelli, *Il Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, Quaderni artistici della Pinacoteca Stuard, Comune di Parma, Assesorato alle Politiche Culturali e alla creatività Giovanile, Parma 2009, p. 10.

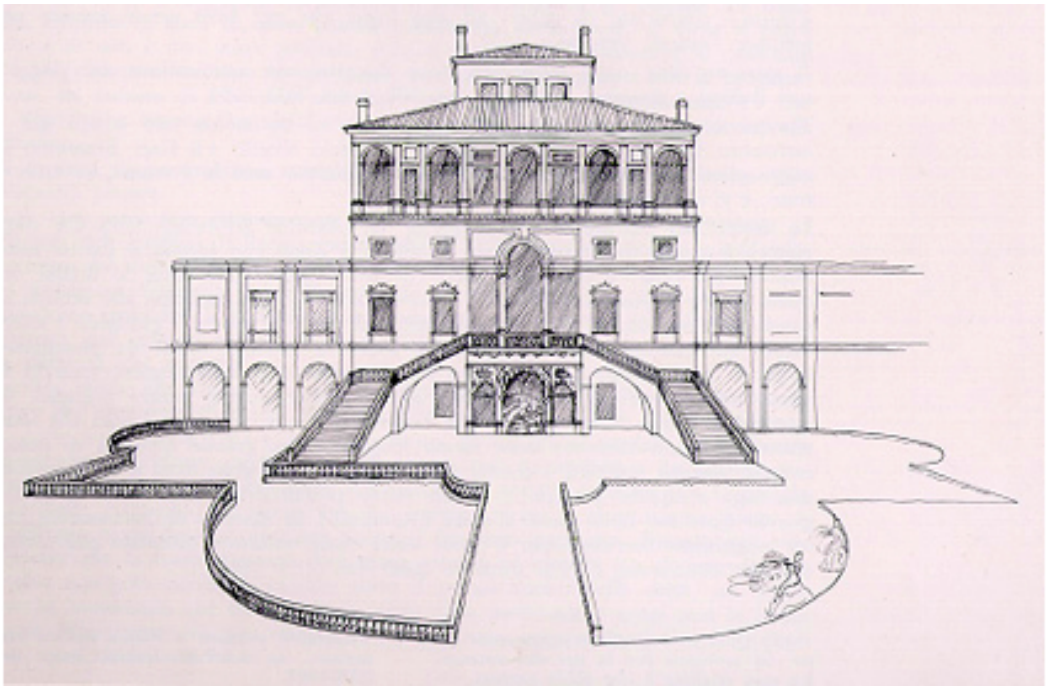


Figura 4.36: Ricostruzione della fontana di Giovanni Boscoli, da B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma* , Parma 1974

fratello Ranuccio, che a Palazzo Farnese a Roma aveva commissionato al Vignola il soffitto ligneo della sala oggi detta *di Ercole*, e soprattutto con il fratello maggiore, il "gran cardinale" Alessandro, che negli stessi anni faceva costruire la villa di Caprarola, e con il suo *entourage*, da Vicino Orsini appunto, marito di sua cugina Giulia Farnese, al cardinale Francesco Gambara, del quale Ottavio visita la villa a Bagnaia nel 1573, villa realizzata proprio sul modello del Palazzo del Giardino. Il dinamico confronto tra il duca di Parma e i nobili e cardinali romani "suggerirebbe che il palazzo e il giardino parmensi in un certo senso facessero parte dell'acceso dibattito 'laziale' sulla villa"[72]

A ciò si aggiunga l'influenza certamente esercitata sul duca Ottavio dal modello mediceo, evidente non solo nella struttura cubica del palazzo antistante l'enorme giardino, ma anche dal collegamento previsto tra il complesso d'Oltretorrente e la Pilotta. Fra la Rocchetta e quello che era noto come Palazzo Ducale prima della conclusione dei lavori del Palazzo sull'altra sponda del fiume, era stato infatti costruito il "corridore", un percorso coperto simile al corridoio vasariano, direttamente ispirato dal modello fiorentino,[73] ma il progetto di collegamento con il Palazzo del Giardino rimase incompiuto alla morte di Ottavio, tanto che il passaggio sul fiume è sempre rimasto un semplice ponte, la Rocchetta e Palazzo Ducale non esistono

[72] B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, cit., p. 25.
[73] B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, cit., p. 34.

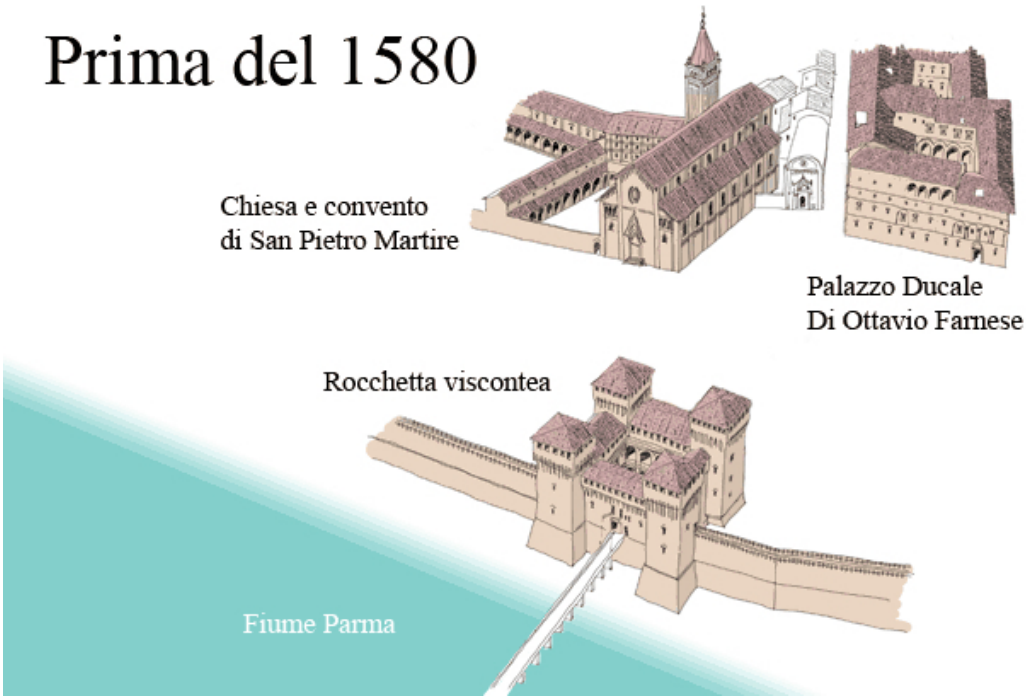


Figura 4.37: Ricostruzione della Rocchetta Viscontea (Immagine Clop)

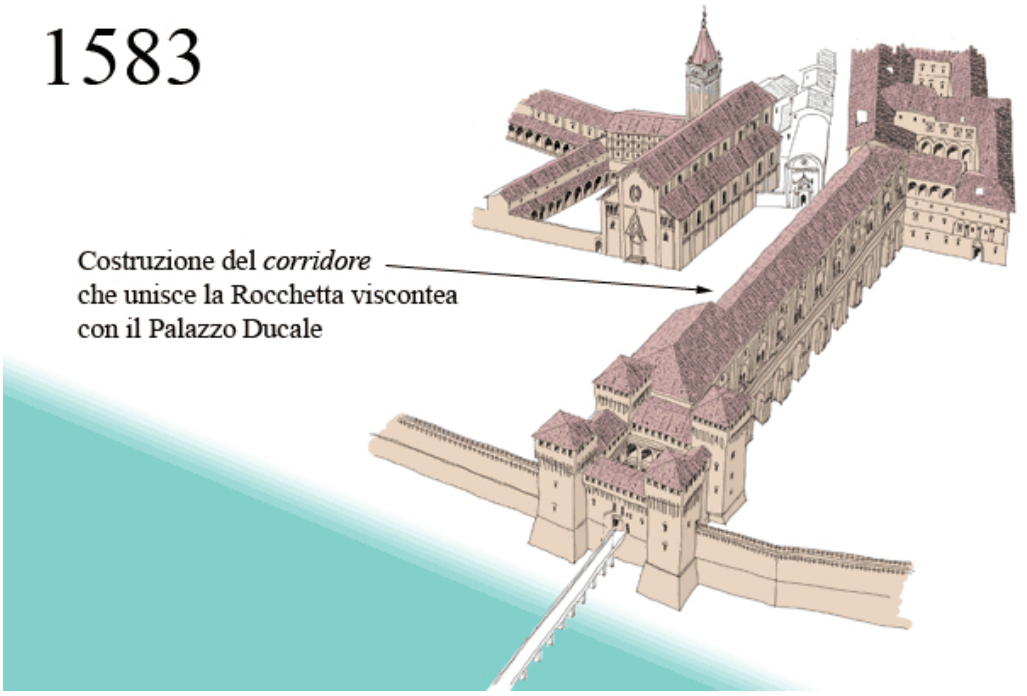


Figura 4.38: Ricostruzione del *Corridore* (Immagine Clop)

più e il "corridore" risulta oggi inglobato nel complesso della Pilotta e privato della sua originaria funzione. (figg. 4.37, 4.38, 4.39, 4.40).

Sul luogo scelto da Ottavio Farnese per la realizzazione della nuova corte sorgeva già un giardino, annesso al monastero degli Umiliati, ordine prospero nel Medioevo e decaduto nel corso del Quattrocento. E proprio in questo luogo, nel 1527, il cardinale Benedetto Accolti, prevosto del monastero, aveva fatto costruire la propria residenza privata, oggi nota come Palazzetto Eucherio Sanvitale, dal nome di un successivo proprietario, dalle cui mani l'edificio passa direttamente a Ottavio Farnese, come testimonia l'atto di vendita datato 19 marzo 1561.[74] Nella sua accorta politica di acquisti e affitti nella zona dell'Oltretorrente, Ottavio circoscrive l'area dell'attuale Giardino Ducale, fa demolire la chiesa di San Michele in Bosco e la prevostura degli Umiliati, per dare corso al proprio progetto di realizzazione del nuovo Palazzo Ducale, ma mantiene il sobrio esempio di architettura classicista rappresentato dal palazzetto, tuttora visibile.[75]

Il palazzetto era utilizzato da Eucherio Sanvitale non tanto come dimora, quanto piuttosto come luogo dedicato a feste e conviti o come ritrovo privato del duca, funzione che l'edificio mantiene in parte anche negli anni farnesiani.[76] In particolare, è documentata la presenza di una decorazione pittorica, fatta eseguire da Ottavio Farnese.[77] Si tratta verosimilmente della decorazione dell'ambiente centrale, realizzata intorno al 1565 e dubitativamente attribuita a Cornelijs Loots. L'apertura sul giardino è simulata sui quattro lati e sulla volta a ombrello, che finge un pergolato di vite, in perfetta armonia con la collocazione nell'ampio parco (fig. 4.41).

Tradizionalmente riferito al Vignola, il progetto dell'edificio ha destato problemi di paternità, che Antonio Musiari giustifica appunto con il protagonismo del committente, attestato del resto anche nella committenza romana, e in primo luogo a Villa Giulia.[78] Pare infatti che Ottavio Farnese si dilettasse di architettura e di matematica e che avesse dunque avuto un ruolo particolarmente attivo nella gestione dei progetti.[79]

Il Palazzo del Giardino raggiunge il suo massimo splendore al tempo di Ranuccio I, figlio di Alessandro e nipote di Ottavio, ma alla sua morte, i reggenti del nuovo duca Odoardo riducono le spese per l'abbellimento dell'edificio, sospendendole nel 1624. Nuove cure per il giardino vengono intraprese in occasione delle nozze tra

[74] Arch. di Stato, Rogiti camerali di Baldassarre Aquila, citato da N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, cit., p. 4 e nota 4.

[75] A. Musiari, *Prima del Giardino* in *La reggia di là da l'acqua* cit., pp. 73-75.

[76] N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, cit., p. 7.

[77] Arch. di Stato, Mastro farnese, a carte 108, citato da N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, cit., p. 4 e nota 4.

[78] S. Bagatti Valsecchi Langé, *La villa*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1982, pp. 394-395; M. Fagiolo, M. L. Madonna, *Roma delle delizie. I Teatri dell'acqua: grotte, ninfei, fontane*, Ricci, Milano 1990.

[79] G. Guerrieri, *Il mecenatismo dei Farnesi*, in ≪Archivio storico per le province parmensi≫, VII, 1942, p. 153; D. De Grazia, *Ottavio Farnese and his artists in Parma and Rome*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A. 1990, a cura di Giovanna Perini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, p. 269.

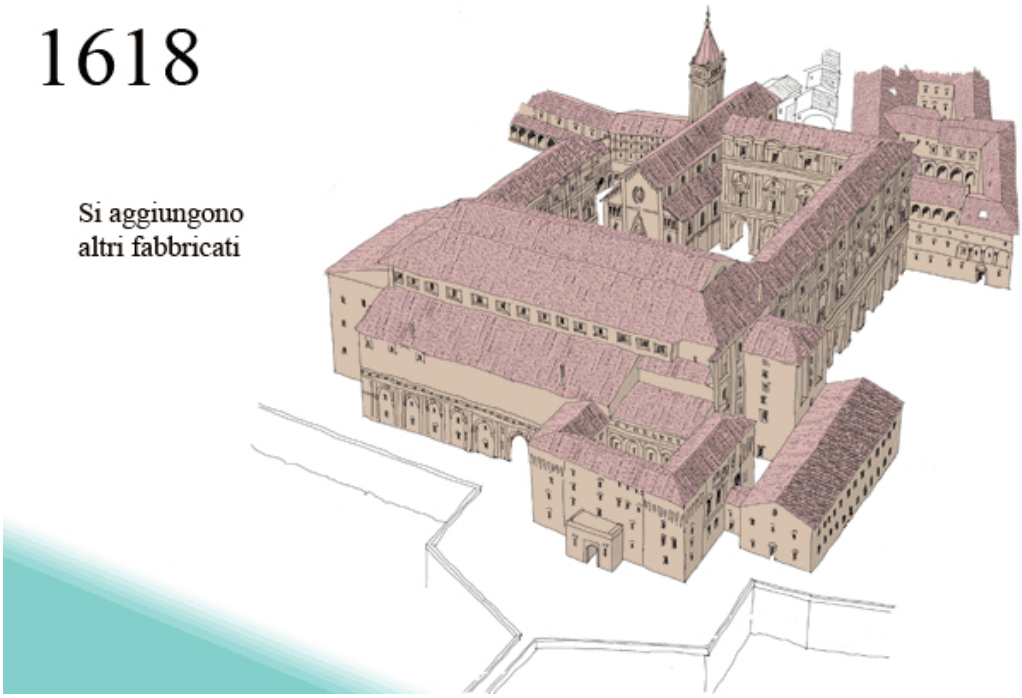


Figura 4.39: Successive trasformazioni (Immagine Clop)

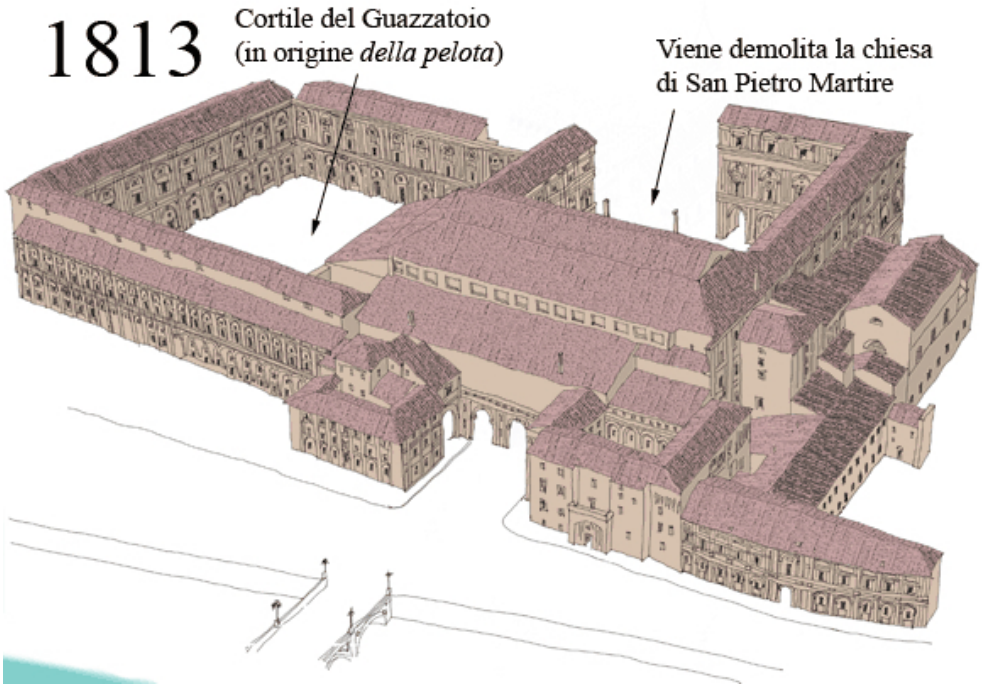


Figura 4.40: Trasformazioni a inizio Ottocento (Immagine Clop)

Figura 4.41: Sala centrale del palazzetto Sanvitale

Odoardo e Dorotea Sofia di Neuburg nel 1690, durante le quali il Giardino Ducale si conferma luogo emblematico di un intero periodo storico.[80]

Alla morte di Elisabetta, ultima discendente della famiglia, tutti i beni farnesiani passano al figlio primogenito Carlo di Borbone, nato dal matrimonio con Filippo V di Spagna. Designato duca di Parma nel 1731 con il trattato di Vienna, Carlo di Borbone soggiornò effettivamente nel Palazzo del Giardino fra il 1732 e il 1734, decidendo in seguito di trasferire a Napoli, dove ancora si trovano, divisi fra il Museo di Capodimonte ed il Museo Archeologico, tutti i beni ereditati dai Farnese, dalle grandiose collezioni romane accumulate da Paolo III (1534-1549), dal Gran Cardinale Alessandro (1520-1589) e dai cardinali Ranuccio (1530-1565) e Odoardo (1573-1626), a quella parmense, iniziata da Ranuccio I (1592-1622) e proseguita dai suoi discendenti Ranuccio II (1646-1694), Francesco (1694-1727) e Antonio (1727-1731).

In seguito alla lunga guerra di Successione austriaca, la pace di Aquisgrana assegnò Parma, Piacenza e Guastalla a don Filippo di Borbone, fratello di Carlo. All'ingresso in città del nuovo duca, il palazzo, già teatro di saccheggi e distruzione, era ormai un pallido fantasma dell'antico emblema del potere farnesiano.

[80] A. Musiari, *Prima del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua* cit., pp. 12-13.

Nel corso del Settecento le decorazioni pittoriche vennero addirittura scialbate per decisione di don Ferdinando di Borbone; alcune furono riscoperte pochi anni più tardi, durante la presenza a Parma di Maria Luigia. Certo è che tra il dominio napoleonico, la Restaurazione ed il Regno d'Italia, il palazzo non ottenne più l'antico prestigio, e sopravvisse fortunosamente ai bombardamenti della seconda guerra mondiale e alla minaccia di demolizione. Da quest'ultimo pericolo l'antica reggia farnesiana si salvò divenendo sede, nel 1953, della neonata Legione Carabinieri di Parma; il palazzo venne dunque restaurato e in parte ricostruito, e rimane a tutt'oggi sede dei Carabinieri.

Numerose erano le sale affrescate, ma alcune sono state imbiancate, altre parzialmente ridipinte; altre ancora prevedevano una decorazione a stucco o erano abbellite da arazzi successivamente spostati. Sulla base delle frammentarie notizie disponibili, è possibile rintracciare un elemento di unitarietà nella scelta di dedicare ogni sala ad un tema letterario, antico o moderno. La decorazione pittorica risponde pienamente alle istanze di "convenienza" e di "decoro" tipiche della trattatistica rinascimentale[81] e in particolare si accorda con i precetti sanciti sia da Leon Battista Alberti, che invita a scegliere soggetti legati alla natura idilliaca del locus amoenus ("plaghe ridenti, porti [...], specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione"[82]) sia con "le favole delli amori e delle varie trasformationi delle Dee, e delle Ninfe, dove entrano acque, arbori, e simili cose allegre, e dilettevole" raccomandate da Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, pubblicato nel 1584.[83]

In accordo con quella che andava definendosi come la tradizione della villa suburbana, nel Palazzo del Giardino vengono affrescate scene ispirate alle *Metamorfosi* ovidiane, come testimonia la *Sala di Perseo*, recentemente scoperta e parzialmente indagata da Diane De Grazia,[84] e riconducibile alla committenza del duca Ottavio (1521-1586), o la *Sala del Malosso* e la *Sala dell'Amore*, legate alla committenza di Ranuccio I (1569-1622) e di Ranuccio II (1630-1694), mentre, nelle sale centrali del piano nobile, accanto alla loggia, lo stesso Ottavio sceglie tematiche letterarie di più recente lignaggio, imitato, a più di mezzo secolo di distanza, dal pronipote Odoardo (1612-1646).

È nel palazzo del Giardino, infatti, che compaiono per la prima volta, inanellati uno dopo l'altro, i nuovi classici moderni: l'*Orlando innamorato*, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*. In particolare, le sale dedicate al *Furioso* e all'*Innamorato*, eseguite da Girolamo Mirola (1535/40-1570), vanno riferite alla committenza del duca Ottavio Farnese, mentre gli affreschi ispirati alla *Gerusalemme Liberata*, opera

[81] R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Firenze 1974.

[82] L. B. Alberti, *L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1989, IX, 4, p. 446.

[83] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*, in Milano appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

[84] D. De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua*, cit., p. 125.

del bolognese Alessandro Tiarini (1577-1668), risalgono al 1628, anno in cui Odoardo, pronipote di Ottavio, sposa Margherita de' Medici, primogenita del granduca di Toscana. [85].

La scelta di Boiardo e Ariosto per decorare le sale principali del piano nobile negli anni Sessanta del Cinquecento testimonia che a queste date i due poemi costituivano un repertorio ampiamente conosciuto e apprezzato da lettori e committenti, e, a dispetto della disputa intorno al *Furioso*, che a quel punto poteva dirsi superata. Agli occhi di Ottavio e dei letterati suoi consiglieri, i due poemi si erano ormai autorevolmente affermati quali soggetti adatti alla dimora di un duca, sede ufficiale del suo potere territoriale.

La decisione di affrescare la sala adiacente con storie ispirate a Tasso è certamente legata al fatto che proprio Parma è la città nella quale vede la luce la *princeps* della *Gerusalemme Liberata* nel 1581. Allo stesso tempo però, la scelta di affiancare Tasso ad Ariosto e Boiardo dimostra il desiderio di continuità dei successori di Ottavio, rispetto alla decorazione voluta da quello che idealmente può essere riconosciuto come il vero fondatore dello stato farnesiano.

Già dal principio, infatti, il ducato era stato creato da papa Paolo III per il nipote Ottavio, e solo le insistenze del figlio Pier Luigi avevano portato alla sua nomina a primo duca di Parma e Piacenza. Ma alla morte di Pier Luigi nella congiura ordita dalla nobiltà piacentina e da Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, pare con l'appoggio di Carlo V, il neonato ducato sarebbe sparito repentinamente come era nato, se non fosse stato per la tenace determinazione di Ottavio, spalleggiato dal "gran cardinale" e deciso a reclamare ciò che considerava suo per diritto ereditario.

I nipoti di Paolo III, educati alla fine scuola politica del nonno, avevano compreso che quel ducato, di fatto ancora tutto da inventare alla fine degli anni Quaranta, era l'unico mezzo per consentire ai Farnese il salto di qualità da nobile famiglia cardinalizia a vera e propria casata regnante, capace nel tempo di interloquire degnamente con le grandi famiglie italiane ed europee.

La letteratura volgare gioca del resto un ruolo non secondario nel ducato di Parma e Piacenza, divenendo uno strumento di strategia e di azione politica nelle mani dei Farnese.[86]

A Parma vengono stampate opere fondamentali per la letteratura italiana del Cinquecento, come gli ultimi quattro libri della *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, editi nel 1564 e dedicati a"Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza", o la *Gerusalemme Liberata* appunto, opere non direttamente legate al contesto parmense, ma qui pubblicate in relazione "alle esigenze della politica farnesiana di magnificenza e di "onore" della dinastia, perseguito anche attraverso le lettere volgari, che andavano appunto affermate in uno spazio culturale nel quale la nuova letteratura italiana a Parma e Piacenza non poteva esibire molte passate beneme-

[85] G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, La Libreria dello Stato, Roma, 1954, p. 202; L. Fornari Schianchi, *Pitture e decorazioni nelle sale del palazzo*, in *La reggia di là da l'acqua*, cit., pp. 169-183: 171.

[86] M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 1996, pp. 233-241.

renze. [...] La politica letteraria farnesiana a Parma si manifestò quindi favorendo la stampa di opere di grande respiro nazionale e internazionale concepite fuori del Ducato, e, in parallelo, su un piano più modesto, con la pubblicazione di opere encomiastiche dedicate ai vari eventi della storia della dinastia e con la stampa di testi direttamente collegati alle attività letterarie di Corte (soprattutto la produzione lirica) tra i quali spicca la produzione dell'Accademia degli Incamminati, sorta a Parma per impulso diretto del principe."[87]

[87] M. Beer, *L'ozio onorato*, cit., p. 235.

Le sale affrescate: la Sala di Ariosto

Gli affreschi della *Sala di Ariosto* sono stati ricoperti in epoca imprecisata, per essere finalmente ritrovati solo negli anni Cinquanta del Novecento, sotto ad una carta da parati borbonica.[88] Al momento della scoperta, Augusta Ghidiglia Quintavalle li attribuì a Jacopo Zanguidi, detto il Bertoja (1544-1574), che già era stato messo in rapporto con la Sala de Bacio; in seguito le attribuzioni altalenarono tra il Bertoja e Gerolamo Mirola (1535/40 - 1570).

La mancanza di documenti e la perdita di gran parte degli affreschi ha indotto a confondere i ruoli dei due pittori, e a lungo la responsabilità della decorazione non solo di questa camera, ma anche della *Sala del Bacio*, è stata attribuita al Bertoja; documenti ritrovati in anni recenti hanno consentito invece di restituire il ruolo di capomastro del Palazzo a Girolamo Mirola, la cui mano può essere individuata sia nella *Sala del Bacio* sia nella *Sala di Ariosto*.[89]

Gli episodi raffigurati sulle pareti della *Sala di Ariosto* sono riconducibili al settimo e all'ottavo canto del poema ariostesco, come per prima ha indicato Silvia De Vito Battaglia,[90] e descrivono gli amori di Ruggiero e Alcina.

Il racconto figurato prende l'avvio dalla parete occidentale, dove Alcina accoglie Ruggiero, già conquistato dal fascino della maga ed enfaticamente inchinato di fronte a lei, raffigurata come una regina, con una corona d'oro sulla "bionda chioma lunga ed annodata";[91] mentre dame e paggi reggono il prezioso mantello in broccato d'oro scivolatole dalle spalle (fig. 4.42).

La "bella ed onorata corte"[92] si assiepa intorno al nuovo arrivato; giovani e fanciulle allacciati fra loro con maliziosa complicità presenziano alla scena, ma senza prendervi parte veramente. Sono figure androgine ed eleganti, che assolvono alla loro funzione di astanti con aristocratica noncuranza, volteggiando in punta di piedi per catturare Ruggiero sul palcoscenico costruito da Alcina, immersi nell'atmosfera di vezzosa fatuità che connota l'isola incantata (fig. 4.43).

Mirola riesce a tradurre in figura l'atmosfera trasognata nella quale Ruggiero lentamente sprofonda, dimentico degli avvertimenti di Astolfo, e attira anche l'osservatore nella spirale voluttuosa della corte di Alcina. Entrando nella sala non si osservano riquadri narrativi saldamente delimitati da cornici architettoniche, ma si viene coinvolti in una danza leggiadra e rutilante di colori, che avvolge ogni angolo della parete e della volta, senza soluzione di continuità.

L'effetto straniante è oggi in parte interrotto dalle impietose lacune dovute ai rimaneggiamenti sette e ottocenteschi (sulla parete ovest in particolare, il vano d'accesso che conduce alla loggia centrale, ora chiusa, verosimilmente non esisteva prima del restauro del Petitot), ma alla vista del duca Odoardo doveva offrirsi uno

[88] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., p. 128.
[89] D. De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino,* in *La reggia di là da l'acqua* cit., p. 125.
[90] S. De Vito Battaglia, *Leggende cavalleresche nelle pitture del Palazzo del Giardino a Parma*, in ≪Aurea Parma≫, LVI, 1972, pp. 3-16.
[91] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 11, 3.
[92] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 9, 3.

Figura 4.42: Girolamo Mirola, *Alcina accoglie Ruggiero*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, particolare

spettacolo pittorico quasi ipnotico.

> Non tanto il bel palazzo era eccellente,
> perché vincesse ogn'altro di ricchezza,
> quanto ch'avea la più piacevol gente
> che fosse al mondo e di più gentilezza.
> Poco era l'un da l'altro differente
> e di fiorita etade e di bellezza:
> sola di tutti Alcina era più bella,
> sì come è bello il sol più d'ogni stella.[93]

In secondo piano si vede il banchetto offerto da Alcina a Ruggiero (fig. 4.44):

> A quella mensa citare, arpe e lire,
> e diversi altri dilettevol suoni
> faceano intorno l'aria tintinire
> d'armonia dolce e di concenti buoni.

[93] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 10.

Figura 4.43: Girolamo Mirola, *Alcina accoglie Ruggiero*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

Figura 4.44: Girolamo Mirola, *Banchetto*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

Non vi mancava chie, cantando, dire
d'amor sapesse gaudi e passioni,
o con invenzioni e poesie
rappresentasse grate fantasie.

Qual mensa trionfante e suntuosa
di qualsivoglia successor di Nino,
o qual mai tanto celebre e famosa
di Cleopatra al vincitor latino,
potria a questa esser par, che l'amorosa
fata avea posta inanzi al paladino?

Tal non cred'io che s'apparecchi dove
ministra Ganimede al sommo Giove.[94]

Come nel poema, così nell'affresco, i piacevoli intrattenimenti offerti da Alcina si susseguono senza soluzione di continuità (fig. 4.45):

Tolte che fur le mense e le vivande,
facean, sedendo in cerchio, un giuoco lieto:
che ne l'orecchio l'un l'altro domande,
come più piace lor, qualche secreto;
il che agli amanti fu commodo grande
di scoprir l'amor lor senza divieto:
e furon lor conclusioni estreme
di ritrovarsi quella notte insieme.

Finir quel giuoco tosto, e molto inanzi
che non solea là dentro esser costume:
con torchi allora i paggi entrati inanzi,
le tenebre cacciar con molto lume.
Tra bella compagnia dietro e dinanzi
andò Ruggiero a ritrovar le piume
in una adorna e fresca cameretta,
per la miglior di tutte l'altre eletta[95]

Lo stesso soggetto è stato raffigurato in una sola altra occasione, non ad affresco e non presso la corte di Parma, bensì in un quadro da stanza commissionato dal cardinale Carlo de' Medici e realizzato da Rutilio Manetti (1571-1639) nel 1624.

Mina Gregori ha riconosciuto nel dipinto, oggi alla Galleria Palatina, "la favola di Ruggeri e Alcina con nove figure figurato di notte mano di Rutilio Manetti senese", descritta nell'inventario del Casino di San Marco, redatto alla morte del cardinale, nel 1666.[96] La tela si trovava nel salone terreno del palazzo, insieme ad altri soggetti letterari derivati da Ariosto, Tasso e Ovidio, tutti commissionati dal cardinale Carlo de' Medici negli anni Dieci e Venti del secolo[97] (fig. 4.46)

Il pittore focalizza l'attenzione sul "gioco dei segreti", insistendo sulla figura di Alcina, che si protende leggermente in avanti per ascoltare le parole di Ruggiero, ma soprattutto per fissare beffardamente l'osservatore, ponendolo di fronte allo stesso bivio in cui si trova il giovane.

Ogni dettaglio è accuratamente calibrato: la ricca veste di damasco lionato lascia scoperta la camicia, mentre il manto rosso evidenzia la seducente bellezza dell'incarnato latteo di Alcina, unico personaggio il cui volto consapevole di quanto sta realmente accadendo, come testimonia il suo volto, l'unico raffigurato in piena

[94] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 19-20.

[95] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 21-22.

[96] M. Gregori, *Avant-propos sulla pittura fiorentina del Seicento*, in ≪Paragone≫, 145, 1962, p. 38; *Caravaggio e caravaggeschi nelle gallerie di Firenze*, catalogo a cura di Evelina Borea, Firenze 1970, pp. 61-62.

[97] E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 72-84

luce. Ruggiero, non più cavaliere ma già cortigiano, abbigliato con una sontuosa veste rossa ed un vezzoso cappello piumato, si abbandona mollemente al fascino della maga, già dimentico della promessa sposa e del proprio onore di cavaliere, come testimoniano le armi abbandonate, in primo piano sì, ma avvolte nell'ombra.

Intorno a Ruggiero e Alcina, altre coppie intente in amorosi colloqui si stagliano nella semioscurità, a sottolineare l'ambigua intimità della scena, con un gioco di chiaro-scuro memore della pittura di "Gherardo delle Notti", come il Van Honthorst veniva chiamato alla corte fiorentina, dove era presente un significativo numero di sue opere, che certamente Rutilio Manetti conosceva.

La scelta tra vizio e virtù è il tema nodale dell'episodio, come ripetutamente sottolineato negli apparati paratestuali che hanno accompagnato le edizioni a stampa del *Furioso* a partire dal 1542. Così il primo commento di Ludovico Dolce, a corredo della *princeps* giolitina: "per Ruggiero, dato in potere di Alcina, e poi liberato per virtù dell'annello postogli in dito da Melissa, dimostrasi similmente che, a trarci della servitù amorosa e dal vizio, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della sola ragione, ritornata in noi per somma e speciale grazia, e non per consiglio o avedimento che sia in noi" [98]

Il dipinto faceva parte del resto di una serie di quadri da stanza di ispirazione letteraria e biblica[99], fortemente caratterizzati in senso moralizzante, secondo la convincente ricostruzione di Elena Fumagalli.[100]

Il soggetto, identificato da Alessandro Bagnoli nelle ottave 21 e 22 del VII canto,[101] è lo stesso raffigurato a Parma, ma Rutilio Manetti, a inizio Seicento, ne offre un'interpretazione ombrosa e caravaggesca, lontana dal trasognato manierismo parmense, dove l'osservatore non era invitato tanto ad una riflessione di carattere morale, quanto a lasciarsi sedurre dalla bellezza della corte di Alcina, cogliendo la

[98] E. Fumagalli, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., scheda 73; *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 22 maggio - 17 ottobre 2010, a cura di G. Papi, Sillabe, Livorno 2010, cat. 43.

[99] Il dipinto del Manetti era esposto nella sala al piano terreno del Casino di San Marco, insieme ad altre nove tele, tutte indicate nell'inventario redatto alla morte del cardinale nel 1666, che annovera, oltre al dipinto in questione, altre due storie ariostesche, di mano di Jacopo Vignali e di Matteo Rosselli, tre tassiane, eseguite da Francesco Curradi, Cesare Dandini e Matteo Rosselli, tre ovidiane, realizzate dall'Empoli, dal Passignano e ancora dal Curradi, e infine un soggetto sacro, di mano del Lanfranco. L'elenco completo è il seguente: "1. La favola di Orfeo e Pane con quattro figure al naturale e una piccola mano di Jacopo da Empoli; 2. La favola di Ruggieri e Alcina con nove figure figurano di notte mano di Rutilio Manetti Sanese; 3. La favola d'Angelica e Medoro con amorino con l'ebreo mano di Matteo Rosselli; 4. La favola di Narciso che si specchia nel fonte con un cane levriere mano del Curradi; 5. La favola di Anfione in mare sopra un delfino con una barcha mano del Passignano; 6. La favola di Erminia e pastori con due figure grandi e tre piccole mano del Curradi; 7. La favola di Erminia con Rinaldo in atto di ferirsi mano di Cesare Dandini; 8. La favola di Ruggiero e Melissa maga con tre figure grandi e due piccole mano di Jacopo Vignali; 10. La storia di Mosè trovato nel fiume dalle figlie del Faraone con nove figure mano del cavalier Lanfranchi di Roma." cfr. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba medicea 758, c. 2v., trascritto in *Pittori bolognesi del Seicento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di E. Borea, 1975, p. 170.

[100] *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, *L'arme e gli amori*, cit., pp. 72-84.

[101] *Rutilio Manetti 1571-1639*, catalogo della mostra, Siena 15 giugno-17 ottobre 1978, a cura di Alessandro Bagnoli, Centro Di, Firenze 1978, p. 100.

Figura 4.45: Girolamo Mirola, *Il "giuoco lieto"*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

Figura 4.46: Rutilio Manetti, *Ruggiero alla corte di Alcina*, 1624, Firenze, Galleria Palatina

possibilità di evadere per un momento in un paradisiaco luogo incantato.

Nell'affresco parmense, il racconto prosegue dopo la conclusione del "gioco dei segreti", quando i paggi accompagnano gli ospiti alle loro stanze illuminando i corridoi con la luce delle torce. Il pittore movimenta la scena ampliando la profondità della parete con raffinati accorgimenti; ecco dunque che i paggi con le torce appaiono schermati da una vetrata diafana, raffigurata dietro ad una più che mai classica colonna coclite (fig. 4.47).

Sulle altre due pareti sono illustrati i molteplici svaghi offerti alla corte di Alcina; la parete meridionale è però largamente lacunosa e di difficile lettura: il primo piano è dominato da una scena di lotta che sembra ambientata in una caverna, al di sopra della quale si vede una donna, verosimilmente Alcina, seduta in trono, mentre altri personaggi proseguono il loro andirivieni nel labirintico palazzo incantato (figg. 4.48 e 4.49).

> Non è diletto alcun che di fuor reste;
> che tutti son ne l'amorosa stanza.
> E due e tre volte il dì mutano veste,
> fatte or ad una ora ad un'altra usanza.
> Spesso in conviti, e sempre stanno in feste,
> in giostre, in lotte, in scene, in bagno, in danza:
> or presso ai fonti, all'ombre de' poggetti,
> leggon d'antiqui gli amorosi detti;
>
> or per l'ombrose valli e lieti colli
> vanno cacciando le paurose lepri;
> or con sagaci cani i fagian folli
> con strepito uscir fan di stoppie e vepri;
> or a' tordi lacciuoli, or veschi molli
> tendon tra gli odoriferi ginepri;
> or con ami inescati ed or con reti
> turban a' pesci i grati lor secreti.[102]

Gli stessi intrattenimenti sono raffigurati ancora sulla volta, dove è forse possibile ravvisare Ruggiero e Alcina che "leggon d'antiqui gli amorosi detti", mentre sugli altri lati si susseguono scene di pesca e di caccia (figg. 4.50, 4.51, 4.52 e 4.53).

Lo zoccolo a *grisaille* è animato con figure di putti che reggono scudi illuminati da tocchi di colore, sui quali sono rapidamente schizzate figure di cavalieri o nudi maschili e femminili, figure di divinità classiche, scene storiche o mitologiche (figg. 4.54 e 4.55).

Si tratta di un generico ma esplicito richiamo alla cultura antica, in linea con la scelta dell'ambientazione delle scene narrative: gli eroi moderni descritti dall'Ariosto sono infatti raffigurati dal Mirola in abiti in parte moderni e in parte anticheggianti. Si tratta di una scelta interessante e non riscontrabile negli altri affreschi ariosteschi fin qui descritti, scelta che attesta come a distanza di vent'anni, lo statuto dei testi cavallereschi sia mutato.

[102] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 31-32.

Figura 4.47: Girolamo Mirola, *I paggi*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

Figura 4.48: Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, parete orientale

Figura 4.49: Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, parete meridionale

Figura 4.50: Girolamo Mirola, *Ruggiero e Alcina?*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta

Figura 4.51: Girolamo Mirola, *Scene amorose*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta

Figura 4.52: Girolamo Mirola, *Scene di caccia*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta

Figura 4.53: Girolamo Mirola, *Scene di caccia*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta

Negli anni Sessanta del XVI secolo, Ariosto, Boiardo e Tasso sono ormai considerati veri e propri classici moderni, la cui dignità, incontestabilmente di pari livello rispetto ai classici antichi, permette loro di soddisfare pienamente il gusto colto e raffinato dei committenti.

Complessivamente, la decorazione risulta purtroppo compromessa dai rifacimenti sette e ottocenteschi, che hanno modificato porte e finestre, aperto un camino che ha sfregiato la parete settentrionale e, soprattutto, cancellato irrimediabilmente il riquadro centrale della volta, indicato con un ampio gesto dal giovane con una verga in mano, forse lo stesso Ruggiero. È possibile che qui fosse raffigurato un episodio chiave, un elemento decisivo per comprendere le ragioni sottese al progetto iconografico della sala, magari accompagnato da un motto, come avviene nell'attigua *Sala del Bacio*.

Sulla base dei frammentari elementi superstiti è possibile soltanto sottolineare come la *Sala di Ariosto* nel Palazzo del Giardino sia l'unico esempio di traduzione ad affresco degli amori di Ruggiero e Alcina e dei molteplici svaghi cortigiani nei quali certamente si rispecchiava l'*otium* desiderato dal duca nel progettare questa delizia suburbana, immersa nel verde di un immenso parco ornato di statue e fontane.

Le *Storie di Ruggiero e Alcina* raffigurate da Nicolò dell'Abate e dalla sua cerchia vent'anni prima a Bologna e a Baggiovara tacciono là dove gli affreschi parmensi indugiano, focalizzano l'attenzione sul risveglio della ragione grazie al provvidenziale intervento della maga Melissa, piuttosto che sulla permanenza di Ruggiero nell'isola di Alcina. Dietro alla preziosa eleganza della raffigurazione della maga e del suo regno, gli affreschi di Nicolò e dei suoi allievi non nascondono un'intonazione morale, assente invece nel Palazzo del Giardino.[103]

La Sala del Bacio

La decorazione pittorica della sala detta *del Bacio* trae ispirazione da un episodio descritto da Boiardo nella terza parte del suo capolavoro incompiuto: si tratta dell'insidiosa impresa compiuta nel canto settimo da Brandimarte, Ruggiero e Gradasso, i quali, con l'aiuto di Fiordelisa e delle sue arti magiche, si accingono a liberare Orlando, prigioniero del fiume del Riso e dell'incanto delle Naiadi.

Contrariamente al racconto ariostesco, che prende avvio dalle pareti e prosegue sulla volta, la narrazione boiardesca inizia dal soffitto ribassato, al centro del quale

[103] Opposta è la tesi di Roberto Venturelli, che estende alla *Sala di Ariosto* la lettura in chiave neoplatonica della *Sala del Bacio*, elaborata partendo dal riquadro centrale della volta, che rappresenta a suo dire una *Voluptas* celeste, e argomentando l'ipotesi tramite il riferimento a testi quali gli *Apologi de Voluptate* e la *Theologia* di Ficino, Sant'Agostino, le *Metamorfosi* di Ovidio, la quarta egloga virgiliana, Pico della Mirandola e ancora Ficino per il mito dell'età dell'oro, L'ipotesi del Venturelli verrà discussa più avanti, nel paragrafo dedicato alla *Sala del Bacio*. Nel presente paragrafo si intende invece analizzare l'episodio ariostesco da un punto di vista iconografico e stilistico, tenendo conto, come fino ad ora non mi pare sia stato fatto, del rapporto con il punto di vista dello spettatore e della scelta iconografica in rapporto alla funzione del palazzo, luogo di potere, ma anche, come si è visto, luogo di piacere e quieto rifugio suburbano, e rimandando ulteriori considerazioni alla sintesi che seguirà l'analisi delle due sale.

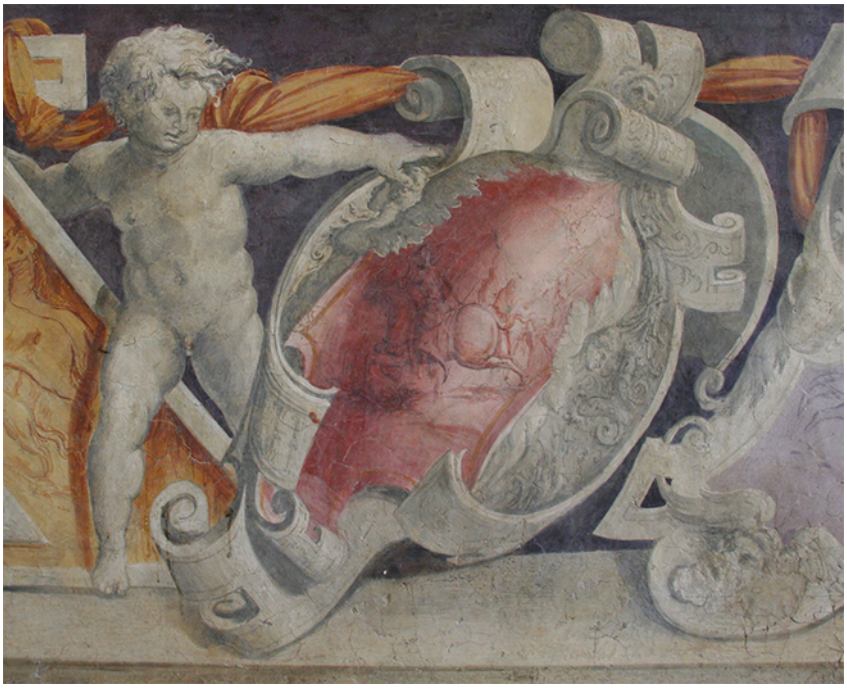


Figura 4.54: Jacopo Zanguidi detto il Bertoja/ Girolamo Mirola, *Marco Curzio si getta nella voragine*, particolare dello zoccolo, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

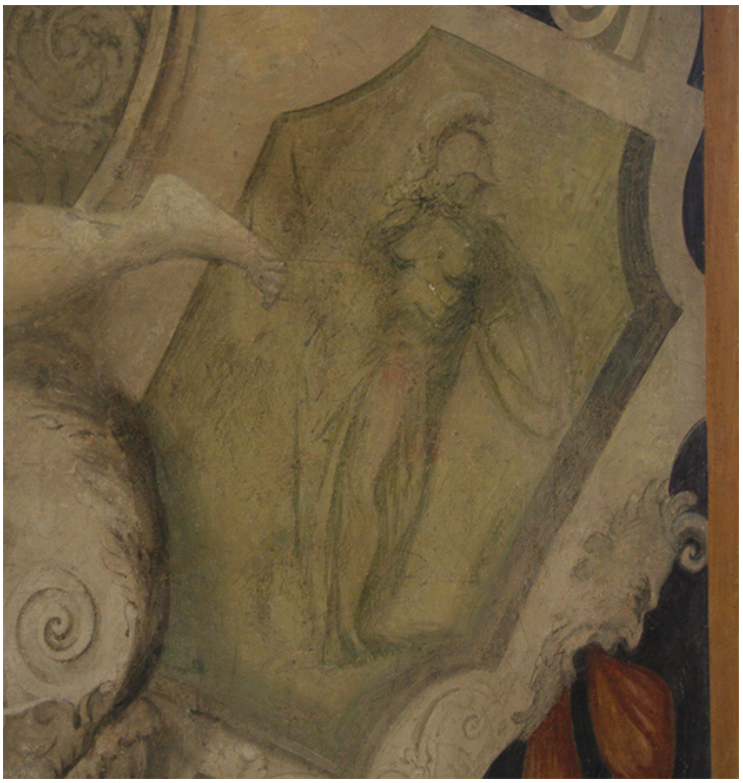


Figura 4.55: Jacopo Zanguidi detto il Bertoja/ Girolamo Mirola, *Atena/Minerva*, particolare dello zoccolo, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto

si trova un quadro riportato che raffigura Venere e Amore in un contesto edenico, sigillato dalla benevola presenza del dio Saturno, inondato di luce e collocato in posizione defilata, eppure proprio per questo isolato e visibile, vero e proprio nume tutelare di questa età dell'oro. Lungo il perimetro del quadro riportato corre infatti una citazione virgiliana in capitali latine: "AETAS FOELICIOR", "L'età più felice". Intorno sono descritte le avventure di Orlando presso il Fiume del Riso, narrate da Boiardo nel settimo canto del terzo libro.

Su consiglio di Fiordelisa, Brandimarte, Ruggiero e Gradasso smontano da cavallo e si inoltrano nel bosco. I rami folti costringono Ruggiero a farsi largo con la spada, ma, tagliata una pianta di alloro, Ruggiero vede uscire dal tronco una fanciulla che lo supplica di accompagnarla al fiume, dove potrà liberarsi dall'incantesimo che la imprigiona (fig. 4.56).

La fanciulla conduce Ruggiero al Fiume del Riso, dove il richiamo dell'incanto operato dalle Naiadi si fa più intenso e spinge Ruggiero a desiderare di tuffarsi in acqua. La fanciulla, ingannevole apparizione creata dalle Naiadi, si getta nel fiume insieme a Ruggiero, che perde così la memoria e resta vittima dell'incantesimo (fig. 4.57); Ruggiero e la fanciulla raggiungono quindi il palazzo di cristallo che si trova sul fondo del fiume, dove incontrano "Orlando, Sacripante" e "molti altri baroni",[104], i quali trascorrono le giornate insieme alle Naiadi fra musica e danze, in uno stato di smemorata incoscienza.

Nel frattempo, Gradasso si fa largo nel bosco, ma tagliando un frassino vede uscire dal tronco "un gran destriero":

> Leardo ed adorato era il mantello,
> natura mai ne fece un così bello.
>
> La briglia ch'egli ha in bocca è tutta d'oro
> E così adorno è 'l ricco guarnimento
> Di pietre e perle, e vale un gran tesoro.[105]

Immediatamente avvinto dalla seduzione dell'incanto, Gradasso monta in sella e il cavallo spicca il volo, trascinando il secondo cavaliere in fondo al fiume.

Solo Brandimarte resta in superficie, saggiamente consigliato da Fiordelisa, che gli impedisce di cedere alle continue tentazioni che scaturiscono dai tronchi tagliati (fig 4.58): "or grandi occelli con penne depinte/ or bei palagi, or monti de tesoro".[106] Giunto in riva al Fiume del Riso, Brandimarte sente l'attrazione dell'incantesimo, ma prontamente Fiordiligi gli pone sul capo una corona "fatta per arte de incantate rose"[107] e lo istruisce perché tragga in salvo Orlando e gli altri cavalieri prigionieri delle Naiadi.

La volta è separata dalla pareti tramite una cornice che corre lungo tutto il perimetro, recitando "TRAHETAS SUA QUEMQUAE VOLUPTAS" (figg. 4.59,

[104] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, libro III, VII, 6, 23.
[105] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, libro III, VII, 24, 7-8 - 25, 1-3.
[106] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, III, xxx, 3-4.
[107] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, III, xxxiv, 8.

Figura 4.56: Girolamo Mirola *Una fanciulla scaturisce dal tronco*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

Figura 4.57: Girolamo Mirola *Ruggiero e la fanciulla si gettano nel Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

Figura 4.58: Girolamo Mirola *Brandimarte e Fiordelisa*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

4.60, 4.61, 4.62), imprecisa trascrizione dell'emistichio virgiliano "trahit sua quemque voluptas",[108] "ognuno è guidato dal proprio piacere", ma il racconto boiardesco prosegue sulle pareti: Brandimarte si tuffa nelle acque fatate, immune all'incanto che ha travolto i suoi compagni, e raggiunge il palazzo di cristallo sul fondo del fiume.

È questa la dimora delle Naiadi, che si dilettano in compagnia dei giovani cavalieri, prigionieri inconsapevoli delle ninfe e ormai dimentichi di ciò che hanno lasciato in superficie. Brandimarte pone sul capo di Orlando la corona di fiori preparata da Fiordelisa, risvegliandolo così dall'incantesimo. L'attenzione del pittore non è però incentrata tanto sulle azioni descritte da Boiardo, quanto sull'atmosfera svagata del palazzo di cristallo, tanto che i protagonisti del racconto risultano indistinguibili nella folla danzante che anima la scena. Lo stesso Brandimarte avanza

[108] P. Virgilio Marone, egloga II, 65.

Figura 4.59: Girolamo Mirola *Orlando e una Naiade nel Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

Figura 4.60: Girolamo Mirola *Brandimarte giunge al palazzo di cristallo*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

in punta di piedi, quasi stesse danzando anch'egli, e non indossa la corona di fiori esplicitamente prescritta dal poeta.

Il palazzo di cristallo è certamente il brano pittorico più suggestivo della sala: il poeta ben si guarda dalle insidie di una descrizione analitica, limitandosi all'evocazione del palazzo "scolpito a oro e pietre preziose", dove "de cristallo era una stanza/ Piena di dame: e chi suona, e chi danza"[109], per costruire l'idea di "una mason, che mai fu la più bella".[110] Il pittore coglie e restituisce l'atmosfera magica del palazzo delle Naiadi grazie alla splendida invenzione di un portico classicheggiante, sorretto da colonne di cristallo con capitelli d'oro su un pavimento a specchio, in un gioco di trasparenze e di riflessi che si sommano e si amplificano, annullando la distinzione fra interno ed esterno: qui architettura e natura si compenetrano e si equivalgono, entrambe frutto di un artificio.

Nel palazzo di cristallo, lo spettatore si trova coinvolto nella danza ammaliante delle sinuose figure dipinte, che volteggiano aggraziate invitandolo a raggiungerle e, quasi senza rendersene conto, come Ruggiero nella sala precedente, come Orlando in questa, anch'egli viene sedotto e attirato in un regno incantato.

Il punto di vista scelto per la decorazione della sala rovescia le coordinate spaziali e invita a dimenticare quelle temporali: la superficie si trova sulla volta e l'intera stanza fa parte del palazzo sommerso delle Naiadi. Il visitatore si immerge nell'acqua chiara del racconto boiardesco e accede alla dimora delle ninfe; nella *Sala del Bacio* Ottavio diventava Orlando, lasciandosi incantare dalla poesia di un fiume dipinto e sognato, lontano dal mondo reale.

Così come nella *Sala di Ariosto* due pareti illustravano la magica isola di Alcina, allo stesso modo nella *Sala del Bacio* le pareti raccontano la dimensione irreale, cortigiana e mitologica insieme, del favoloso regno evocato da Boiardo, un mosaico di paesaggi lacustri, concerti in giardino e scene amorose, cui fanno da sottofondo la musica dipinta ed il richiamo acquatico delle Naiadi, irresistibile come il canto delle sirene.

Fra le sale del palazzo affrescate nel Cinquecento e scialbate due secoli più tardi, la *Sala del Bacio* è stata tra le prime ad essere riscoperta, fra 1833 e 1834. Immediatamente è apparso manifesto il legame stilistico tra la decorazione della sala e cinque affreschi attualmente conservati presso la Galleria Nazionale di Parma, staccati da una sala del Palazzo del Giardino durante i lavori di risistemazione del complesso eseguiti da Ennemond Alexandre Petitot, frammenti tradizionalmente attribuiti al Bertoja[111]

Il Bertoja è del resto citato in relazione al Palazzo del Giardino anche nella cronaca locale coeva: "E vive ancora Giac.o di Bertoia molto giovane et di tanta

[109] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, libro II, VII, 8, 3.
[110] M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, libro III, XXXI, 45, 3.
[111] *Inventario de' mobili che presentemente esistono nella Prima e Seconda Sala della R. Accademia, e nella Camera delle Assemblee. Parma li 21 giugno 1791*, manoscritto Biblioteca della Galleria Nazionale di Parma, in "Vecchi inventari", punti 39-40, citato in R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., p. 126, nota 11; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, tomo II, parte I, Bassano 1795-1796, pp. 327-328.

Figura 4.61: Girolamo Mirola *Naiadi e paladini in fondo al Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

Figura 4.62: Girolamo Mirola *Brandimarte in fondo al Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

buona speranza di tal arte et havendolo fin qui con salario intratenuto il Duca Ottavio ha dipinto nel Castello intorno alla fontana, e nella Casa di S. Croce molte leggiadrissime invenzioni"[112]

Gli studi successivi si sono assestati sull'attribuzione al Bertoja dei cinque affreschi staccati e della *Sala del Bacio*, legando al suo nome anche le sale successivamente scoperte all'interno del Palazzo del Giardino, in particolare la *Sala di Ariosto*.

Un momento di parziale revisione delle posizioni critiche fino a questo punto delineate si ha all'inizio degli anni Sessanta, quando Augusta Ghidiglia Quintavalle rende noto un disegno della Keith Andrews Collection di Edimburgo firmato da "Gerolamo Mirolo".[113]

Il disegno raffigura Apollo e le Muse e presenta una notevole affinità stilistica con la *Sala del Bacio*. Si torna dunque a dare valore alle parole di Vasari e di Albani, che nominavano il Mirola in relazione al Palazzo del Giardino, definendone lo stile vicino a quello del Parmigianino, come appare del resto dal disegno di Edimburgo. Si riapre la questione attribuzionistica relativa alla *Sala del Bacio*, complicata dalla scarsità di notizie sulla vita e sull'opera di Girolamo Mirola, che permane però, a queste date, una figura piuttosto misteriosa.[114]

Una prova ulteriore viene fornita da Arthur E. Popham, il quale riconosce un disegno preparatorio per il gruppo di giovani intenti a cantare sulla destra della parete (figg. 4.63 e 4.64) Si tratta di un foglio conservato al Metropolitan Museum di New York, già attribuito a Bertoja, ma in seguito correttamente assegnato a Mirola.[115]

Sempre negli anni Ottanta, Vittoria Romani[116] prende in considerazione l'ipotesi che gli affreschi staccati potessero essere di mano di Girolamo Mirola, pittore a lungo dimenticato, ma già citato da Vasari, il quale visitò il Palazzo del Giardino nel 1566, riportandone testimonianza nell'edizione giuntina delle *Vite*: "In Parma è oggi, appresso al signor duca Ottavio Farnese, un pittore detto Miruolo, credo di nazione romagnuolo, il quale, oltre ad alcun'opere fatte in Roma, ha dipinto a fresco molte storie in un palazzetto che ha fatto fare il detto signor Duca nel castello di Parma"

La descrizione del Vasari, antecedente quella di Angelo Maria Edoari da Herba, cita il solo Mirola; ciononostante questa indicazione è stata a lungo tralasciata in favore di un'interpretazione legata al nome del Bertoja divenuta in seguito

[112] A. M. Edoari da Herba, *Compendio copiosissimo dell'origine, antichità, successo et nobiltà della città di Parma, suo popolo, e territorio, estratto dal racconto d'Angelo Maria Edoari da Erba Parmigiano per il medesimo, Parma l'anno 1572*, manoscritto, Biblioteca Palatina di Parma, ms. Parm. 420, c. 131 v.

[113] *Arte in Emilia, II*, catalogo a cura di Augusta Ghidiglia Quintavalle, La Nazionale, Parma 1962, pp. 87-91: 89-90.

[114] A. Ghidiglia Quintavalle, *Il Bertoja*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1963, pp. 42-43.

[115] Inv. no. 66.32, pubblicato in J. Bean, *XV and XVI Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of New York*, 1982, cat. 32.

[116] V. Romani, Scheda n. 23 in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo a cura di J. Bentini, Bologna 1985, pp. 42-45.

tradizionale.

La revisione critica relativa alla decorazione del Palazzo del Giardino operata da Diane De Grazia e da Bert W. Meijer attribuisce un ruolo preminente proprio a Girolamo Mirola, sulla base di nuove evidenze documentarie: lettere e pagamenti, nonché due descrizioni antiche del palazzo, redatte dal letterato vercellese Francesco Maria Violardo fra 1601 e 1603 e dall'architetto svedese Nicodemus Tessin fra 1687 e 88.[117]

In particolare, tre lettere datate 1563 attestano la presenza di Girolamo Mirola nel Palazzo del Giardino, intento ad affrescare alcune stanze; si tratta di una lettera di Gabriele Albritio al duca Ottavio, datata 8 marzo 1563, dove si cita una stanza già dipinta dal Mirola: "Fui in castello ne di passati e viddi che la pioggia haveva fatto danno ala volta dela camera dove haveva depinto Messer Gio: Battista ma non ha tocco li figuri il muro, e bagnato in molti lochi et così nelaltri cameri eccetto quella del Mirola che non ci ho visto".[118]

In data 21 marzo 1563, il duca Ottavio risponde da Bruxelles alla richiesta di istruzioni da parte di Paolo Vitelli, dando ordine "che si dipinga le stanze di mezo del casino et avertir che non essendo finite le cornici in stucco (di che si potrà parlare col Mirola) si faccino accomodare se ben bisognasse mandare per il med.o Mastro".[119]

E ancora, lo stesso Vitelli, in una lettera indirizzata al duca Ottavio il 12 aprile 1563, scrive che il pittore modenese Giovan Battista Ingoni sta preparando i cartoni per dipingere "la stanza di mezo che è appreso a quella che ha dipinta il Mirola".[120]

Significativamente degne di interesse sono inoltre le descrizioni secentesche di Francesco Maria Violardo e di Nicodemus Tessin; la prima, riscoperta nel 1972 da Diane De Grazia, menziona la Fontana del Palazzo, distrutta all'epoca del duca Ranuccio II, e il nome di Mirola: "in alto è la fontana a due ordini: il primo è a terra piana, il secondo vicino alle stanze tra le quali ne sono alcune meravigliosamente dipinte dal Mirola e principalmente d'una rovina, che è opera di stupenda pittura; vi è il battisterio di figura circolare, bellissimo, alto".[121]

Le sale affrescate dal Mirola sono adiacenti al secondo ordine della fontana, che si trovava nel cortile centrale; anche le sale in questione si trovavano dunque nella zona centrale del Palazzo, come appunto la *Sala del Bacio* e la *Sala dell'Ariosto*, in accordo con la già citata lettera del Vitelli, che riferiva l'attività di Mirola nella zona "di mezo" dell'edificio.

[117] D. De Grazia, B. W. Meijer, *Mirola and Bertoia in the Palazzo del Giardino*, in ≪Art-Bulletin≫, LXIX/3 (1987) pp. 395-406; D. De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, cit., p. 128.

[118] Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano, interno, busta 38, pubblicata in D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, Nuova Alfa editore, Milano 1991, pp. 297-298.

[119] Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, interno, busta 11, pubblicate in D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 298.

[120] Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, interno, busta 11, pubblicate in D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 299.

[121] M. De Grazia, *Una antica e fedele 'guida' degli stati farnesiani di Parma e Piacenza*, in ≪Archivio storico per le province parmensi≫, IV s., XXIV, 1972, pp. 149-169: p.162.

Figura 4.63: Girolamo Mirola, Studio preparatorio per la *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, New York, Metropolitan Museum of Art

Figura 4.64: Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, *Sala del Bacio*

Altra fonte notevolmente interessante è la *Relatione di Francesco Maria Violardo sopra il stato di Parma et Piacenza*, redatta a inizio Seicento[122]

Successivamente, Nicodemus Tessin, viaggiatore svedese di passaggio a Parma, attribuisce le due sale al Mirola. Tessin era un architetto al servizio del re di Svezia, in Italia fra 1687 e 1688 per un viaggio di istruzione finanziato dalla corte svedese e finalizzato ad un aggiornamento professionale utile per la progettazione del nuovo Palazzo Reale di Stoccolma; verosimilmente dunque le sue note riportano le attribuzioni locali, riferitegli nel corso della visita:

"[...] Nella stanza accanto, vicino all'alcova, si trovano dei dipinti dei Tiarini ripresi da Torquato Tasso. Nella stanza successiva ci sono delle rappresentazioni di Marcantonio, dipinte dal Mirola. Da qui si passa nella camera della Principessa, anche questa dipinta da Mirola. Successivamente si accede alla parte centrale del Palazzo, attraverso una grande loggia dai soffitti alti eseguiti a volta".[123] Il piano nobile del palazzo visitato da Tessin corrisponde alla disposizione voluta dal duca Ottavio, antecedente gli interventi di Petitot.

Non esistono purtroppo piante dettagliate anteriori a quella di Cristoforo Bettoli, allievo di Petitot (figg. 4.65 e 4.66), ma la struttura della zona centrale del piano nobile non doveva essere molto diversa da quella attualmente visibile, in quanto gli interventi successivi si limitarono all'apertura di alcune porte e alla chiusura della loggia, con conseguenze disastrose per la decorazione, ma non per l'assetto complessivo delle sale. Il percorso indicato da Nicodemus Tessin non lascia dunque alcun dubbio: le due stanze attribuite al Mirola sono la *Sala dell'Ariosto*, adiacente alla *Sala di Erminia* e la *Sala del Bacio*. L'errata interpretazione del soggetto delle pitture può essere facilmente attribuita all'ambientazione classicheggiante voluta da Mirola per raffigurare l'isola di Alcina, sospesa in un tempo e in uno spazio indefiniti.

Quanto all'attribuzione a Bertoja riferita da Angelo Maria Edoari da Herba, va tenuto in qualche considerazione il campanilismo dello storico parmigiano, che, nel proprio Compendio menziona solo quattro pittori del XVI secolo: Parmigianino, Anselmi, Bedoli e Bertoja, tutti rigorosamente di Parma. Edoari tralascia i nomi di altri pittori di diversa provenienza, seppure emiliani, evitando di citare non solo Mirola, ma persino Correggio.[124]

Alle evidenze documentarie, Diane De Grazia aggiunge considerazioni di tipo stilistico che mettono in relazione gli affreschi della *Sala dell'Ariosto* con la volta affrescata sopra al Monumento Gozzadini in Santa Maria dei Servi a Bologna, risalente al 1552-1553 e attribuita a Girolamo Mirola e a Pellegrino Tibaldi (1527-1596), il quale influenza il più giovane Mirola con il proprio michelangiolismo d'importazione romana e con un cromatismo caldo, già adottato nella *Sala di Ulisse*

[122] M. De Grazia, *Una antica e fedele 'guida' degli stati farnesiani di Parma e Piacenza*, cit.

[123] La *Descrizione del Piano nobile del Palazzo del Giardino a Parma* di Nicodemus Tessin è pubblicata e tradotta in B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1988, pp. 228-229.

[124] D. De Grazia, *Mirola and Bertoia in the Palazzo del Giardino, Parma*, in ≪Art Bulletin≫, 1987, vol. LXIX, n. 3, p. 395.

in Palazzo Poggi. Lo stesso cromatismo ispira il Mirola nella *Sala dell'Ariosto* a Parma, leggermente schiarito però in toni pastello, così come risultano attenuate le forme poderose degli eroi bolognesi del Tibaldi, che diventano a Parma più frivoli cortigiani, complice il tono cavalleresco e per nulla epico del racconto figurato farnesiano.

Al Bertoja Diane De Grazia attribuisce invece con cautela alcuni interventi nello zoccolo a *grisaille* che segue il perimetro della *Sala di Ariosto*,[125] stilisticamente consistente con gli elementi decorativi disegnati per l'Oratorio del Gonfalone a Roma, altra committenza farnesiana nella quale il pittore è stato impegnato fra 1568 e 1569, e ancora nel 1572, per conto non del duca Ottavio, ma del cardinale Alessandro.

Al solo Bertoja vanno invece assegnate, secondo De Grazia, due sale scoperte negli anni Ottanta del Novecento, la *Sala di Perseo* e la *Sala del paesaggio*, mentre la *Sala delle rovine*, descritta e lodata dalle fonti, oggi non più visibile (forse perduta, forse tuttora esistente sotto le scialbature), viene assegnata al Mirola da Violardo e al Bertoja da Tessin.

Alla fine degli anni Novanta, Roberto Venturelli, partendo da un'accurata revisione delle precedenti posizioni critiche e sgombrando il campo da qualsiasi "preconcetto filobertoiesco",[126] propone di attribuire la *Sala del Bacio* e la *Sala di Ariosto* al solo Girolamo Mirola, la cui attività nel Palazzo del Giardino è attestata con regolarità nei documenti di pagamento per nove anni consecutivi, fra 1561 e 1570, anno della sua morte, mentre in quel periodo Bertoja non è stipendiato di corte, né tantomeno riceve pagamenti saltuari.[127]

Dall'analisi dei documenti emerge dunque che Girolamo Mirola è stato il responsabile dei lavori e l'esecutore principale delle decorazioni del Palazzo del Giardino fino al momento della sua morte, mentre Jacopo Bertoja lavora per Ottavio Farnese solo a partire dalla fine degli anni Sessanta, e non in esclusiva: a più riprese, infatti, Ottavio cede il pittore al fratello Alessandro, che lo impiega nella decorazione dell'Oratorio del Gonfalone e nella villa di Caprarola.[128]

La già citata lettera al duca Ottavio inviata da Gabriele Albritio in data 8 marzo 1563 constata i danni causati dalla pioggia alla decorazione di alcune sale del palazzo, ma non di quelle realizzate da Mirola; nel 1563 Mirola era impegnato a Montechiarugiola, segno che la decorazione parmense cui fa riferimento Albritio deve risalire almeno all'anno precedente. Mirola è del resto occasionalmente alle dipendenze di Ottavio Farnese a partire dal 1557[129] e regolarmente salariato dal

[125] D. De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua*, cit., p. 129.

[126] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570)*, cit., pp. 123-137.

[127] D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, cit., p. 294; R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma (1560-1570)*, cit., p. 135.

[128] D. De Grazia, *Ottavio Farnese and his artists in Parma and Rome*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A. 1990, a cura di Giovanna Perini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, p. 273.

[129] In relazione ai pagamenti a Girolamo Mirola fra 1557 e 1570 cfr. B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di Risparmio di Parma,

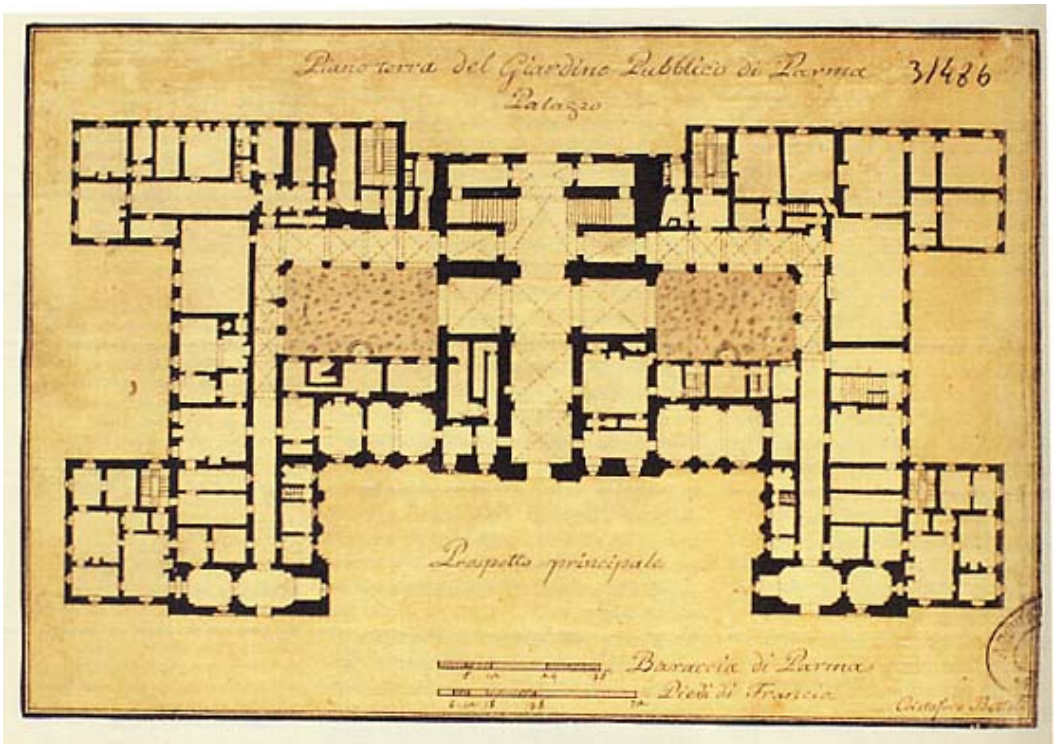


Figura 4.65: Cristoforo Bettoli, Pianta del piano terreno del Palazzo del Giardino di Parma, Anni Cinquanta del Settecento, Parma, Archivio di Stato

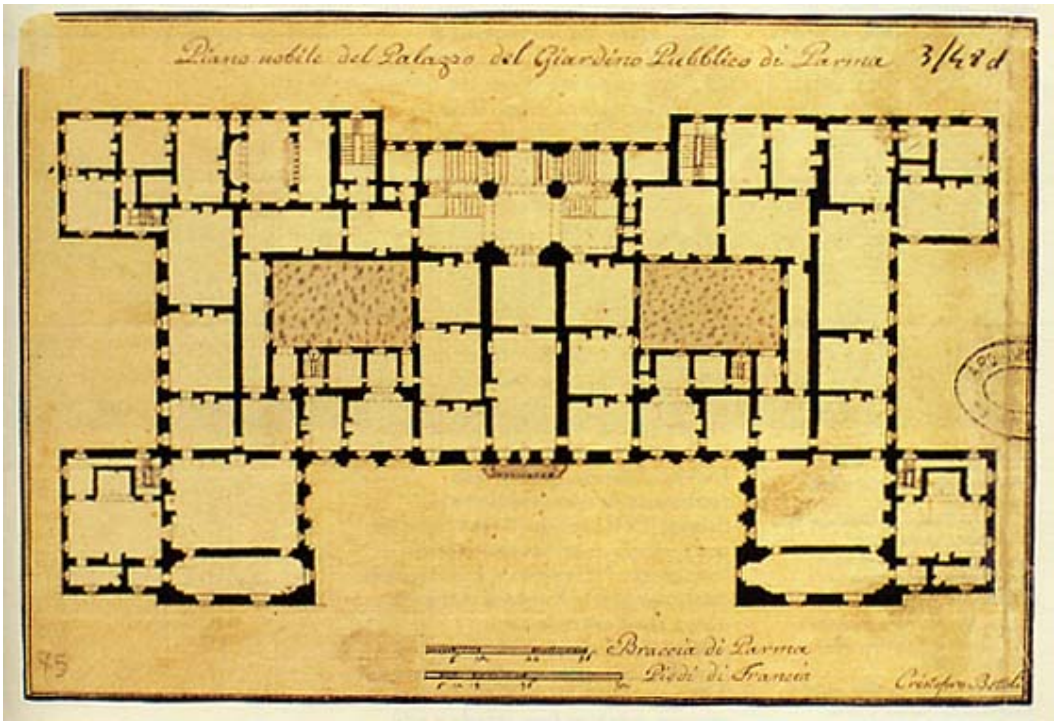


Figura 4.66: Cristoforo Bettoli, Pianta del piano nobile del Palazzo del Giardino di Parma, Anni Cinquanta del Settecento, Parma, Archivio di Stato

1561, ovvero da quando prendono avvio i lavori nel palazzo d'Oltretorrente, anno in cui tra l'altro, viene regolarmente stipendiato anche un garzone del Mirola, Giuseppe Fantucci.[130] Fra 1561 e il 1566, anno in cui Vasari può ammirare "molte storie" da lui affrescate, il Mirola deve avere realizzato la decorazione di almeno un paio di stanze, forse proprio la *Sala del Bacio* e la *Sala di Ariosto*.

I documenti progressivamente emersi e i disegni preparatori legati alla decorazione pittorica della *Sala del Bacio* e della *Sala di Ariosto* lasciano dunque emergere il ruolo di protagonista di Girolamo Mirola, al quale va assegnata la direzione dei lavori nelle stanze principali del Palazzo.

A ciò si aggiungono considerazioni stilistiche efficacemente evidenziate da Roberto Venturelli, il quale a proposito della *Sala del Bacio* rileva "l'assenza di individuazione di caratteri fisionomici, esemplati su un unico modello di grazia androgina [...], o al limite con una diversificazione schematica tra mascolino e femmineo, efebico e vegliardo. Soprattutto, i volti sono tutti privi di "espressione" e persino i cavalieri nel bosco incantato non hanno la "espressione" dell'affetto che li possiede, cioè appunto la "tema" o la sorpresa, che al contrario viene solo mimata in modo convenzionale col movimento del corpo. Al limite, [...] un lieve sorriso può affiorare sulle labbra e negli occhi dei personaggi, ma esso non appartiene al sistema delle "espressioni" intese come *actio* retorica, esplicitazione teatrale di reazioni emotive, ma è un sorriso di matrice parmigianesca, indicatore generico e indifferenziato di *voluptas*."

Complessivamente, le manomissioni successive rendono difficile comprendere se la decorazione delle sale del Palazzo del Giardino rispondesse ad un progetto unitario, ma certamente quelle ispirate ad Ariosto e Boiardo vanno lette come un dittico, in quanto, oltre ad illustrare due regni incantati descritti da opere letterarie "sorelle", condividono la medesima intonazione romanzesca e cortigiana e conducono l'osservatore in un mondo incantato e seducente, restituendo perfettamente l'ideale della villa suburbana descritta dalla trattatistica contemporanea.

Per comprendere pienamente il significato degli affreschi sarebbe necessario conoscere la destinazione d'uso delle sale. Considerando la posizione centrale, attigua alla galleria, sembrano verosimili sia una funzione di rappresentanza sia un utilizzo come appartamento privato. Nella sua descrizione del palazzo, Nicodemus Tessin si riferisce alla *Sala del Bacio* come alla *Sala della Principessa*; Diane de Grazia rileva come questo labile indizio possa indicare una sala privata o un salotto dove la Duchessa di Parma riceveva ospiti, dunque una sala dalla funzione di rappresentanza.[131]. Roberto Venturelli ritiene invece che si trattasse di una sala privata di Margherita d'Austria, moglie di Ottavio, o di Maria d'Aviz, sposa di suo figlio Alessandro; tuttavia la denominazione potrebbe essere più recente e non necessariamente riferibile all'epoca di Ottavio o di suo figlio, dal momento che la descrizione del Tessin risale agli anni Ottanta del Seicento.

Parma 1988, p. 28 nota 16.

[130] Ibidem.

[131] D. De Grazia, *Bertoja e Mirola nel Palazzo del Giardino*, in *La reggia di là da l'acqua*, cit., pp. 134-135.

Venturelli propone inoltre un'interpretazione neoplatonica per spiegare la decorazione della *Sala del Bacio* e, in subordine, la *Sala di Ariosto*, prendendo le mosse dal riquadro centrale, che rappresenta l'età dell'oro, come indicato anche dall'iscrizione (figg. 4.67 e 4.68).

Per spiegare il riquadro e l'intero ciclo, Venturelli sceglie il concetto di *voluptas*, motore dell'azione dipinta e soggetto dell'emistichio virgiliano riportato nella seconda iscrizione, utilizzabile come chiave d'accesso al significato dell'intera sala, asserendo che: "la *voluptas* è un concetto centrale della teoria neoplatonica dell'amore e ad essa Marsilio Ficino dedicò numerose importanti riflessioni".[132] Ma è questo un elemento sufficiente per chiamare in causa un testo filosofico e adottarlo come chiave di lettura iconografica? Certamente il tema della doppia Venere è presente nella cultura rinascimentale e numerose sono le opere d'arte di ispirazione neoplatonica, ma, in questo caso, mi sembra che il ciclo letterario dipinto dal Mirola sia sufficientemente coerente e autoconsistente da non necessitare riferimenti alla teorica ficiniana. In particolare, la teoria della doppia Venere non sembra pertinente in questa sede, dal momento che non sono presenti due veneri, bensì una sola, che rappresenta l'amore felice che caratterizza l'età dell'oro.

Da un punto di vista strettamente iconografico, Venturelli propone un paragone con un dipinto del Garofalo oggi conservato alla National Gallery di Londra, questo sì neoplatonico,[133] che raffigura *Amor, Pulchritudo e Voluptas* (fig. 4.69). Nel dipinto in questione figurano Amore e due coppie, che esprimono pianamente i significati indicati dal titolo: la contemplazione della bellezza ed il piacere. "La *Voluptas* è appunto rappresentata da un giovane che abbraccia da tergo una donna ignuda e semisdraiata a terra. L'analogia con l'immagine del centrovolta, anche nel motivo della figura femminile che compie il gesto di "volgersi" amorosamente verso il giovane, conferma che ci troviamo di fronte ad una iconografia in qualche modo, per vie a me ignote, tipizzata; e che il gruppo di Amore e Venere della *Sala de Bacio* rappresenta l'emblema stesso della *Voluptas*, in questo caso, chiaramente, celeste."[134]

Ora, l'iconografia è la classica rappresentazione di due amanti, ampiamente utilizzata per soggetti mitologici e letterari, da Marte e Venere ad Angelica e Medoro, a Rinaldo e Armida e, in secondo luogo, il paragone con il dipinto del Garofalo risulta generico appunto perché generica è l'iconografia,[135] senza contare che il ri-

[132] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., p. 32.

[133] E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1971, p. 184.

[134] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., pp. 38-39.

[135] Ad ulteriore conferma, gioverà ricordare che proprio il dipinto in questione va con ogni probabilità identificato con *Marte e Venere con due attendenti e Cupido* al n. 80 del catalogo della vendita della collezione di Lord Middleton (31 luglio 1851) e al n. 214 della successiva vendita Middleton (20 marzo 1852), dove venne acquistato da Nieuwenhuys e poi prestato alla National Gallery of Scotland, dove rimase fino al 1932, prima di pervenire alla National Gallery di Londra, dove si trova tuttora; cfr. C. Gould, *National Gallery Catlogues. The sixteenth century Italian Schools (Excluding the Venetians)*, London 1962, pp. 64-65; A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1599)*, catalogo generale, Luisè Editore, Rimini 1993, cat. 161.

Figura 4.67: Girolamo Mirola, Volta della *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino

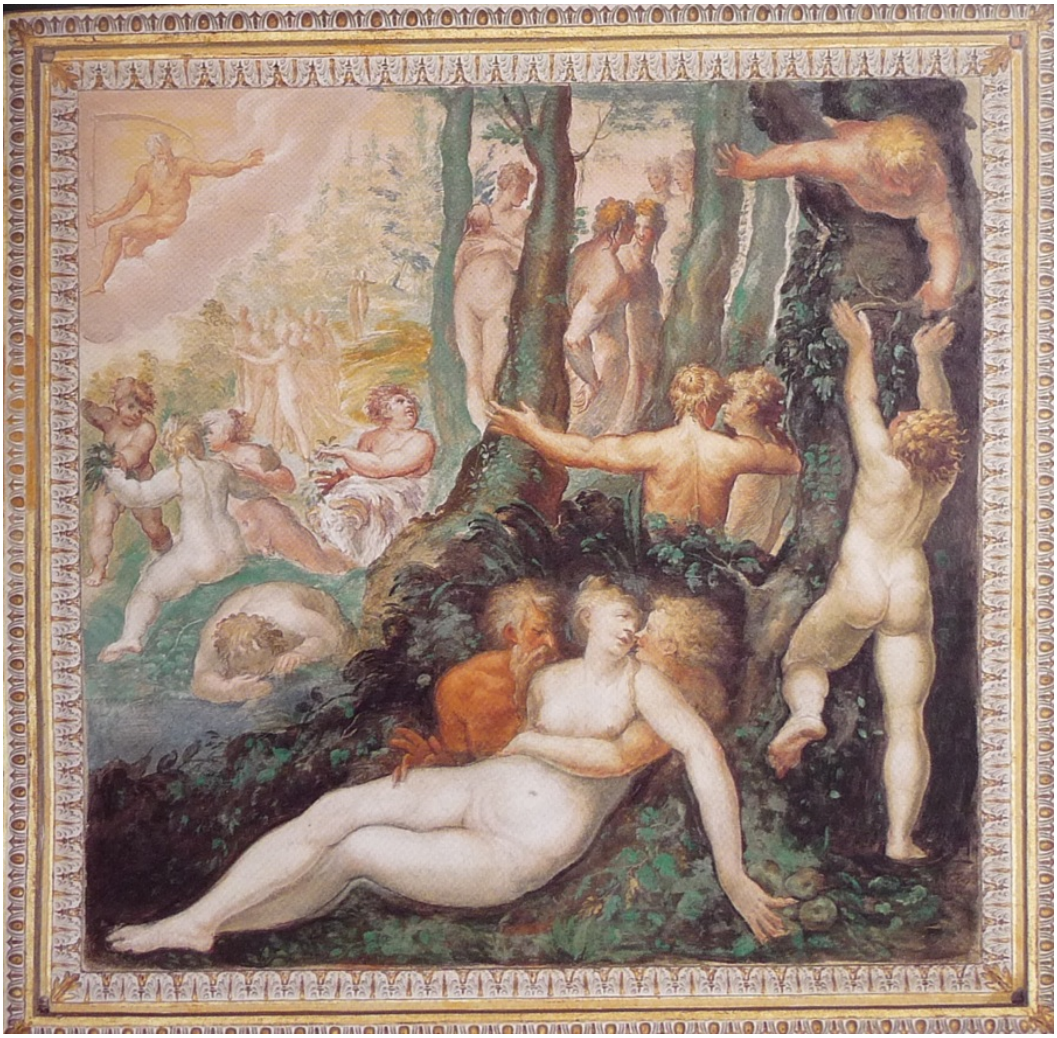


Figura 4.68: Girolamo Mirola, Volta della *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, particolare del riquadro centrale

Figura 4.69: Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, *Amor, Pulchritudo, Voluptas*, Londra, National Gallery

quadro del Mirola si distingue per due particolari che per l'appunto non figurano nel confronto, ovvero la presenza di una terza persona e il gesto della Venere che avvicina la mano ai pomi poggiati a terra, senza considerare che il doppio abbraccio che avvolge la Venere parmense è ben lontano dall'apparire "chiaramente celeste".

Il riquadro illustra l'età dell'oro, secondo una tradizione certamente antica, ma, credo, non necessariamente interpretata in chiave neoplatonica, e il resto della sala avvolge lo spettatore in un luogo di delizie, così come accade nella *Sala di Ariosto*.

Le due sale ispirate all'*Innamorato* e al *Furioso* vanno lette insieme: sono adiacenti, appartengono alla stessa committenza, vengno realizzate nello stesso periodo, illustrano la stessa tematica letteraria cavalleresca e presentano identica impostazione spaziale. Il racconto cortese prosegue senza soluzione di continuità da una sala all'altra evocando un'atmosfera ugualmente idilliaca nelle due stanze, il cui significato risulta evidenziato e amplificato proprio perché ribadito due volte, dato che l'una si pone come l'imitazione variata dell'altra, quasi costituissero un vero e proprio dittico, efficace sineddoche dell'intero palazzo, da subito ricordato, non a caso, come Palazzo del Giardino piuttosto che come Palazzo Ducale, dunque come luogo ameno, di pace e di delizia.

Anche l'interpretazione mistica proposta da Venturelli in relazione alla *Sala di Ariosto* risulta, a mio avviso, piuttosto forzata, in quanto si fonda su due presup-

posti per nulla ovvi: la dipendenza dal fondamento allegorico della *Sala del Bacio* e la relazione con il commento al *Furioso* di Clemente Valvassori, utilizzato come chiave di lettura per la comprensione del racconto figurato.

Questo il commento del Valvassori, definito da Venturelli "una eccezionale fonte per comprendere il senso degli affreschi della *Sala di Ariosto* e un'indiretta conferma dell'interpretazione mistica che qui si è data della *Sala del Bacio*":[136]

> Per Ruggiero, che passa a l'altra riva e per via alquanto aspra giunge al palazzo d'Alcina, si dimostra come il giovane si rivolge a l'amor vano e dopo alcuni affanni perviene a l'ultime dilettazioni.
> In Alcina, che per incanto caccia dal cuore di Ruggiero l'amore di Bradamante e l'accende del suo, si vede come la bellezza mortale con la sua vaghezza ne fa dimenticar quella delle cose celesti.
> Ne' suoni, conviti, pompe e altri solazzi, ne' quali viveva Ruggiero appresso Alcina, comprendesi che l'amore lascivo non nasce né si nutrisca d'altro che di ozio e di molte dilicatezze.
> Nella pena, che sente Bradamante, per aver perso il suo Ruggiero, s'esprime l'immensa grandezza dell'amore divino.
> Per l'annello, posto da Melissa nel dito di Ruggiero incantato, onde ne ricupera il conoscimento, s'inferisce che la perduta ragione ci è restituita per grazia e non per accorgimento umano.
> In Melissa, che prima appare nella forma d'Atlante e poi nella sua propria, si dinota che la divina grazia nel principio opera sotto qualche velo poi, essendo l'oggetto disposto, gli dona di sé piena notizia.
> Nelle riprensioni di Melissa, che fanno avedersi Ruggiero quanto egli sia sommerso ne' vizii, si contiene il rimordimento di conscienza, venutoci per inspirazione divina, per farne conoscere i nostri falli.

È certamente vero che il *Furioso* è stato oggetto, nel corso del Cinquecento, di allegorizzazioni e di interpretazioni morali che ne facilitassero la canonizzazione; è altrettanto vero che le edizioni illustrate e commentate, prima fra tutte la giolitina, ma certamente anche quelle pubblicate da Valvassori e Valgrisi, ricoprirono un ruolo nodale all'interno di questo processo. Per questo motivo, i commenti allegorici del *Furioso* sono stati ampiamente impiegati, nel corso della presente indagine, per comprendere il significato e l'interpretazione dei contemporanei degli episodi raffigurati nei cicli affrescati e, parallelamente, nelle maioliche (analizzate in rapporto ai singoli episodi affrescati nell'arco dei vari capitoli) e nei cassoni (specificamente analizzati nel capitolo §4.1.1), affini agli affreschi per il fatto di non essere opere isolate, ma di costituire racconti articolati in serie o in cicli, appunto.

In questo caso, tuttavia, il raffronto con il commento Valvassori risulta arbitrario per due ragioni: in primo luogo, non è chiara la ragione della scelta. Perché Valvassori e non, ad esempio, Valgrisi, pubblicato tre anni più tardi e accolto da un notevole successo? In secondo luogo, metà del commento riportato non si occupa degli episodi raffigurati a Parma, mentre l'altra metà ne offre una lettura negativa. È questo il motivo per cui le interpretazioni figurative realmente moraleggianti di questo episodio, come gli affreschi di Nicolò dell'Abate a Palazzo Torfanini (§3.1.1) non indugiano sui piaceri offerti da Alcina, ma proseguono il racconto illustrando il rimprovero di Melissa, la distruzione dell'incanto di Alcina e il rinsavimento di Ruggiero, il quale a Parma non dimostra certo particolare ansia di redenzione.

[136] R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, cit., p. 50.

Ciò che, a mio avviso, non è stato debitamente sottolineato fino ad ora è l'importanza dell'originale scelta tematica operata a Parma e del suo significato in rapporto allo statuto della letteratura cavalleresca negli anni Sessanta del Cinquecento. In questo senso, gli affreschi del Palazzo del Giardino sono particolarmente interessanti in quanto si tratta della prima antologia visiva relativa ai più eminenti rappresentanti della letteratura cavalleresca.

Al contrario dei suoi storici nemici in terra emiliana, i Rossi di San Secondo, che nella loro Rocca fecero raffigurare le gesta degli avi per esaltare l'onore e la gloria della famiglia, Ottavio Farnese opera una scelta diversa. Proprio in ragione delle difficoltà di assestamento del neonato ducato di Parma e Piacenza, privo di una tradizione precedente e faticosamente ottenuto a titolo ereditario a prezzo di guerre e promesse di sottomissione all'orbita spagnola, il Palazzo del Giardino propone un viaggio nell'*aetas foelicior*, un mondo pacificato dove è possibile dedicarsi all'*otium*. Fuori dal tempo e dallo spazio, Ottavio trova un'isola lontana dai problemi della politica. La sua stessa collocazione nel quartiere d'Oltretorrente e all'interno di un ampio giardino esplicita l'intenzione del committente; la decorazione pittorica non poteva che muovere nella stessa direzione.

Tale intenzione appare evidente in particolar modo nella decorazione della *Sala di Ariosto* e della *Sala del Bacio*, legate non solo dalla scelta di temi letterari affini, ma ancor più da un'identica concezione dello spazio pittorico e della sua fruizione. In entrambi i casi il rapporto tra spazio dipinto e spazio reale, e di conseguenza fra opera e spettatore, è molto stretto: se da un punto di vista stilistico sono evidenti richiami al michelangiolismo tibaldesco e alla raffinata eleganza del Parmigianino, da un punto di vista compositivo l'antecedente più prossimo appare Correggio. Volteggiando senza soluzione di continuità da una parete all'altra e dalla volta alle pareti, dame e cavalieri attirano l'osservatore nella loro danza e mandano a segno gli incantesimi di Alcina e delle Naiadi. Rispetto agli altri esempi ariosteschi fin qui descritti, gli affreschi di Parma risultano meno descrittivi e proprio per questo migliori interpreti della poesia da cui traggono ispirazione. Il rapporto tra parola e immagine si fa più stretto che mai, perché l'una si fa carico delle istanze poetiche dell'altra e raccoglie la sfida di rappresentare regni incantati e ineffabili.

Figura 4.70: Rocca di Spoleto

4.5 La Rocca di Spoleto

La costruzione della rocca di Spoleto risale ai tempi della riconquista dello Stato della Chiesa, realizzata nel giro di pochi anni, fra 1353 e 1367, grazie all'intervento determinante del Cardinale Egidio d'Albornoz, plenipotenziario dei papi Innocenzo VI e Urbano V. Inviato a Spoleto da Innocenzo IV, il cardinale Albornoz dichiara la città soggetta esclusivamente all'autorità della Chiesa, fa abbattere il cassero costruito nel 1325 dai Perugini e quello disposto nell'anfiteatro romano; contemporaneamente decreta la costruzione della rocca sul colle di S. Elia (fig. 4.70).

Alla morte del Cardinale Albornoz, nel 1367, la Rocca viene consegnata a Pedro Consalvo, primo di una lunga serie di castellani, governatori e rettori del Ducato che abitarono la fortezza, i cui nomi sono in buona parte ricostruibili grazie ai numerosi stemmi presenti sia sui manufatti in pietra sia nella decorazione pittorica.[137]

La Rocca è destinata sia a difesa e dominio della città, sia a sede di castellani e governatori, successivamente qui inviati dalla Chiesa. Alla doppia funzione della rocca corrisponde una bipartizione degli spazi: la zona a mezzogiorno è destinata alle genti d'arme, mentre quella a settentrione è destinata a residenza dei castellani.

[137] P. Felicetti, *Dipinti murali e manufatti lapidei nel cortile d'onore*, in *La Rocca di Spoleto. Studi per la Storia e la Rinascita*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 95-102; B. Rossi, *Fortezza, residenza, carcere. Contributi per la storia dell'uso della Rocca*, in *La Rocca di Spoleto. Studi per la Storia e la Rinascita*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 103-130.

Quanto alla decorazione pittorica, come rileva Giordana Benazzi, "la sistematica ricerca di decorazioni occultate sotto strati di brutali imbiancature e intonacature, estesa a tutti gli ambienti della Rocca, ha dato come risultato la scoperta di un notevole, anche se frammentario, apparato decorativo, risalente in buona parte ai tempi del pontificato di Eugenio IV (1431-47) e di Niccolò V (1447-55) o, in altri casi, riferibile ai consistenti rinnovamenti dovuti a Gregorio XIII (1572-1585), a Paolo V (1605-1621) e a Urbano VIII (1623-44)."[138]

In particolare, in questa sede interessa concentrare l'attenzione sugli affreschi narrativi del salone principale e su quelli paesaggistici nel fornice tra il cortile d'onore e la piazza d'armi, che sembrano appartenere, a mio avviso, alla stessa mano.

I riquadri del cortile rappresentano i domini pontifici, dal Porto di Anzio, a Orvieto, alla stessa Spoleto, riconoscibile in una veduta della rocca e del Ponte delle Torri (fig. 4.71, fig. 4.72, fig. 4.73). La realizzazione dei paesaggi nel cortile risale ai tempi di papa Gregorio XIII Buoncompagni, come attesta l'iscrizione apposta accanto ai riquadri (fig. 4.74).

Di conseguenza, se la mano è la stessa, anche i riquadri del salone d'onore vanno ricondotti alla committenza di un governatore presente a Spoleto negli anni del pontificato di Gregorio XIII, dunque fra il 1572 e il 1585. L'iscrizione dipinta nel cortile, seppure frammentaria, permette di riconoscere il nome di Ventura Maffetto, sulla presenza del quale nella Rocca di Spoleto non è stato tuttavia possibile rinvenire notizie.

Il fregio del salone risulta purtroppo fortemente compromesso, tanto che fino ad ora non è stata nemmeno tentata un'identificazione del soggetto, genericamente indicato come "mitologico". Due sole scene risultano oggi effettivamente leggibili, seppure parzialmente; ciononostante, i lacerti superstiti sono sufficienti, a mio avviso, a ricondurre i due riquadri non ad una generica fonte mitologica, bensì all'*Orlando furioso*, e in particolare al X canto del poema.

La prima e più completa scena raffigura chiaramente Ruggiero in sella all'ippogrifo, che vola impugnando la lancia, pronto a colpire il mostro marino per salvare Angelica, incatenata alla roccia (fig. 4.75). Come si è visto nei capitoli precedenti, l'episodio è uno dei temi ariosteschi più frequentemente raffigurati nel Cinquecento e non solo.[139] La composizione rivela la sua doppia fonte, sacra e profana: se Angelica risulta praticamente indistinguibile dalla sua omologa ovidiana, l'orca somiglia, più che al mostro marino sconfitto da Perseo, al drago ucciso da San Giorgio.

[138] G. Benazzi, *Storie cortesi e cavalleresche nella "camera pinta" della Rocca Albornoziana di Spoleto*, in *Patrimonium in festa: cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV - XVI)*, a cura di A. Modigliani, Orte (Viterbo) 2000, p. 87.

[139] R. W. Lee, *Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth Century Art: Some Facts and Hypotheses*, in *Studies in late medieval and renaissance painting in honour of Millard Meiss*, edited by I. Lavin and J, Plummer, New York University Press, 1977, pp. 313-14; D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers*, in ≪Comparative Literature≫, XXX, 1978, pp. 97-197, F. Caneparo, *La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

Figura 4.71: Anonimo, *Veduta del Porto di Anzio*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile

Figura 4.72: Anonimo, *Veduta di Orvieto*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile

Figura 4.73: Anonimo, *Veduta della Rocca di Spoleto e del Ponte delle Torti*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile

Figura 4.74: Anonimo, *Iscrizione*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile

La contaminazione fra i tre episodi era del resto pacificamente assodata nel pieno Cinquecento, ma la presenza dell'ippogrifo, chiaramente riconoscibile dalla testa e dalle zampe anteriori di rapace, dalle zampe posteriori da leone e dal corpo di cavallo, costituisce l'elemento dirimente nel chiarire senza possibilità di errore l'identità dei personaggi e la loro paternità ariostesca.

L'elemento di novità rispetto alle precedenti raffigurazioni della *Liberazione di Angelica/Andromeda* è rappresentata dalle singolari fattezze del mostro marino, spaventoso pistrice in tutte le versioni ariostesche del tema e in gran parte di quelle ovidiane. Solo in alcune xilografie di fine Quattrocento o di primo Cinquecento Andromeda si trova di fronte un drago, che ritorna in versione a colori in alcune maioliche derivate dalle illustrazioni a stampa (fig. 4.76, fig. 4.77, fig. 4.78).

Tra tutti gli esiti figurativi esaminati fino ad ora, relativi al pieno Cinquecento, solo negli affreschi spoletini il terribile mostro affamato di innocenti fanciulle lascia le sembianze della spaventosa orca marina per vestire i panni di un piccolo drago, mezzo domestico e mezzo araldico, imponendosi però in primo piano.

Per evitare di snaturare la scena, il pittore ne mantiene l'ambientazione marina, costringendo il drago a scivolare sulle acque, con le zampe anteriori ben distese. La singolare scelta del pittore non non può non evocare alla memoria un altro drago, ben più famoso, quello che domina lo stemma di Ugo Buoncompagni, al cui pontificato risale la commissione degli affreschi.

Omaggi al committente disseminati nella narrazione pittorica non sono del resto inusuali nel panorama degli affreschi ariosteschi presi in esame e grosso modo contemporanei a quello spoletino: un simile procedimento si riscontra ad esempio nel riquadro con *La lotta fra Bradamante e il mago Atlante* nel Palazzo di Stefano Colonna a Palestrina, dove la montagna sulla quale si trova il castello incantato perde la connotazione accessoria che aveva nell'illustrazione giolitina, modello per l'affresco, e guadagna una posizione di primo piano al centro del riquadro, assumendo la forma non tanto di una semplice altura, quanto di una candida colonna, a richiamare il nome del committente (fig. 4.79 e §3.8).

Ancora, nel rappresentare lo stesso soggetto a Palazzo de Rochis a Verona, l'anonimo pittore rinuncia il margine di libertà rivendicato invece dai suoi colleghi nella raffigurazione dell'ippogrifo, tipicamente rappresentato con ali variopinte, a ribadire la sua natura fantastica. L'ippogrifo veronese, invece, esibisce naturalistiche ali d'aquila, in *pendant* - a mio avviso - con l'aquila grigia che campeggia sullo stemma dei committenti De Rochis (fig. 4.80 e §4.2).

Lo stato frammentario degli affreschi impedisce purtroppo di chiarirne meglio il significato ed il contesto; oltre all'episodio di *Angelica e Ruggiero*, è possibile infatti identificare un solo altro episodio.

Il riquadro in questione risulta ancora più compromesso del precedente, al punto che sarebbe forse illeggibile se non richiamasse alla memoria un'iconografia ariostesca ormai canonizzata, dopo decenni di edizioni illustrate e di cicli affrescati: una fanciulla con le braccia protese in gesto di lamento disperato, a richiamare inutilmente l'imbarcazione che si allontana all'orizzonte (fig. 4.81). Bastano poche pennellate per individuare la drammatica vicenda di Olimpia, con buona probabilità

Figura 4.75: Anonimo, *Ruggiero salva Angelica*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone

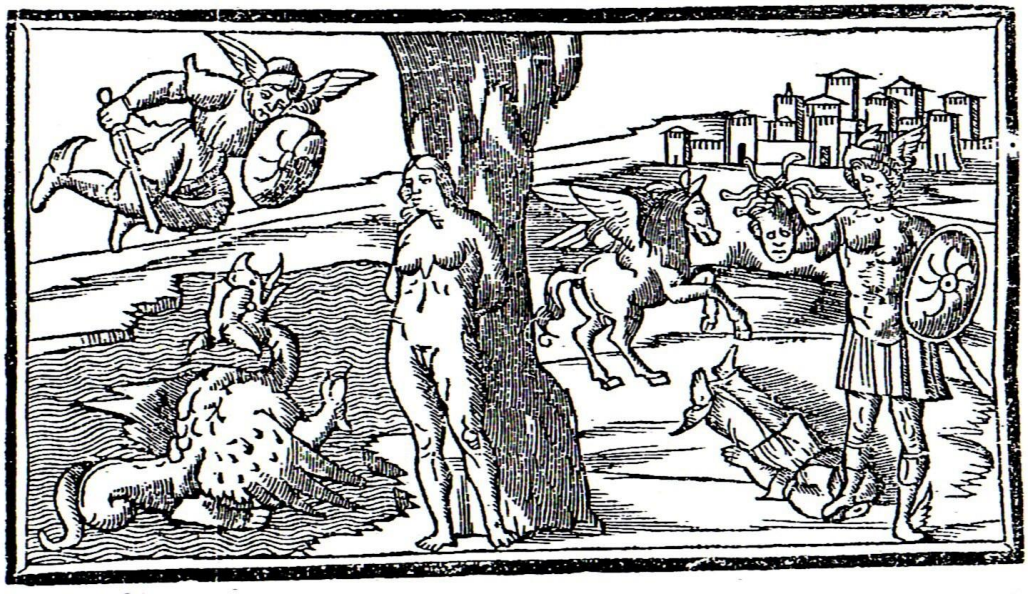


Figura 4.76: Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia, vignetta con *Perseo e Andromeda*, Zoppino 1522 (xilografia impiegata da vari editori a partire dal 1487)

Figura 4.77: Monogrammista "C. I.", Piatto con Perseo e Andromeda, Faenza, 1520-30, Londra, Victoria and Albert Museum

Figura 4.78: Baldassarre Manara, Coppa con *Perseo e Andromeda*, 1534?, già nella collezione Gillet

protagonista del riquadro spoletino, in un brano narrativo che segue il precedente sulla parete così come nel poema, tanto che spesso, nelle illustrazioni a stampa, i due episodi sono raffigurati insieme (figg. 4.83 e 4.84).

Fra i due riquadri narrativi, si conserva una parte della cornice architettonica che li inquadrava, dove si intravedono lacerti di grottesche e personificazioni; l'unica distinguibile con una certa chiarezza sembra essere la Giustizia, raffigurata accanto ad Angelica (fig. 4.82).

Risulta purtroppo impossibile risalire al programma iconografico originario, vista la perdita del resto del fregio.

Figura 4.79: Anonimo, *Bradamante affronta il mago Atlante*, 1550-1580, Palestrina, Palazzo Colonna

Figura 4.80: Anonimo, *Bradamante affronta il mago Atlante*, 1578, Verona, Palazzo De Rochis

Figura 4.81: Anonimo, *Olimpia abbandonata*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone

Figura 4.82: Anonimo, *Fregio*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone

Figura 4.83: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1543, canto X, *Liberazione di Andromeda* e *Olimpia abbandonata*

Figura 4.84: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, canto X, *Liberazione di Andromeda* e *Olimpia abbandonata*

4.6 La Retirata di Mondragone a Monte Porzio Catone

Già in epoca antica, la zona Frascati era considerata ideale per la costruzione di ville suburbane, in ragione della vicinanza a Roma e della salubrità dell'aria; la nascente cultura di villa del Cinquecento si appropria di questa nobile tradizione ed rinnova la fortuna di Frascati quale eletto luogo di piacere e di umanistico *otium*.

Tra le prime ville fatte costruire a inizio secolo nella zona, sul modello di Lucullo, di Cicerone e di Catone, sono la Villa Rufina, che prende il nome dal cardinale Rufini, e la villa iniziata dal cardinale Giovanni Ricci di Montepulciano, familiare dei Farnese, il quale però la vende poco dopo al cardinale Ranuccio Farnese, avendo ricevuto nuovi incarichi, che lo costringevano ad allontanarsi da Roma. Ranuccio Farnese, cardinale di Sant'Angelo, prosegue l'edificazione della villa, che prende il nome di Villa Angelina.

All'amena zona di Frascati, il cardinale Marco Sittico Altemps (1533-1595) volge la sua attenzione a partire dal 1567, non limitandosi ad assicurarsi una delizia di campagna, come si vedrà oltre. Originario della zona di Costanza (nasce nel castello di Hohenems, traslato in Alta Emps, da cui Altemps), Marco Sittico è nipote per parte di madre del cardinale Giovanni Angelo de' Medici, che diviene papa Pio IV nel 1559 ed è cugino di San Carlo Borromeo, figlio di Gian Giacomo e di Margherita de' Medici di Milano, sorella di sua madre Chiara.

Il legame con i Borromeo viene ulteriormente rinsaldato dal matrimonio tra Jacopo Annibale, fratello di Marco Sittico, e Ortensia Borromeo, sorella di Carlo. Dopo giovanili imprese militari, nel 1554 nell'assedio di Siena ribellatasi a Carlo V e in Ungheria contro i Turchi, Marco Sittico si trasferisce a Roma e viene avviato alla carriera ecclesiastica dallo zio Pio IV. Marco viene nominato vescovo di Cassano Ionico (diocesi precedentemente retta dallo zio) a ventisei anni e cardinale diacono dei Santi XII Apostoli l'anno successivo, assumendo rapidamente i titoli di varie chiese: S. Giorgio al Velabro, S. Pietro in Vincoli, S. Clemente, S. Maria in Trastevere.

Nel giro di pochi mesi, l'Altemps viene eletto vescovo di Costanza, grazie all'appoggio del cognato Joahan Werner von Reitenau, balivo di Burgau. La sua carriera prosegue brillantemente negli anni successivi; partecipa al al Concilio di Trento come sesto legato e in seguito, fra 1564 e 1567 sostituisce il cugino Carlo Borromeo nella legazione della Marca Anconetana, per sottomettere i ribelli anconetani, missione, questa, più consona alla sua indole.[140]

Nel 1567 il cardinale Altemps acquista Villa Angelina dal cardinale Alessandro Farnese, erede del fratello Ranuccio, morto a Parma nel 1565, e ne muta il nome in Villa Tusculana, affidando lavori di ampliamento dapprima al Vignola (1507-1573) e, dopo la sua morte, a Martino Longhi il Vecchio (1534-1591), con la collaborazione di Giacomo Della Porta (1532-1602).

[140] F. Grossi Gondi, *La villa dei Quintili e La Villa di Mondragone. Le ville tusculane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento*, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1091, pp. 7-10; B. Ulianich, Voce *Altemps, Marco Sittico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Società Grafica Romana, Roma 1960, pp. 551-556.

Personaggio di grande prestigio, potere e disponibilità finanziaria, Marco Sittico acquista progressivamente numerosi terreni nel Tuscolo, stabilendovi un governatore per curarne l'amministrazione. Oltre a Villa Angelina, poi Tusculana, il cardinale acquista Monte Porzio, Monte Compatri e il Castello della Molara, che formano il suo *Status Tusculanus*. Al 1568 risale l'acquisto del palazzo cittadino in Campo Marzio, la cui ristrutturazione presenta notevoli punti in comune con il parallelo cantiere di Frascati, sia dal punto di vista architettonico, sia dal punto di vista della decorazione interna.

Ospite abituale del cardinale Altemps è Ugo Buoncompagni, che nel 1572 sale al soglio di Pietro con il nome di Gregorio XIII anche grazie ai buoni rapporti con l'influente cardinale Altemps. Le fonti riportano la descrizione di una passeggiata di Gregorio XIII sulla collina a monte della villa Tusculana, dove sorgeva la villa dei fratelli Sesto Quintilio Condiano e Sesto Quintilio Valerio Massimo, consoli nel 151 d.C., al tempo dell'imperatore Antonino Pio. L'antica proprietà della villa è nota da iscrizioni presenti nelle condutture idrauliche, che riportano i nomi dei Quintili, i quali possedevano anche la villa sull'Appia confiscata da Commodo nel 182-183 d. C., dopo avere fatto assassinare i due fratelli, accusati di congiura.[141] Secondo il giudizio del papa, estasiato dalla vista della splendida campagna romana e dalla memoria classica di quei luoghi, la collina dei Quintili sarebbe stata la cornice ideale per una villa; per assecondare il desiderio di Gregorio XIII, il cardinale Altemps fa costruire una nuova villa sul colle, innestandola sulle antiche murature romane della villa dei Quintili.[142]

Il progetto è ambizioso: la Villa Tusculana, da questo momento chiamata Villa Vecchia, era infatti considerata troppo piccola per i numerosi ospiti di riguardo, primo fra tutti il papa, che frequentemente vi soggiornavano insieme al proprio seguito.

Il 20 giugno 1573 vengono dunque avviati i lavori per la realizzazione della villa destinata a chiamarsi Mondragone, in omaggio al drago araldico di papa Buoncompagni (fig. 4.85).[143] Proprio da Villa Mondragone, il 24 febbraio 1582, papa Gregorio XIII emana la bolla *Inter gravissimas pastoralis officii nostris curas*, con la quale introduce il calendario gregoriano, che, sulla base delle indicazioni di una Commissione di scienziati e degli ingegnosi calcoli dell'astronomo e matematico Luigi Lilio, modifica la regola degli anni bisestili e sopprime dieci giorni da quell'anno, fra il 5 e il 16 ottobre, in modo tale da sincronizzare l'anno civile con l'anno astronomico. In questo modo, la data dell'equinozio di primavera viene riportata al 21 marzo, in accordo con in dettami del Concilio di Nicea, requisito essenziale per il calcolo della Pasqua e di tutte le festività che ne derivano.

La Villa Mondragone riutilizza le antiche strutture e conserva le stesse dimensioni della villa dei Quintili, mantenendo anche la tipologia costruttiva su vari livelli, che sfruttano la pendenza del colle creando varie terrazze, su una delle quali viene

[141] F. Grossi Gondi, *La villa dei Quintili e La Villa di Mondragone*, cit., pp. 20-44.

[142] Ms. Cas. 1335, notizia riportata in F. Grossi Gondi, *La villa dei Quintili e La Villa di Mondragone*, cit., pp. 18-19.

[143] F. Grossi Gondi, *La villa dei Quintili e La Villa di Mondragone*, cit., p. 45.

Figura 4.85: Alessandro Specchi, Veduta del palazzo della Villa di Monte Dragone a Frascati dell'Ecc.mo Sig.r Principe Borghese, Architettura di Giovanni Fontana, 1669

realizzato il giardino segreto pensile, accessibile solo dall'appartamento del papa.

Cinque anni più tardi, il cardinale Altemps commissiona la costruzione della Retirata, un palazzetto destinato al figlio Roberto (1566-1586) e alla sua sposa Cornelia Orsini, figlia di Virginio Orsini. Roberto, figlio del cardinale e di Camilla Bonfigli, viene legittimato da Gregorio XIII e diviene dunque erede universale dello *Status Tusculanus*, cui si aggiunge il titolo di marchese del Gallese, trasformato poi in ducato nel 1585 da Sisto V.

In occasione dei *pacta sposnsalia* del figlio con Cornelia Orsini, il cardinale Altemps fa costruire e decorare la Retirata, palazzetto in asse con Villa Mondragone, realizzata su progetto di Martino Longhi (fig. 4.86); attualmente, la Retirata risulta inglobata nella Villa Mondragone, in ragione di un corpo di fabbrica fatto costruire dal cardinale Scipione Borghese, successivo proprietario della tenuta. La villa è decorata con grottesche su fondo bianco e scene storiche, letterarie e mitologiche nelle tre sale del piano nobile.

In questa sede, interessa particolarmente la seconda sala, che reca sulle pareti *Storie di Ricciardetto e Fiordispina*, ispirate dal XXV canto dell" *Orlando furioso*, e sulla volta *La caduta di Fetonte*. Dopo un'iniziale attribuzione a Pieter e Cornelius de Witte, gli affreschi sono stati in seguito riferiti alla mano di Gaspar Menbergher, pittore tedesco originario di Costanza, sede del vescovato di Marco Sittico.

Quattro sono gli ovati affrescati con *Storie dell'*Orlando furioso, inseriti in una

ricca cornice architettonica sulle vele della volta; nel primo episodio Ruggiero segue Fiordispina per aiutarla a salvare l'amato. I due giungono

> [...] ad una terra
> che 'l re Marsilio in mezzo Francia tenne,
> tolta di man di Carlo in quella guerra.
> Né al ponte né alla porta si ritenne,
> che non gli niega alcuno il passo o serra,
> ben ch'intorno al rastrello e in su le fosse
> gran quantità d'uomini e d'arme fosse.
>
> Perch'era conosciuta da la gente
> quella donzella ch'avea in compagnia,
> fu lasciato passar liberamente,
> né domandato pure onde venìa.
> Giunse alla piazza, e di fuoco lucente,
> e piena la trovò di gente ria;
> e vide in mezzo star con viso smorto
> il giovine dannato ad esser morto.[144]

In primo piano si vede il drappello di guardie, che lascia passare Ruggiero e Fiordispina. Poco più indietro, il rogo allestito nella piazza, per l'esecuzione del giovane.

> Ruggier come gli alzò gli occhi nel viso,
> che chino a terra e lacrimoso stava,
> di veder Bradamante gli fu aviso,
> tanto il giovine a lei rassimigliava.
> Più dessa gli parea, quanto più fiso
> al volto e alla persona il riguardava;
> e fra sé disse: - O questa è Bradamante,
> o ch'io non son Ruggier com'era inante.[145]

Osservando il delicato volto di Ricciardetto, Ruggiero crede di avere di fronte Bradamante:

> Né primo né secondo né ben quarto
> sète di quei ch'errore in ciò preso hanno:
> né 'l padre né i fratelli né chi a un parto
> ci produsse ambi, scernere ci sanno.
> Gli è ver che questo crin raccorcio e sparto
> ch'io porto, come gli altri uomini fanno,
> ed il suo lungo e in treccia al capo avvolta,
> ci solea far già differenza molta:
>
> ma poi ch'un giorno ella ferita fu
> nel capo (lungo saria a dirvi come),
> e per sanarla un servo di Iesù
> a mezza orecchia le tagliò le chiome,

[144] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 7, 2-8 - 8.
[145] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 9.

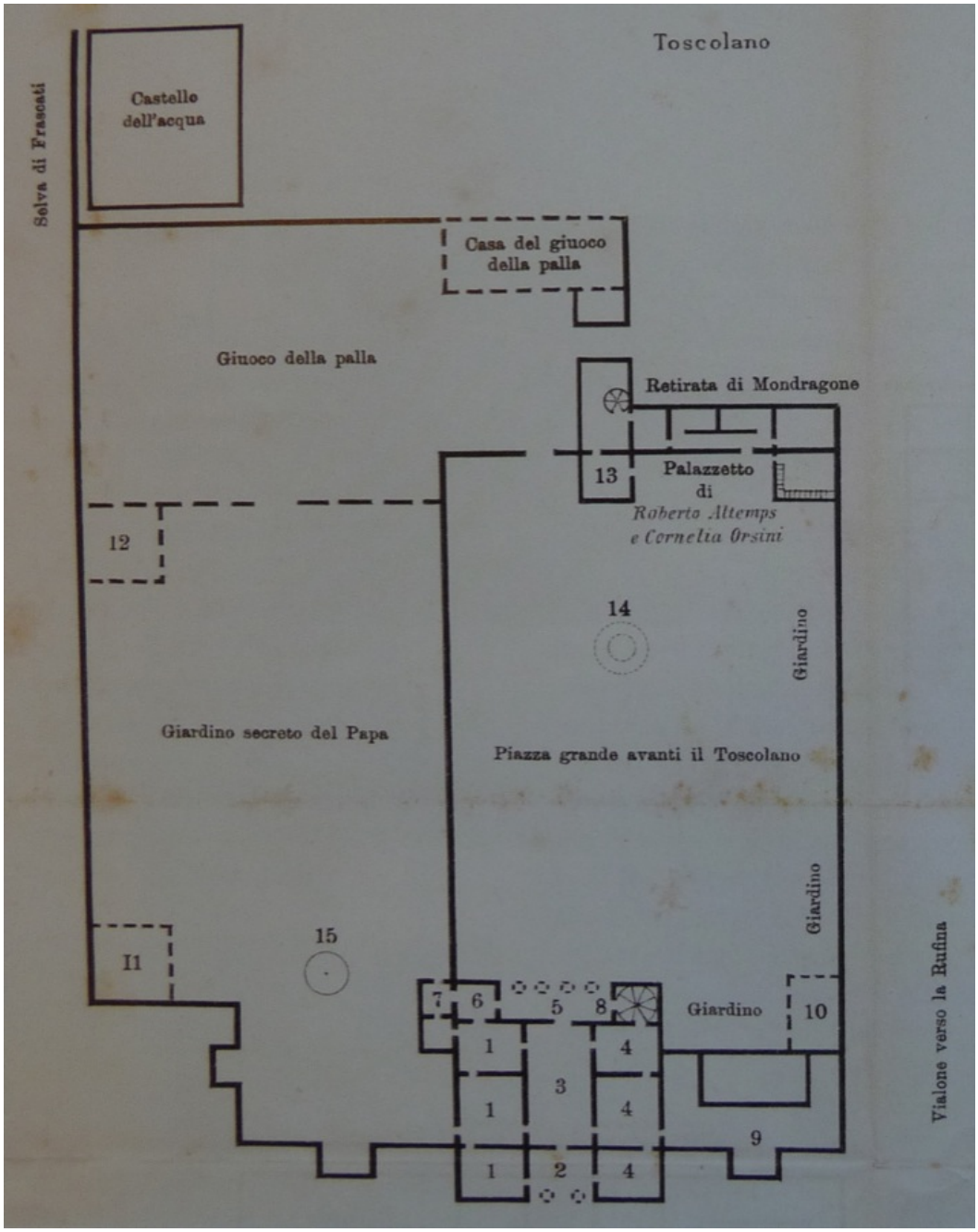


Figura 4.86: Pianta di Villa Mondragone a Monte Porzio Catone, secondo il progetto originario, tratta da M. d'Angeli d'Ossat, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps. Le residenze di un cardinale*, cit.

alcun segno tra noi non restò più
di differenza, fuor che 'l sesso e 'l nome.
Ricciardetto son io, Bradamante ella;
io fratel di Rinaldo, essa sorella.[146]

Il giovane narra dunque a Ruggiero le peripezie che lo avrebbero condotto a una terribile morte, se il cavaliere non l'avesse salvato. La romanzesca vicenda di Ricciardetto e Fiordispina costituisce un nucleo narrativo a sé stante, un'avventura collaterale di Ruggiero, ascrivibile al suo curriculum di cavaliere errante, campione di deboli e oppressi in omaggio alla tradizione cortese, animato da nobili sentimenti e da aspirazioni di gloria personale, che lo spingono a soccorrere Fiordispina invece di rispondere al messaggero di Agramante, il quale richiama urgentemente i saraceni alla difesa contro Carlo Magno:

Non è dal pozzo ancor lontano un miglio,
che venire un corrier vede in gran fretta,
di quei che manda di Troiano il figlio
ai cavallieri onde soccorso aspetta;
dal qual ode che Carlo in tal periglio
la gente saracina tien ristretta,
che, se non è chi tosto le dia aita,
tosto l'onor vi lascerà o la vita.

Fu da molti pensier ridutto in forse
Ruggier, che tutti l'assaliro a un tratto;
ma qual per lo miglior dovesse torse,
né luogo avea né tempo a pensar atto.
Lasciò andare il messaggio, e 'l freno torse
là dove fu da quella donna tratto,
ch'ad or ad or in modo egli affrettava,
che nessun tempo d'indugiar le dava.[147]

Dal punto di vista della costruzione narrativa, l'unica vicenda simile a questa che goda di fortuna figurativa è la novella di Ginevra, anch'essa giocata sullo scambio di persona e parzialmente narrata in *flashback*. Nel salone d'onore del Palazzo Besta di Teglio, Vincenzo e Michele de' Barberis sciolgono l'intreccio, a favore di una semplificazione del racconto, descritto in ordine cronologico. A differenza degli affreschi tellini, i riquadri raffigurati a Mondragone mantengono invece l'impostazione strutturale definita nel poema, e la novella viene raffigurata secondo l'ordine della narrazione. Il secondo episodio raffigura dunque l'antefatto della vicenda, ovvero il primo incontro tra Fiordispina e Bradamante, che la giovane figlia di re Marsilio crede un uomo (fig. 4.87).

Le due fanciulle sono ritratte in un ameno boschetto, presso un ruscello, e Bradamante, armata di tutto punto, è raffigurata con l'elmo indosso, a giustificare l'errore di Fiordispina.

[146] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 23-24.
[147] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 5-6.

Era del giorno il termine ormai corto,
che rosseggiava in occidente il sole,
ora oportuna da ritrarsi in porto
a chi la notte al bosco star non vuole;
quando la donna invitò Bradamante
a questa terra sua poco distante.

Non le seppe negar la mia sorella:
e così insieme ne vennero al loco,
dove la turba scelerata e fella
posto m'avria, se tu non v'eri, al fuoco.
Fece là dentro Fiordispina bella
la mia sirocchia accarezzar non poco:
e rivestita di feminil gonna,
conoscer fe' a ciascun ch'ella era donna.

Però che conoscendo che nessuno
util traea da quel virile aspetto,
non le parve anco di voler ch'alcuno
biasmo di sé per questo fosse detto:
féllo anco, acciò che 'l mal ch'avea da l'uno
virile abito, errando, già concetto,
ora con l'altro, discoprendo il vero,
provassi di cacciar fuor del pensiero.[148]

Il terzo riquadro raffigura le due fanciulle il mattino successivo, quando Bradamante, abbigliata con vesti femminili, si congeda da Fiordispina, la quale le offre "un ottimo ginetto", agile cavallo spagnolo, raffigurato sulla destra (fig. 4.88). In questa scena e nella seguente, le due fanciulle sono riconoscibili grazie a *tituli* che ne indicano il nome, così come, sullo sfondo, si scorge chiaramente la scritta "Montalban", posta a identificare il castello di Bradamante. L'uso dei *tituli* è ampiamente diffuso nelle illustrazioni a stampa, non solo in quelle più arcaiche, come le xilografie proposte da Nicolò Zoppino, ma anche nei raffinati legni valgrisiani e nelle calcografie pubblicate da De Franceschi, dove i nomi dei personaggi sono un utile strumento per il lettore, che può divertirsi a seguire il complesso racconto figurato, capace di radunare anche più di dieci scene entro una stessa cornice.

Facendo propria un'ulteriore tecnica tipica dell'illustrazione a stampa, l'affresco sfrutta il secondo e il terzo piano per rappresentare altri momenti del racconto: all'interno del castello si vedono, attraverso la cornice della finestra, Bradamante e Fiordispina che dormono nello stesso letto, mentre sulla destra, nel paesaggio aperto, si vedono altri due momenti narrativi, che riassumono lo stratagemma ideato da Ricciardetto per spiegare a Fiordispina la metamorfosi immaginaria che esaudisce il desiderio della fanciulla:

Fortuna mi tirò fuor del camino
in mezzo un bosco d'intricati rami,
dove odo un grido risonar vicino,

[148] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 39 3-8 - 41.

come di donna che soccorso chiami.
V'accorro, e sopra un lago cristallino
ritrovo un fauno ch'avea preso agli ami
in mezzo l'acqua una donzella nuda,
e mangiarsi, il crudel, la volea cruda.

Colà mi trassi, e con la spada in mano
(perch'aiutar non la potea altrimente)
tolsi di vita il pescator villano:
ella saltò ne l'acqua immantinente.
- Non m'avrai (disse) dato aiuto invano:
ben ne sarai premiato e riccamente
quanto chieder saprai, perché son ninfa
che vivo dentro a questa chiara linfa;

ed ho possanza far cose stupende,
e sforzar gli elementi e la natura.
Ghiedi tu, quanto il mio valor s'estende,
poi lascia a me di satisfarti cura.
Dal ciel la luna al mio cantar discende,
s'agghiaccia il fuoco, e l'aria si fa dura;
ed ho talor con semplici parole
mossa la terra, ed ho fermato il sole. -

Non le domando a questa offerta unire
tesor, né dominar populi e terre,
né in più virtù né in più vigor salire,
né vincer con onor tutte le guerre;
ma sol che qualche via donde il desire
vostro s'adempia, mi schiuda e disserre:
né più le domando un ch'un altro effetto,
ma tutta al suo giudicio mi rimetto.

Ebbile a pena mia domanda esposta,
ch'un'altra volta la vidi attuffata;
né fece al mio parlare altra risposta,
che di spruzzar vÍr me l'acqua incantata:
la qual non prima al viso mi s'accosta,
ch'io (non so come) son tutta mutata.
Io 'l veggo, io 'l sento, e a pena vero parmi:
sento in maschio, di femina, mutarmi.
[149]

Infine, nel quarto e ultimo riquadro, Ricciardetto, abbigliato con vesti femminili per fingersi Bradamante, abbraccia l'amata (fig. 4.89).

La storia di Ricciardetto e Fiordipisna si pone come una novella isolata nella trama del *Furioso*, quasi fosse "la centunesima novella del Decameron", come felicemente la definisce Stefano Giovannuzzi, sottolineandone le caratteristiche di novella erotica "coronata dal successo, secondo quanto prescritto dai canoni".[150] Natural-

[149] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 60-64.
[150] L. Ariosto, *La novella di Fiordispina*, a cura di S. Giovannuzzi, Le Cariti Editore, Firenze

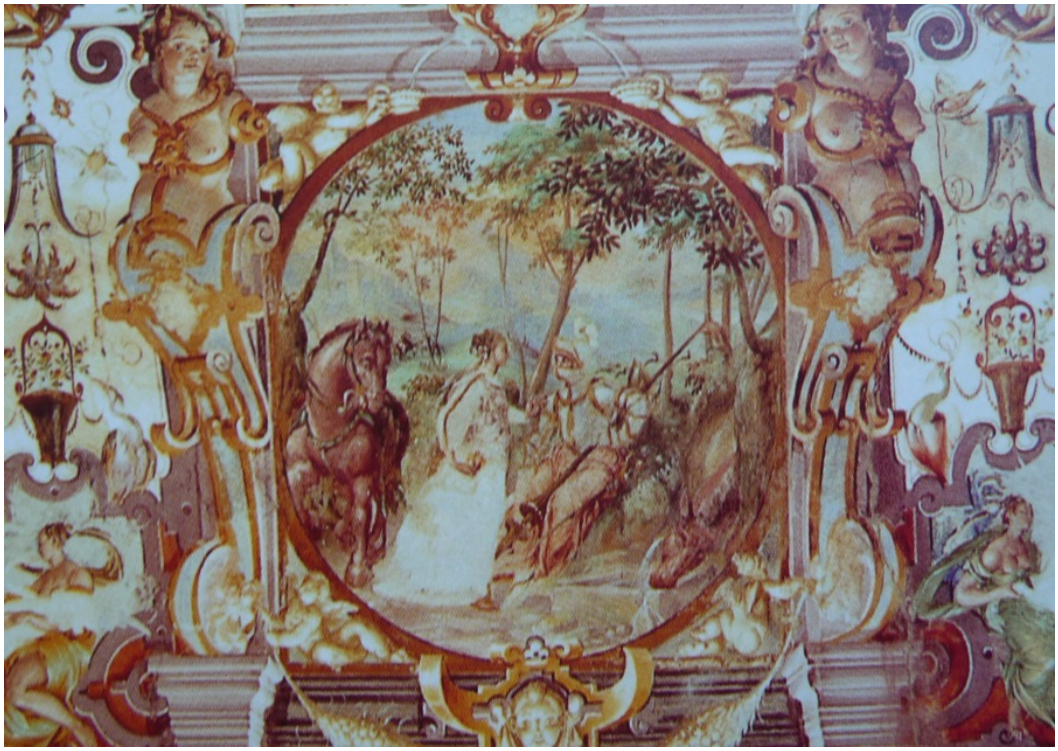


Figura 4.87: Gaspar Menbergher, *Fiordispina incontra Bradamante*, 1578, Monte Porzio Catone, Retirata di Mondragone

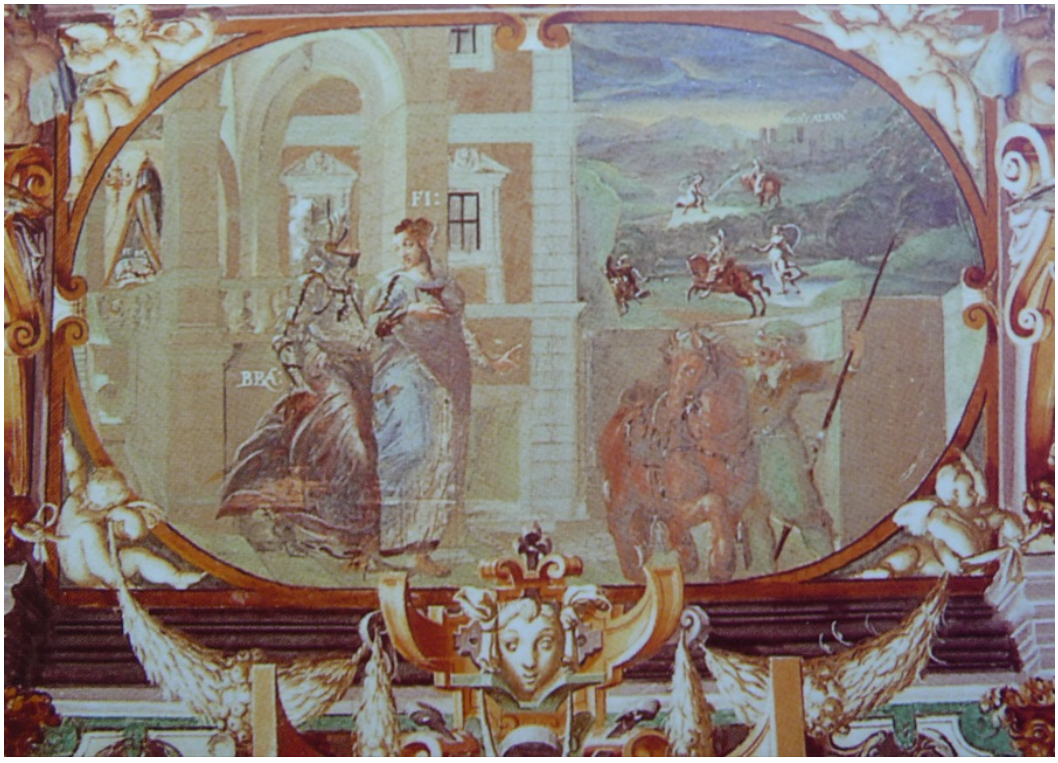


Figura 4.88: Gaspar Menbergher, *Bradamante si congeda da Fiordispina*, 1578, Monte Porzio Catone, Retirata di Mondragone

Figura 4.89: Gaspar Menbergher, *Ricciardetto, abbigliato con vesti femminili, abbraccia Fiordispina*, 1578, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone

mente non è in questa veste che l'intrigante nodo narrativo viene selezionato dal cardinale Altemps, cugino di San Carlo Borromeo e ospite impeccabile, nella sua sontuosa Villa Mondragone, per papa Gregorio XIII e per il cardinale Paleotti, autore del *Discorso sopra le immagini*. Se immagini di soggetto erotico, ispirate alla mitologia o alla letteratura, sono ampiamente presenti nelle stanze private di nobili committenti e frequentemente raccomandate nei trattati di arte e architettura relativi alla vita in villa, è pur vero che la spregiudicata novella ariostesca viene presto costretta entro binari moralizzanti dalle allegorie che accompagnano il testo a partire dalla metà del Cinquecento. Nessun riferimento alla novella appare nell'edizione giolitina, animata da intenti canonizzatori non necessariamente moralizzanti; ben diversa appare la situazione negli anni del Concilio di Trento, quando si danno alle stampe le edizioni Valvassori e Valgrisi,

Da un punto di vista figurativo, il primo accenno alla novella di Ricciardetto e Fiordispina si trova nella XXV illustrazione dell'edizione Valvassori, che propone sullo sfondo un corsivo richiamo alla pira allestita per la condanna di Ricciardetto e le figure appena distinguibili di Ruggiero e Fiordispina alle porte della città.

Valgrisi raccoglie lo spunto, ma senza introdurre ulteriori momenti narrativi. De

2001, p. 11.

Franceschi aggiunge la scena in cui Ruggiero deve scegliere se seguire Fiordispina o il messaggero saraceno, ma non allarga la descrizione della novella. Anche in pittura, il soggetto appare quanto mai raro: solo Guido Reni, in una tela realizzata per il cardinale Carlo de' Medici, raffigura l'incontro fra Bradamante e Fiordispina,[151] ricalcando, come spesso avviene nella traduzione in immagine dei soggetti ariosteschi nella pittura di primo Seicento, un'iconografia cristiana, l'incontro di Cristo con la Samaritana al pozzo. Di fatto, dunque, gli affreschi della Retirata di Mondragone sono la prima e, a quanto mi risulta, unica raffigurazione mediamente estesa della novella.

Roberto Altemps muore a soli vent'anni, nel 1566, condannato a morte da papa Sisto V per il rapimento di una donna, vedova di un gentiluomo di casa Altemps. Roberto era già stato salvato da una condanna papale l'anno precedente, per identica colpa nei confronti di un'altra fanciulla, una damigella di Orazio Frangipane, grazie all'intercessione dello zio Jacopo Annibale, cognato di Carlo Borromeo. La seconda volta, il giudizio del papa è inflessibile e la condanna esemplare: il giovane marchese viene processato e condannato alla decapitazione nella pubblica piazza. Roberto lascia la moglie Cornelia in attesa del loro unico figlio maschio, Giovanni Angelo, che eredita nel 1595 l'immensa fortuna del nonno Marco Sittico e la sua passione per le arti ed il mecenatismo.

Nel corso della sua vita, Giovanni Angelo ingrandisce notevolmente la collezione antiquaria di famiglia, colleziona dipinti e libri, arricchendo la propria raccolta con l'acquisto nel 1611 della biblioteca Colonna. L'enorme biblioteca Altemps, in seguito confluita nelle raccolte Vaticane, è aperta alla consultazione degli studiosi ed è ricca anche di testi musicali e scientifici, data la passione di Giovanni Angelo per la musica, la matematica, l'architettura, la geometri, la medicina e l'astronomia ed i suoi legami con Galileo Galilei, che nel 1611 sceglie proprio Villa Mondragone per una dimostrazione del suo cannocchiale, alla presenza di scienziati e dotti dell'Accademia dei Lincei, fondata qualche anno prima dal Principe Linceo Federico Cesi duca di Acquasparta, cognato di Giovanni Angelo Altemps, di cui aveva sposato al sorella Maria nel 1607.

Il luogo prescelto per l'esperimento è la vigna del cardinale Alessandro Malvasia, la più alta della collina; da qui Galileo punta il cannocchiale verso Villa Mondragone, distante 20 chilometri, della quale permette di osservare i dettagli architettonici, grazie al suo cannocchiale. Memore dell'impresa, qualche anno più tardi, Giovanni Angelo scrive a Galileo per chiedergli un cannocchiale, come testimonia una lettera datata 30 luglio 1616, dove il duca scrive: "Sebbene io ho prospicilio o telescopio, o come volgarmente dicono, occhiale, assai buono, haverei nondimeno caro d'haverne uno di quelli a cui dà ella titolo di perfetto, fabricato di mano di lei, che ne è stata l'inventore"[152]

[151] E. Fumagalli, *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., cat. 85.

[152] Lettera di Giovanni Angelo Atemps a Galilelo Galilei, testo riportato da M. d'Angeli d'Ossat, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps. Le residenze di un cardinale*, a cura del Centro Congressi Villa Mondragone Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2003, p. 57.

Il 29 novembre 1613 il duca Gian Angelo Altemps vende Villa Tusculana, Villa Mondragone e tutto lo *Status Tusculanus* al Cardinale Scipione Borghese, che ben conosceva la zona e apprezzava Villa Mondragone anche per la corrispondenza fra il dragone Buoncompagni, largamente presente in ragione dei legami di Marco Sittico e Gregorio XIII, e lo stemma dei Borghese.

A inizio Ottocento inizia violentemente la parabola discendente della villa, che subisce notevoli danni durante un terremoto nel 1806; successivamente l'agente del principe Camillo Borghese ordina di smantellare la villa, portando via condotti, inferriate, mensole e statue; poco più tardi crolla la volta della galleria ed il palazzo viene abbandonato. La villa subisce ulteriori gravi danni al passaggio delle truppe austriache a Mondragone. Negli anni Cinquanta dell'Ottocento prendono avvio i primi tentativi di restauro, portati avanti in seguito dai Padri Gesuiti, che si stabiliscono nella villa negli anni Settanta, acquistandola nel 1896 e riadattandola a collegio. Nel 1981 la villa viene acquistata dall'Università degli Studi di Roma Tor Vergata (cui appartiene tuttora), che prosegue i lavori di restauro.[153]

[153] D. Ricciardi, *Villa Mondragone. Raccolta storico-grafica*, II, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 1992.

5

Il tramonto del Cinquecento e l'alba della *Gerusalemme liberata*

A inizio Seicento la fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* modifica e moltiplica le direzioni del proprio percorso. Le raffigurazioni del poema sono ormai giunte ad una fase matura in entrambi i processi di emancipazione iniziati nel mezzo secolo precedente, da un lato dai modelli iconografici a stampa, e dall'altro da una ricezione fortemente condizionata dagli apparati paratestuali e dal dibattito sulla canonizzazione del poema.

In particolare, l'aspetto più interessante degli affreschi ariosteschi commissionati a queste date risulta essere l'ormai consolidata consapevolezza delle relazioni intertestuali esistenti fra nuovi classici moderni da un lato, ovvero Ariosto, Guarini e Tasso, e i classici antichi dall'altro, in particolare le *Metamorfosi* ovidiane.

Tipicamente, il poema ariostesco è protagonista di fregi posti a decorare sale private; i cicli possono avere carattere "antologico" o "monografico", ma in entrambi i casi sono generalmente posti a dialogare con fregi di identico impianto strutturale e di affine tematica letteraria.

Va rilevato inoltre che, in generale, le "favole dell'Ariosto" continuano ad essere predilette per la decorazione di ville suburbane, sebbene su questo punto sia necessario usare cautela, dal momento che ulteriori indagini potrebbero portare alla luce altre testimonianze figurative ispirate all'*Orlando furioso*.[1]

Progressivamente, i pittori tendono a distaccarsi dai paradigmi delle illustrazioni a stampa, imprescindibile punto di riferimento per molti affreschi cinquecenteschi, preferendo interpretare il poema con altrettanta fedeltà al testo, ma con maggiore libertà compositiva.

Un'interessante eccezione è rappresentata tuttavia dalla decorazione del casino romano del pittore Giovanni Lanfranco. Già autore di quadri da stanza ispirati al poema dell'Ariosto, Lanfranco coniuga nella facciata della propria dimora moderne invenzioni compositive, ispirate agli affreschi mitologici della Galleria Farnese, e consolidati modelli cinquecenteschi, rappresentati dalle illustrazioni giolitine del *Furioso*, liberamente rielaborate e adattate a nuovi significati.

[1] Le considerazioni qui espresse fanno riferimento al campione individuato nella presente ricerca, che ha raddoppiato il numero di evidenze precedentemente note alla critica ariostesca, ma che certamente non ha pretesa alcuna di esaustività.

Parallelamente, cresce la fortuna figurativa della *Gerusalemme liberata*, più vicina al nascente gusto barocco e destinata a soppiantare il poema ariostesco. Gli affreschi emiliani di Villa Giovannina si ispirano ai capolavori di Ariosto, Tasso e Guarini, ma mentre le storie tassiane sono narrate con ampio respiro nel salone principale, nelle sale attigue l'*Orlando furioso*e il *Pastor fido* ispirano fregi di dimensioni decisamente più contenute.

Il dialogo con la *Gerusalemme liberata* si conferma anche in area fiorentina, in particolar modo nella villa Medici Corsini a Mezzomonte, dove il confronto visivo Ariosto-Tasso è impiegato per proporre le avventure di personaggi femminili emblematici, Angelica, Isabella, Armida, Erminia, presentate come modelli di virtù o di vizio. Sempre in area fiorentina, al confronto paritetico con altri testi letterari e al tema amoroso e moraleggiante, si aggiunge a villa Il Pozzino un elemento inedito: il dialogo scherzoso con la satira e la parodia.

A Firenze si chiude infine questo percorso tra parola e immagine, tra Cinque e Seicento, con una nuova svolta: qui, per la prima volta, non viene tradotto in immagine un episodio narrativo, bensì un'allegoria ariostesca, opportunamente rielaborata in chiave medicea da Francesco Furini a Palazzo Pitti

5.1 Villa Besozzi-Casati a Cologno Monzese

Un esempio secentesco di fortuna figurativa ariostesca si trova in Brianza, nella Villa Besozzi-Casati, ora sede del comune di Cologno Monzese(fig. 5.1).

La villa sorge sulle fondamenta di una casa-torre medievale, sede di un convento benedettino del quale resta oggi soltanto una torre colombaia, elemento comune a molte ville della zona e già dimostratosi interessante anche in relazione alla presenza di testimonianze figurative ariostesche lombarde, emiliane e piemontesi (§3.3.3; §3.1.2; §3.2). In questo caso, tuttavia, nella torre non sono state individuate tracce di affreschi, la cui esisitenza peraltro non può essere esclusa con certezza.

L'aspetto odierno della villa è quasi totalmente riconducibile agli interventi disposti nel XVII secolo dalla famiglia Besozzi, che trasformò l'antica casa-torre in dimora signorile. I conti Besozzi erano originari di Varese, dove esiste ancora il palazzo di famiglia, e avevano scelto la villa di Cologno quale delizia estiva, riservata ai momenti di *otium* lontano dalla città.

Cologno Monzese, "città saluberrima nell'aria", come testimoniano le fonti, offriva il doppio vantaggio di un gradevole paesaggio e di abbondanza di acque, utili alla tintura dei tessuti che i Besozzi commerciavano. Se la patente di nobiltà era stata concessa ai Besozzi da Francesco Maria Visconti, nel XIII secolo, per meriti militari, le ricchezze di famiglia derivavano infatti non tanto da rendite terriere, quanto piuttosto dal commercio di tessuti. [2]

Il 18 ottobre 1798, il conte Antonio Besozzi vende il patrimonio fondiario e immobiliare di famiglia, compresa la villa, al milanese Gaspare Casati. La villa diviene quindi luogo di villeggiatura della famiglia Casati, che complessivamente non ne modifica l'assetto o la decorazione, limitandosi a sostituire talvolta le aquile araldiche dei Besozzi con il proprio stemma parlante (fig. 5.2 e fig. 5.3).

Quasi un secolo più tardi, il 9 settembre 1891, la villa passa infine in proprietà ai Visconti di San Vito, in seguito al matrimonio tra Anna Casati, ultima discendente della famiglia, e Roberto Visconti di San Vito. Nel 1968, la villa viene acquisita dal comune di Cologno Monzese, divenendone la sede.

Gli affreschi che decorano gli ambienti interni della villa sono dedicati a soggetti letterari e mitologici, alternati a paesaggi; a prescindere dal soggetto raffigurato, ovunque domina l'aquila araldica della famiglia Besozzi. In particolare, la decorazione ariostesca si trova nella sala che oggi ospita le riunioni del consiglio comunale, ma che un tempo era divisa in due camere, entrambe di destinazione privata.

La sala ariostesca illustra la follia di Orlando, dalla penosa sosta del paladino in casa del pastore, che gli rivela l'amore tra Angelica e Medoro, fino al rinsavimento grazie al provvidenziale intervento di Astolfo.

Il fregio è strutturato come un'illusoria loggia architettonica, dove giocosi putti sono ritratti in vari atteggiamenti, solo apparentemente casuali: i rubicondi fanciullini raffigurati in scorcio sulla balaustra non costituiscono infatti una una mera

[2] A Cologno Monzese si conserva ancora la filanda che apparteneva ai Besozzi, all'interno della quale sono pare che si conservino a tutt'oggi alcuni affreschi, che però non è stato possibile vedere.

Figura 5.1: Villa Besozzi Casati a Cologno Monzese

Figura 5.2: Stemma della famiglia Besozzi

Figura 5.3: Stemma della famiglia Casati

presenza decorativa, ma assolvono alla funzione di correlare visivamente la materia narrata e il nome del committente (fig. 5.4). Ecco dunque un putto assorto ad osservare lo stemma di famiglia, un altro intento a giocare con il nastro azzurro dello scudo araldico, mentre altri si trastullano con la lancia, con la spada o con l'armatura di Orlando, idealmente abbandonata fuori dai riquadri centrali.

Al centro di ogni parete, un riquadro narrativo: procedendo in senso orario

a partire dalla parete a sinistra della porta, il conte d'Anglante è presentato allo spettatore nella casa del pastore, nel momento in cui viene a conoscenza dell'amore tra Angelica e Medoro (fig. 5.5).

In questo caso l'idillio amoroso, caro alla pittura barocca, viene tralasciato: il pittore non avverte la necessità di contestualizzare la scena, evidentemente ben nota al suo pubblico. Con gesto teatrale, il pastore mostra a Orlando il bracciale d'oro e gemme preziose ricevuto da Angelica come omaggio di commiato, ignaro che quel gioiello fosse stato offerto ad Angelica proprio dal paladino, "in testimonio e segno/ del ben che 'l conte Orlando le volea"[3]

Quel donò già Morgana a Ziliante,
nel tempo che nel lago ascoso il tenne;
ed esso, poi ch'al padre Monodante,
per opra e per virtù d'Orlando venne,
lo diede a Orlando: Orlando ch'era amante,
di porsi al braccio il cerchio d'or sostenne,
avendo disegnato di donarlo
alla regina sua di ch'io vi parlo.

Non per amor del paladino, quanto
perch'era ricco e d'artificio egregio,
caro avuto l'avea la donna tanto,
che più non si può aver cosa di pregio.
Se lo serbò ne l'Isola del pianto,
non so già dirvi con che privilegio,
là dove esposta al marin mostro nuda
fu da la gente inospitale e cruda.

Quivi non si trovando altra mercede
ch'al buon pastor ed alla moglie dessi,
che serviti gli avea con sì gran fede
dal dì che nel suo albergo si fur messi,
levò dal braccio il cerchio e gli lo diede,
e volse per suo amor che lo tenessi.[4]

Il bracciale è il segno tangibile della veridicità del racconto del pastore, e Orlando, ancora assorto ad osservare i nomi scritti dai due amanti sulle pareti della casa, non può più mentire a se stesso; inutile ormai "col pensier cercando in mille modi/ non creder quel ch'al suo dispetto crede:/ ch'altra Angelica sia, creder si sforza, ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza"[5]

Poco gli giova usar fraude a se stesso;
che senza domandarne, è chi ne parla.
Il pastor che lo vede così oppresso
da sua tristizia, e che voria levarla,
l'istoria nota a sé, che dicea spesso
di quei duo amanti a chi volea ascoltarla,

[3] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, 37, 6-7.
[4] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 38 - 40, 1-6.
[5] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 103 5-8.

ch'a molti dilettevole fu a udire,
gl'incominciò senza rispetto a dire:

come esso a prieghi d'Angelica bella
portato avea Medoro alla sua villa,
ch'era ferito gravemente; e ch'ella
curò la piaga, e in pochi dì guarilla:
ma che nel cor d'una maggior di quella
lei ferì Amor; e di poca scintilla
l'accese tanto e sì cocente fuoco,
che n'ardea tutta, e non trovava loco:

e sanza aver rispetto ch'ella fusse
figlia del maggior re ch'abbia il Levante,
da troppo amor costretta si condusse
a farsi moglie d'un povero fante.
All'ultimo l'istoria si ridusse,
che 'l pastor fe' portar la gemma inante,
ch'alla sua dipartenza, per mercede
del buono albergo, Angelica gli diede.

Questa conclusion fu la secure
che 'l capo a un colpo gli levò dal collo,
poi che d'innumerabil battiture
si vide il manigoldo Amor satollo.[6]

Immensa è la disperazione di Orlando, inesorabile la sua progressiva metamorfosi:

Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra;
la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza. -[7]

Orlando non si riconosce, è l'ombra di se stesso; tormentato dal dolore, quasi non ha concezione dello spazio in cui si muove, errando senza meta. Ritornato al punto di partenza, in un'ironica ripetizione del topos dell'erranza, Orlando non può sostenere la vista delle "liete piante, verdi erbe, limpide acque" e della "spelunca opaca e di fredde ombre grata", teatro dell'amore di Angelica e Medoro: il dolore sfocia dunque in una furia selvaggia, amplificata dalla suprema forza fisica del paladino, che distrugge tutto ciò che vede. Il "mesto conte"[8] si è trasformato in un'incarnazione di "odio, rabbia, ira e furore".[9]

[6] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 118 - 121, 1-4.
[7] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 128.
[8] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 107, 1.
[9] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 129, 7.

Figura 5.4: Anonimo, Fregio della *Sala di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.5: Anonimo, *Orlando nella casa del pastore*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.
Senza cibo e dormir così si serba,
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì, da gran furor commosso,
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,
avean pel bosco differente albergo.
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;
e cominciò la gran follia, sì orrenda,
che de la più non sarà mai ch'intenda.[10]

Ed ecco qui "l'elmo", là "l'usbergo", la lancia, la spada, insomma, "l'arme sue tutte", sparpagliate sulla balaustra illusoria che costituisce il palcoscenico di questa rappresentazione pittorica (fig. 5.6, fig. 5.7, fig. 5.8, fig. 5.9, fig. 5.10). Sull'impugnatura della lancia si legge inoltre la data di esecuzione della decorazione, 1673 (fig. 5.11).

Orlando è dunque "da gran furor commosso" e "offuscato in ogni senso": a mani nude distrugge alberi e piante, uccide animali e persone.

Di qua, di là, di su, di giù discorre
per tutta Francia; e un giorno a un ponte arriva,
sotto cui largo e pieno d'acqua corre
un fiume d'alta e di scoscesa riva.[11]

È questo il "ponte stretto e di due braccia sole"[12] già incontrato negli affreschi di Palestrina, dove Rodomonte si fa incontro a Brandimarte (fig. 3.202, §3.8), e prima ancora nel dipinto ferrarese di Battista Dossi, uno dei primi esempi di traduzione in figura del poema ariostesco (fig. 2.1, §2.1.1). Come nel dipinto ferrarese, Orlando e Rodomonte sono raffigurati mentre precipitano in acqua, avvinghiati nella lotta; sullo sfondo, il mausoleo di Isabella. Inedito è in questo caso il punto di vista fortemente scorciato, che pone l'osservatore quasi solidale con la figura di Fiordiligi, abile nel cogliere l'attimo propizio per oltrepassare il ponte e proseguire il suo cammino alla ricerca del marito Brandimarte (fig. 5.12).

[10] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 131, 5-8 - 133.
[11] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV, 14, 1-6.
[12] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 33, 5.

Figura 5.6: Anonimo, *L'elmo di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.7: Anonimo, *L'armatura di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.8: Anonimo, *La lancia di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.9: Anonimo, *La spada di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.10: Anonimo, *La mazza e lo scudo di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.11: Anonimo, *dettaglio con la data 1678*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.12: Anonimo, *Lotta tra Orlando e Rodomonte, Fiordiligi alla ricerca di Brandimarte*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Il riquadro successivo raffigura l'apice della follia di Orlando: regredito al punto da essere ormai più simile a una belva che al savio paladino famoso in tutta Francia, Orlando è irriconoscibile e incapace di riconoscere chiunque, persino la donna un tempo "amata e riverita molto":

Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa,
la faccia macra, e come un osso asciutta,
la chioma rabuffata, orrida e mesta,
la barba folta, spaventosa e brutta.
Non più a vederlo Angelica fu presta,
che fosse a ritornar, tremando tutta:
tutta tremando, e empiendo il ciel di grida,
si volse per aiuto alla sua guida.

Come di lei s'accorse Orlando stolto,
per ritenerla si levò di botto:
così gli piacque il delicato volto,
così ne venne immantinente giotto.
D'averla amata e riverita molto
ogni ricordo era in lui guasto e rotto.
Gli corre dietro, e tien quella maniera
che terria il cane a seguitar la fera.
[...]

Caccia Angelica in fretta la giumenta,

e con sferza e con spron tocca e ritocca;
che le parrebbe a quel bisogno lenta,
se ben volasse più che stral da cocca.
De l'annel c'ha nel dito si ramenta,
che può salvarla, e se lo getta in bocca:
e l'annel, che non perde il suo costume,
la fa sparir come ad un soffio il lume.

O fosse la paura, o che pigliasse
tanto disconcio nel mutar l'annello,
o pur, che la giumenta traboccasse,
che non posso affermar questo né quello;
nel medesmo momento che si trasse
l'annello in bocca e celò il viso bello,
levò le gambe ed uscì de l'arcione,
e si trovò riversa in sul sabbione.[13]

Angelica è raffigurata accasciata a terra, mentre la giumenta fugge e Orlando, rabbioso ed estraniato, afferra soltanto l'aria, per sua fortuna: "Più corto che quel salto era dua dita,/ aviluppata rimanea col matto,/ che con l'urto le avria tolta la vita".[14]

Per garantire alla scena una maggiore efficacia retorica, il pittore condensa due momenti in realtà non contestuali: l'attimo in cui Angelica "de l'annel c'ha nel dito si ramenta,/ che può salvarla, e se lo getta in bocca".[15] e l'istante, successivo in realtà, della caduta, invisibile agli occhi di Orlando (fig. 5.13 e fig. 5.14).

Sullo sfondo, si vede Medoro, che ha tentato invano di difendere Angelica. Secondo il dettato ariostesco il suo cavallo dovrebbe giacere a terra senza vita, mentre qui sembra che il giovane stia avanzando verso il centro del dipinto...persino un putto, forse attratto dal rumore degli zoccoli del cavallo di Medoro, si sporge dalla balaustra per guardare in quella direzione, quasi che il finto quadro riportato fosse una finestra sul bosco dove ha luogo la scena (fig. 5.15).

Congedata Angelica "in sul sabbione", secondo il dettato del poeta, il pittore si dedica infine al rinsavimento del conte d'Anglante (fig. 5.16).

Si fe' quivi arrecar più d'una fune,
e con nodi correnti adattò presto;
ed alle gambe ed alle braccia alcune
fe' porre al conte, ed a traverso il resto.
Di quelle i capi poi partì in commune,
e li diede a tenere a quello e a questo.
Per quella via che maniscalco atterra
cavallo o bue, fu tratto Orlando in terra.

Come egli è in terra, gli son tutti adosso,
e gli legan più forte e piedi e mani.
Assai di qua di là s'è Orlando scosso,

[13] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 60-65.
[14] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 66, 1-3.
[15] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 64, 5-6.

Figura 5.13: Anonimo, *Angelica sfugge a Orlando folle*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati

Figura 5.14: Anonimo, *Angelica si rende invisibile*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio

ma sono i suoi risforzi tutti vani.
[...]

Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso
in che il senno d'Orlando era rinchiuso;
e quello in modo appropinquogli al naso,
che nel tirar che fece il fiato in suso,
tutto il votò: maraviglioso caso!
che ritornò la mente al primier uso;
e ne' suoi bei discorsi l'intelletto
rivenne, più che mai lucido e netto.[16]

Nel quarto e ultimo riquadro narrativo, il pittore non rappresenta tutti i paladini assembrati intorno a Orlando, ma solo gli attori principali: Astolfo, incaricato della missione più importante del poema, e Brandimarte e Fiordiligi, esempio ideale di amore maritale. I due sono inoltre i primi ad avere riconosciuto il conte: poche ottave prima, "Fiordiligi mirò quel nudo in fronte,/ e gridò a Brandimarte: - Eccovi il conte! -"[17]). La donna aveva infatti incontrato il conte impazzito già nel canto XXXIII e nel primo riquadro del fregio, adiacente a questo.

Il personaggio di Fiordiligi lega dunque l'ultimo riquadro al primo: anche l'erranza figurativa del pittore brianzolo ritorna così al punto di partenza e il racconto ricomincia, monito costante contro gli eccessi della passione non guidata dalla ragione, sul quale si staglia però un modello ideale di amore maritale, rappresentato da Brandimarte e Fiordiligi.

Anche in relazione agli affreschi di Cologno Monzese, appare dunque verosimile un'occasione nuziale, sebbene nulla si sappia, allo stato attuale, circa la committenza. La scelta del tema amoroso si configura come un duplice livello di lettura, che propone da un lato un esempio negativo di passione incontrollata e dall'altro un modello da imitare, secondo un procedimento che si riscontrerà, nel corso del presente capitolo, in altri affreschi secenteschi di ispirazione ariostesca. È il caso ad esempio di Villa Medici Corsini, sui colli fiorentini, dove è nuovamente di scena la *follia di Orlando*, con specifico riferimento alle vicende personali del committente, come efficacemente argomentato da Riccardo Spinelli (§5.4.1).[18]

Ancora, sono legati ad un'occasione nuziale (e descrivono le vicende amorose di personaggi da imitare o da evitare) i fregi letterari di Villa Giovannina a San Giovanni in Persiceto, analizzati qui di seguito (§5.2).

[16] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIX, 54-67.
[17] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIX,
[18] R. Spinelli, *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit., p. 355.

Figura 5.15: Anonimo, *Putto*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio

Figura 5.16: Anonimo, *Astolfo fa rinsavire Orlando alla presenza di Brandimarte e Fiordiligi*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio

5.2 Villa Giovannina a San Giovanni in Persiceto

Non lontano da Ferrara, nella frazione di San Matteo alla Decima, nel comune di San Giovanni in Persiceto, sopravvive una testimonianza della fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* a inizio Seicento, in un contesto decisamente mutato rispetto agli affreschi precedentemente descritti. La fortuna delle illustrazioni giolitine si è ormai esaurita, per quanto la struttura del fregio di villa Giovannina sia fortemente debitrice dei fregi narrativi cinquecenteschi, e lo statuto del poema si è precisato secondo coordinate che lo definiscono come il primo classico moderno, pronto ad essere affiancato, a inizio Seicento, dalla *Gerusalemme liberata* e dal *Pastor Fido*.

Si è a lungo ritenuto che Villa Giovannina sia stata costruita per volere di Giovanni II Bentivoglio, il quale, nel 1504, nel pieno fervore edilizio che contraddistingueva la campagna bolognese di quegli anni[19], avrebbe chiamato Sebastiano Serlio a realizzare una villa degna del signore di Bologna.

In realtà, recenti studi di Fausto Gozzi, hanno attribuito la costruzione del palazzo alla famiglia senatoria bolognese degli Aldrovandi;[20] solo il nome della tenuta, e non la costruzione del palazzo, è quindi legato a quello del signore di Bologna, il quale iniziò nel 1487 la bonifica della parte orientale del territorio persicetano, rendendo un importante servizio non solo alle comunità rurali, ma anche alle nobili famiglie dei conti Pepoli e dei marchesi Bevilacqua, alle quali da tempo l'Abbazia di Nonantola aveva concesso il diritto di sfruttamento di grandi superfici di terreno in quella zona, dove anche i Bentivoglio avevano possedimenti.

L'opera di bonifica venne portata a compimento nel 1493, ma già nel 1488 i Persicetani riconoscenti donarono al signore di Bologna una vasta tenuta nel territorio di "Morafosca e Villa Gotica", a nord-est dell'attuale frazione di San Matteo della Decima. Da quel momento in avanti, la tenuta venne chiamata "Zoanina" o "Giovannina".[21]

Nel 1544 la "Giovannina" passò ai Pepoli, i quali, undici anni dopo, la cedettero a loro volta al conte Ercole Aldrovandi (1526-1593); dalle ricerche documentarie portate avanti da Fausto Gozzi è emerso il rogito notarile, datato 13 dicembre 1555, dove viene menzionato, per la prima volta, un edificio chiamato la "Palazzina".[22], mentre nei documenti precedenti sono menzionati soltanto edifici rurali ed un mulino.

[19] G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del bolognese*, con la collaborazione di Mario Fanti, presentazione di Fernando Clemente e Carlo Volpe, *Ville del Bolognese*, Zanichelli, Bologna 1967.

[20] F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano. La villa Giovannina*, in ≪Marefosca≫ 1(nov.1982), pp. 3-5; 2 (apr.1983) pp. 3-6.

[21] G. Forni, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto (dalle origini a tutto il secolo XIX). Storia di un comune rurale*, Rocca San Casciano 1921, pp. 268-70; F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano*, cit., 1982, pp. 3-4; V. Toffanetti, *La Casa della Decima. Storia delle origini di San Matteo della Decima*, San Matteo della Decima 1989, pp. 96-98; A. Tampellini, *Villa Giovannina*, in *Le dimore dei signori: ville e castelli fra Anzola dell'Emilia, Calderara di Reno, Crevalcore, Sala Bolognese, Sant'Agata Bolognese, San Giovanni in Persiceto*, San Matteo della Decima 2004.

[22] F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano*, cit., 1982, p. 4; 1983, p. 3.

La specifica menzione di una "Palazzina" induce a pensare che solo a quel punto fosse stata costruita sulla tenuta una casa ad uso padronale, in seguito trasformata nella villa cinquecentesca ancora oggi visibile, nonostante gli spregiudicati restauri ottocenteschi, eseguiti sotto la direzione dell'ingegnere Giuseppe Ceri, che ne hanno alterato in parte la struttura, innalzando ulteriormente le quattro torri e conferendole l'aspetto fiabesco in linea con il revival neogotico del momento (fig. 5.17).

La costruzione della villa avvenne in più fasi, come testimoniano i testamenti di alcuni esponenti della famiglia Aldrovandi: il conte Ercole Aldrovandi manifesta infatti nel 1565 la volontà che fossero portati a compimento i lavori di una "fabbrica" da lui stesso iniziata alla "Giovannina".[23]

Quasi un secolo più tardi, nel 1644, il conte Filippo Maria Aldrovandi raccomanda a sua volta alla moglie Isabella Pepoli di portare a termine i lavori del palazzo. [24] E proprio alla committenza di FIlippo Maria Aldrovandi, come si vedrà oltre, si deve la decorazione ad affresco delle sei sale del piano nobile, dove, secondo le fonti settecentesche, avrebbe lavorato il Guercino (1591-1666).[25]

Successivi proprietari del castello furono i Caprara, i Cavriani di Mantova, che lo restaurarono a metà Ottocento, la contessa Maria Majocchi Platis, scrittrice nota con lo pseudonimo di Jolanda, il marchese Del Turco[26] e infine la famiglia Calari, che tuttoggi lo detiene.

Il riferimento al Guercino, in relazione alla decorazione del piano nobile, figura per la prima volta nella *Felsina pittrice* del Malvasia, il quale, citando manoscritti del fratello del pittore, riporta la descrizione di un affresco posto sul camino del salone principale, raffigurante *Venere e Amore* e databile al 1632, ma non fa riferimento alcuno ai fregi letterari.

Nessuna notizia in merito agli affreschi di Villa Giovannnina compare invece nel *Libro dei conti* del Guercino; va considerato tuttavia che qui venivano trascritte soltanto le somme percepite personalmente dal Guercino e da suo fratello Paolo Antonio, e non le entrate relative alle opere eseguite in collaborazione con aiuti e allievi.[27]

La notizia del Malvasia viene ripresa e arricchita nella guida di Cento di Orazio Righetti Dondini (1768), nei manoscritti di Marcello Oretti (1770 circa) e nella

[23] F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano*, cit., 1982, p. 4; 1983, p. 3.

[24] F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano*, cit., 1982, p. 5; 1983, p. 3.

[25] G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, Roma 1861, p. 36.

[26] il marchese del Turco è menzionato quale proprietario della villa negli anni Trenta del Novecento da Rezio Buscaroli (R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Edizioni Acanthus, Bologna 1935, pp. 280-281.) La villa non è esplicitamente citata come Villa Giovannina, ma va senz'altro riconosciuta in essa, nonostante l'interpretazione degli episodi narrativi sia sintetica e parzialmente errata, la "casa" dove sono "le decorazioni complete di sei stanze: Storie di Ruggero [sic] e di Alcina, delle storie di Ulisse, dei cavalli, delle cacce, dei lavori campestri, delle ville". Il riferimento di Buscaroli risulta interessante in quanto fornisce un ulteriore elemento in merito ai passaggi di proprietà della villa, nonché una testimonianza del persistere dell'attribuzione degli affreschi al Guercino, ormai tradizionale ma non suffragata da evidenze documentarie o stilistiche.

[27] L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Bozzi, Roma 1988, p. 13.

Figura 5.17: San Giovanni in Persiceto (Ferrara), Villa Giovannina

guida di Gaetano Atti (1861).[28] In particolare, Gaetano Atti offre una puntuale descrizione iconografica degli affreschi proponendo una datazione al 1617, dunque all'incirca il periodo durante il quale il Guercino avea lavorato a Villa Pannini a Cento, confinante con l'attuale comune di San Giovanni in Persiceto.[29] Effettivamente il fregio con figure di cavalli di villa Giovannina presenta affinità con gli affreschi di analogo soggetto dipinti dal Guercino a villa Pannini; la somiglianza iconografica si spiega in relazione ad una comune fonte grafica, ovvero la serie di Antonio Tempesta, [30] dalla quale peraltro gli affreschi si distaccano per gli accenti tipicamente emiliani del paesaggio[31]

È del resto ampiamente documentato il rapporto fra il Guercino ed il conte Filippo Maria Aldrovandi (1598–1644), appassionato collezionista ed esponente di

[28] O. C. Righetti Dondini, *Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari incisori e pittori della stessa città,* Ferrara 1768; M. Oretti, *Le pitture nelli Palazzi e case di villa del Territorio Bolognese. Notizie raccolte dal Sig. Marcello Oretti Accademico d'Onore dell'Instituto delle S[c]ienze di Bologna*, ms. ca. 1770, Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio di Bologna, ms. B.110; G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, cit.

[29] G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri*, cit., pp. 36-44.

[30] Bartsch XVII, p. 161, nn. 941-968; cfr. R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, introduzione di Stefano Bottari, prefazione di Francesco Arcangeli, Patron, Bologna 1968, p. 86 nota 96 e pp. 110-111.

[31] G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del bolognese*, cit., pp. 341-342.

una delle più antiche e nobili famiglie bolognesi, nonché committente degli affreschi di Villa Giovannina; per lui il pittore esegue una *Santa Lucrezia Romana*, oggi in collezione privata,[32] un quadro raffigurante un cavallo, citato anche dal Malvasia,[33] nonché il *Ritratto del mastino Aldrovandi* (fig. 5.18), non registrato nel *Libro dei conti* del pittore, e tuttavia riconoscibile con certezza grazie allo stemma sul collare, identificato da Dennis Mahon.[34] Il dipinto, che è oggi proprietà della Norton Simon Foundation di Pasadena, è stato eseguito intorno al 1625; nel Settecento, Marcello Oretti ne annotava la presenza a Palazzo Aldrovandi a Bologna.[35] A fronte di tale comprovato rapporto di lavoro, anche gli affreschi di villa Giovannina sono stati in passato attribuiti al Guercino, ritenendo verosimile che l'Aldrovandi si fosse rivolto al pittore centese per la decorazione della propria villa di campagna.

Analizzando anche gli altri fregi centesi attribuiti a Guercino (oltre a quelli di Casa Pannini e di Villa Giovannina, anche quelli di Casa Provenzali e di Villa Benotti), Renato Roli segnala due elementi, a favore dell'intervento diretto del pittore. Da un lato, un documento, datato 1617, che attesta il pagamento a Lorenzo Gennari e al Guercino per i fregi di Casa Pannini e, dall'altro, la vicinanza tematica e stilistica tra i fregi con i cavalli presenti nelle due dimore, nonché tra i due fregi letterari con *Storie di Armida* e *Storie di Ulisse* di Casa Pannini e i tre fregi di Villa Giovannina, ispirati al *Furioso*, alla *Gerusalemme liberata* e al *Pastor Fido*. Di qui, l'ipotesi di una responsabilità generale del Guercino nell'ideazione degli affreschi di Villa Giovannina, sebbene l'esecuzione vada ascritta ad allievi.[36]

Una datazione al 1617 concorda inoltre con un importante avvenimento nella vita del committente Filippo Maria Aldrovandi: il suo matrimonio con Isabella Pepoli, avvenuto proprio quell'anno. Come si vedrà oltre, i tre fregi letterari focalizzano l'attenzione principalmente su eroine femminili ed esclusivamente su temi amorosi, che appaiono particolarmente adatti ad un'occasione nuziale.

A proposito dei fregi di Casa Pannini, Luigi Salerno rileva la scarsa qualità della pittura ed ipotizza che il pittore intervenisse "nelle decorazioni maggiori come i dipinti sui camini e nelle volte della scala"; [37] è possibile che lo stesso sia avvenuto a Villa Giovannina, dove il Guercino può avere realizzato il dipinto per il camino, lasciando ad allievi l'esecuzione dei tre fregi letterari. In verità, la scarsa qualità dei fregi rende difficile riconoscervi anche la mano di allievi diretti del Guercino, ma allo stesso tempo risulta difficile immaginare che un personaggio del calibro di Filippo

[32] Il pagamento è documentato al 9 settembre 1629; cfr. *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997, p. 56, registro 8.

[33] *Il libro dei conti del Guercino*, cit., p. 60, registro 30.

[34] *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, cit., p. 130, nota 16.

[35] M. Oretti, *Ms. B104, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, citato in *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, cit., p. 130, nota 16; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., cat. 104.

[36] Va rilevato tuttavia che l'analisi dei fregi è ulteriormente complicata da numerosi e pesanti interventi di restauro messi in atto nel corso del XVIII e XIX secolo.

[37] L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., p. 36.

Figura 5.18: Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Ritratto del mastino Aldrovandi*, 1625 circa, Norton Simon Foundation, Pasadena (CA)

Maria Aldrovandi possa essersi rivolto a pittori poco abili; l'aspetto piuttosto povero delle pitture, così come appaiono agli occhi del visitatore odierno, potrebbe dunque essere imputato alle pesanti ridipinture eseguite in epoca passata.

Risulta effettivamente di mano del Guercino soltanto l'affresco con *Venere e Amore*, eseguito nel 1532 e un tempo collocato sul camino della sala della *Gerusalemme liberata*. In seguito, l'affresco venne staccato e spostato nel palazzo cittadino degli Aldrovandi, in via Galliera a Bologna, dove lo rammenta Marcello Oretti, il quale riporta che nella ""Villa di Casa Aldrovandi verso la Terra di Cento, vi sono vari dipinti del famoso Gio. Fran.co Barbieri d.to il Guercino, e tra gli altri una Venere dipinta a fresco che è lavoro ammirabile"[38]

Il dipinto del Guercino va identificato con quello, staccato, intelato e sagomato nella parte alta, oggi conservato nella Galleria dell'Accademia di San Luca,[39] i cui caratteri stilistici concordano con la data 1632 proposta dal Malvasia.[40] Sul camino di Villa Giovannina si vede oggi una copia, eseguita dal riminese Giuseppe Rondelli.[41]

[38] M. Oretti, *Le pitture nelli Palazzi e case di villa del Territorio Bolognese*, cit., p. 8.

[39] R. Roli, *I Fregi centesi del Guercino*, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, Bologna 1968.

[40] C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, II p. 262.

[41] G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri*, cit., p. 45.

L'affresco sul camino del salone principale, l'unico certamente di mano del Guercino, è stato dunque eseguito a circa quindici anni di distanza dai fregi letterari, forse come omaggio per l'Aldrovrandi, dato che esso non è registrato nel Libro dei conti.[42]

La pianta del piano nobile si articola intorno ad una galleria centrale ornata da specchi; sul lato nord, al centro, si apre la sala più ampia, decorata da un fregio dedicato alla *Gerusalemme liberata*. Di fronte si trova invece lo scalone d'onore, che divide due stanze, grandi ognuna circa la metà della sala tassiana. Si tratta di due ambienti dedicati agli altri due capolavori letterari che con la *Gerusalemme liberata* costituiscono la triade letteraria più fortunata, e raramente disgiunta, del XVI secolo, l'*Orlando furioso* e il *Pastor Fido*.

Ai quattro lati si trovano invece quattro camere più piccole, in una delle quali la decorazione è scomparsa, mentre nelle altre si vedono i già citati fregi decorativi con cavalli, nonché paesaggi e putti rappresentati in vari atteggiamenti, dediti a suonare strumenti musicali, a giocare a carte o a nascondino, ma sempre debitori al modello di Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi a Bologna.[43]

La sala della *Gerusalemme liberata* è ornata da tredici episodi con *Storie di Clorinda*, inquadrati da un'incorniciatura estrosa simile a quella della *Stanza dell'Estate* di casa Pannini, sebbene questa sia più semplice. Le scene sono intervallate da finti busti in stucco entro nicchie, abbigliati secondo il costume dell'epoca e piuttosto lontani dai consueti repertori archeologici, mentre figure di putti sostengono il soffitto. Sul camino si trova la già citata raffigurazione di *Venere e Amore*, descritta dall'Atti come una copia dal Guercino, eseguita dal riminese Giuseppe Rondelli (1665-1747).[44]

Il fregio narra invece *Storie di Clorinda*, articolate in tredici riquadri, che percorrono l'intera sua vicenda biografica, da quando, neonata con la pelle bianca, viene abbandonata dalla madre per non suscitare la furia del marito, il re africano Senapo, che non avrebbe ammesso come spiegazione la presenza della figura di San Giorgio, dalla pelle chiara, nella camera della moglie, bizzarra spiegazione accettata tuttavia dalla medicina del tempo, alla descrizione della sua vita da guerriera, preannunciata dall'episodio topico della tigre che la allatta neonata, fino alla drammatica morte per mano di Tancredi.[45]

[42] L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., cat. 144.

[43] A. W. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò Dell'Abate ai Carracci (1550 - 1580)*, trad. italiana di Emilio Carosi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984; *Palazzo Poggi, da dimora aristocratica a sede dell'università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna Nuova Alfa Editoriale 1988; *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Compositori, Bologna 2000; F. Caneparo, B. Rovetti, *Intenzione, invenzione, artifizio in palazzo Poggi a Bologna* in *Reverse engineering : un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat e A. Pinelli, numero speciale di ≪Ricerche di storia dell'arte≫ 91/92, 2007, pp. 57-67.

[44] G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri*, cit., p. 45.

[45] Questi gli episodi raffigurati: 1) *Nascita di Clorinda*; 2) *Clorinda allattata da una tigre*; 3) *Clorinda incontra Tancredi ad una fonte*; 4) *Clorinda intercede per Olindo e Sofronia condannati al rogo*; 5) *Clorinda sta per combattere contro Tancredi*; 6) *Alleanza tra Ismeno e re Aladino*; 7) *I Franchi inseguono i nemici dopo l'incendio della torre d'assalto*; 8) *Combattimento tra Clorinda*

Di fronte alla stanza dedicata alla *Gerusalemme liberata*, trova posto la sala dell'*Orlando furioso*, ornata da quattordici episodi, anch'essi dedicati ad un'eroina femminile, Angelica in questo caso. Inquadrati da cornici molto semplici, gli scomparti sono separati da finti elementi architettonici e descrivono le vicende della principessa del Catai, a partire dalla sua fuga lontano dai cavalieri inutilmente innamorati di lei, fino all'idillio amoroso con l'umile fante Medoro, che scatena la follia di Orlando, episodio con il quale Angelica viene congedata dal poeta e dal pittore.

Precedenti interpretazioni del ciclo non hanno riconosciuto il ruolo di protagonista di Angelica e, percorrendo il racconto visivo secondo un ordine arbitrario, hanno chiamato in causa altri personaggi del poema, quali Astolfo o Alcina.[46]

Prendendo come punto di partenza del fregio l'episodio in cui Angelica riposa nella radura, ritengo possibile proporre invece una lettura lineare e coerente dei quattordici episodi, che si susseguono secondo l'ordine della narrazione.

Protagonista è la più seducente bellezza del poema, l'emblema stesso del fascino che suscita meraviglia e desiderio, che costringe cavalieri e lettori ad inseguirla fra gli intricati sentieri delle ottave ariostesche. " Più evanescente fantasma che che consistente personaggio", Angelica è caratterizzata secondo Sergio Zatti da un'"identità volatile", al punto che "parlare dell'Angelica ariostesca, [...] significa parlare delle sue rare epifanie e delle sue lunghe eclissi". Molteplici sono le sue funzioni all'interno della macchina narrativa, ma inconsistente appare la sua dimensione come personaggio autonomo: Angelica è il motore dell'azione, nella misura in cui con le sue reiterate fughe introduce nuovi personaggi, che proseguono un inseguimento iniziato tra le pagine dell'*Innamorato*; è "il centro di irradiamento dell'azione narrativa e la responsabile prima della sua natura centrifuga, digressiva e plurale"[47]; offre l'occasione di sempre nuovi richiami intertestuali rivestendo i panni di numerose eroine ovidiane, da Europa, ad Andromeda, ad Arianna, in un divertito e colto gioco di *imitatio* ed *aemulatio*;[48] come si sottrae ai cavalieri cristiani e pagani, Angelica sfugge insomma anche alle definizioni. La traduzione in figura delle sue vicende sembra essere l'ennesimo tentativo di catturare l'inafferrabile e irresistibile principessa orientale.

A Villa Giovannina si dipana dunque un altro affresco "monografico" dedicato alla figura di Angelica, che va ad allinearsi ai già citati cicli di Palazzo Ceva a Chiusa di Pesio e di Villa Besozzi Casati a Cologno Monzese, il primo incentrato sulle reiterate fughe della fanciulla, fra le pagine del primo e dell'ottavo canto del

e Tancredi; 9) *Tancredi battezza Clorinda morente*; 10) *Compianto sul corpo di Clorinda*; 11) *Clorinda appare in sogno a Tancredi ferito*; 12) *Funerali di Clorinda*; 13) *Tancredi piangente sulla tomba di Clorinda*.

[46] G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri*, cit., p. 43; R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, cit..

[47] S. Zatti, *L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di T. Crivelli, Insula, Leonforte 2007, pp. 95-107: 98.

[48] D. Javitch, *The Imitation of Imitations in Orlando Furioso*, in ≪Renaissance Quarterly≫, Vol. 38, No. 2 (Summer, 1985), pp. 215-239.

poema, il secondo sull'idillio pastorale con l'umile fante Medoro. Il fregio emiliano tratta invece entrambi i nodi narrativi, articolando il racconto figurato in quello che si dimostra il più esteso "ciclo monografico" fino ad ora incontrato.

Il ciclo piemontese si apriva con la fuga di Angelica in sella a Baiardo, durante il duello fra Rinaldo e Ferraù, episodio costantemente tradotto in figura sia dagli illustratori cinquecenteschi, sia dai pittori che nelle xilografie hanno trovato ispirazione, al punto da divenire l'emblematico ed inconfondibile *incipit* figurativo del poema (fig. 5.19, fig. 5.20, fig. 5.21, fig. 5.23, fig. 5.22, fig. 5.24, fig. 5.25).

Il fregio di Villa Giovannina, forse per esigenze di *variatio* rispetto al modello cinquecentesco, oppone una deroga a questa diffusa consuetudine e tralascia le incalzanti fughe di Angelica attraverso i primi canti del poema, per presentarla all'osservatore nel momento immediatamente successivo, quando la fanciulla, stremata dalla cavalcata, trova rifugio in una radura.

Angelica è adagiata sull'erba, immersa in un sonno sereno, dimentico delle "selve spaventose e scure", dei "lochi inabitati, ermi e selvaggi" appena percorsi, delle "subite paure" che l'avevano sconvolta di fronte "ad ogni ombra veduta o in monte o in valle"(fig. 5.26).

Il *locus amoenus* ha preso finalmente il sopravvento sulla selva, e la fanciulla, che si sente sicura e lontana dall'odiato Rinaldo, si concede una sosta. Svanito il pericolo, cessato l'inseguimento, che la faceva paragonare ad una "pargoletta o damma o capriuola", che "di selva in selva dal crudel s'invola", Angelica riveste i panni della principessa seducente, adagiandosi in primo piano come una Venere o una languida ninfa, pronta ad irretire Sacripante, che arriverà dopo pochi versi, e con lui lo spettatore, che si appresta a seguire le sue peripezie, declinate da qui in avanti, lungo tutto il perimetro della sala, come una fiaba pastorale, particolarmente adatta alla sensibilità secentesca dei conti Aldrovandi.

Il secondo episodio ha causato notevoli perplessità, l'Atti l'ha descritto, con un corretto accenno interpretativo, come "Un castello, e fuori due cavallieri con le spade sguainate...l'uno dei quali pare Bradamante"; Roli vi scorge, seppure con qualche dubbio, "lo scontro fra Lurcanio e Ariodante"; "mentre sembra da escludersi che raffiguri il duello fra Sacripante e Rinaldo (canto II) perché quest'ultimo dovrebbe combattere appiedato"[49] Si tratta invece dello scontro a cavallo fra Sacripante e Bradamante, che "corronsi a ferir testa per testa".[50] Se Sacripante non presenta tratti distintivi, se non la scimitarra che lo connota come saraceno, Bradamante, con la spada sguainata, è invece riconoscibile dal "bianco pennoncello" che "ha per cimiero",[51] (fig. 5.27).

Segue un riquadro nel quale si vede una fanciulla, intenta a scuotere il ramo di un albero nei pressi di una fontana. L'episodio è stato letto in precedenza come "Astolfo trasformato in mirto dalla fata Alcina", titolo che ritengo da respingere in quanto completamente slegato dagli episodi raffigurati. La fonte marmorea, coronata da un Cupido dalla cui cornamusa sgorga uno zampillo d'acqua, riporta

[49] R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, cit., p. 106 nota 115.
[50] *Orlando furioso* , I, 61, 8.
[51] *Orlando furioso* , I, 60, 4.

Figura 5.19: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1530, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*

Figura 5.20: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*

Figura 5.21: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*

Figura 5.22: Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo Ceva

Figura 5.23: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*

Figura 5.24: Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Sondrio, Castel Masegra

Figura 5.25: Lucano da Imola, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Bergamo, Palazzo Alessandri

alla mente le descrizioni della alabastrina fonte delle Ardenne, creata da Merlino per trasformare in odio l'amore di Tristano per Isotta, nel tentativo di compensare l'effetto di un'altra fonte, dalle proprietà speculari, questa non creata da Merlino, ma naturale.

Se Tristano non è mai giunto alla fonte e ha tragicamente continuato ad amare Isotta, non si può dire lo stesso di Angelica e Rinaldo, che Boiardo e Ariosto costringono a bere alle due fonti con tempismo tale da garantire ad entrambi un amore infelice ed un perenne inseguimento tra le ottave dell'*Innamorato* e quelle del *Furioso*. La fonte delle Ardenne è in effetti citata dall'Ariosto proprio nel momento in cui, poco dopo il passaggio di Bradamante, Rinaldo ha raggiunto Sacripante, cogliendolo in compagnia di Angelica e di Baiardo, e l'ha sfidato a duello per conquistare la donzella e riprendersi il cavallo. Il Rinaldo ariostesco, a differenza del suo gemello boiardesco, ha bevuto alla fontana dell'amore ed è perciò perdutamente innamorato di Angelica. Purtroppo per il misero cavaliere, la principessa, un tempo infelicemente innamorata di lui, ha colto lo stesso attimo per dissetarsi alla fontana dell'odio.

Tutta s'avvampa di dispetto e d'ira,
che conosce il figliuol del duca Amone.
Più che sua vita l'ama egli e desira;
l'odia e fugge ella più che gru falcone.
Già fu ch'esso odiò lei più che la morte;
ella amò lui: or han cangiato sorte.

E questo hanno causato due fontane
che di diverso effetto hanno liquore,
ambe in Ardenna, e non sono lontane:
d'amoroso disio l'una empie il core;
chi bee de l'altra, senza amor rimane,
e volge tutto in ghiaccio il primo ardore.
Rinaldo gustò d'una, e amor lo strugge;
Angelica de l'altra, e l'odia e fugge.

Quel liquor di secreto venen misto,
che muta in odio l'amorosa cura,
fa che la donna che Rinaldo ha visto,
nei sereni occhi subito s'oscura [52]

Il riquadro potrebbe dunque rappresentare la fontana dell'odio (fig. 5.28), sintetizzando le vicende che hanno portato Rinaldo ad inseguire Angelica e la fanciulla a evitarlo, sebbene resti il dubbio circa l'esatto significato del gesto della fanciulla, che sembra scuotere un ramo. La fontana delle Ardenne è del resto rammentata dall'Ariosto proprio a questo punto del racconto, per spiegare la fretta di Angelica, desiderosa di fuggire non appena scorge Rinaldo arrivare, tanto da suscitare la reazione sdegnata del proprio cavalier servente:

- Son dunque (disse il Saracino), sono

[52] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, 77, 3-8 - 79, 1-4.

Figura 5.26: Scuola del Guercino, *Angelica assopita nella radura*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.27: Scuola del Guercino, *Scontro fra Bradamante e Sacripante*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

dunque in sì poco credito con vui,
che mi stimiate inutile e non buono
da potervi difender da costui?[53]

Sacripante sfida il cavaliere cristiano per rimediare alla figuraccia fatta con Bradamante poco prima, ma Angelica, poco interessata a fare da spettatrice al duello che si combatte nel suo nome, approfitta della distrazione dei due contendenti e riprende la fuga. Poco lontano, la fanciulla incontra un eremita, al quale chiede la via per il mare.

Il poeta di presenta il vecchio come un "fraticel", "ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,/ devoto e venerabile d'aspetto"; quattro rassicuranti versi ne completano il ritratto:

Dagli anni e dal digiuno attenuato,
sopra un lento asinel se ne veniva;
e parea, più ch'alcun fosse mai stato,
di coscienza scrupolosa e schiva.[54]

Più avanti, l'Ariosto lascia cadere un disinvolto inciso:

Il frate, che sapea negromanzia,
non cessa la donzella confortare
che presto la trarrà d'ogni periglio;
ed ad una sua tasca diè di piglio.

Trassene un libro, e mostrò grande effetto;
che legger non finì la prima faccia,
ch'uscir fa un spirto in forma di valletto,
e gli commanda quanto vuol ch'el faccia.[55]

È quel "ed ad una sua tasca diè di piglio" che imprime una svolta al racconto: che cosa può estrarne l'eremita? Non si tratta di un innocuo fraticello, ma di un esperto negromante, e Angelica potrebbe non essere al sicuro come crede. Il pittore ricorre necessariamente ad altro vocabolario: la natura ambigua del vecchio è dichiarata immediatamente negli abiti orientali che lo connotano come mago, e non come "fraticel". Del resto, il racconto visivo non vuole cogliere di sorpresa un ignaro spettatore, quanto piuttosto dialogare con un osservatore accorto, che è prima di tutto un attento lettore del poema, fine conoscitore della sua intricata trama.

L'eremita è dunque raffigurato in sella ad un asino, come lo descrive l'Ariosto, ma con il capo coperto da un ampio turbante. Con gesto didascalico, il vecchio indica la strada, o meglio, il seguito della vicenda, che ha luogo nel riquadro successivo, a sei canti di distanza (fig. 5.29):

[53] L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 80, 1-4.
[54] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 13, 1-4.
[55] L. Ariosto, *Orlando furioso*, II, 14, 5-8 - 15, 1-4.

Figura 5.28: Scuola del Guercino, *Angelica alla fonte dell'odio*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.29: Scuola del Guercino, *L'eremita indica ad Angelica la strada per il mare*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.30: Scuola del Guercino, *L'eremita invoca uno spirito dalla spelonca nera*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Quella rara bellezza il cor gli accese,
e gli scaldò le frigide medolle:
ma poi che vide che poco gli attese,
e ch'oltra soggiornar seco non volle,
di cento punte l'asinello offese;
né di sua tardità però lo tolle:
e poco va di passo e men di trotto,
né stender gli si vuol la bestia sotto.

E perché molto dilungata s'era,
e poco più, n'avria perduta l'orma,
ricorse il frate alla spelonca nera,
e di demoni uscir fece una torma:
e ne sceglie uno di tutta la schiera,
e del bisogno suo prima l'informa;
poi lo fa entrare adosso al corridore,
che via gli porta con la donna il core.[56]

L'eremita, sempre raffigurato come un mago orientale, si avvicina alla "spelonca nera" e ne fa uscire lo spirito prescelto, perché raggiunga il destriero di Angelica. (fig. 5.30).

Lo spirito evocato dall'eremita raggiunge dunque il cavallo di Angelica:

[56] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 31-32.

Poi che la donna preso ebbe il sentiero
dietro il gran mar che li Guasconi lava,
tenendo appresso all'onde il suo destriero,
dove l'umor la via più ferma dava;
quel le fu tratto dal demonio fiero
ne l'acqua sì, che dentro vi nuotava.
Non sa che far la timida donzella,
se non tenersi ferma in su la sella.

Per tirar briglia, non gli può dar volta:
più e più sempre quel si caccia in alto.
Ella tenea la vesta in su raccolta
per non bagnarla, e traea i piedi in alto.
Per le spalle la chioma iva disciolta,
e l'aura le facea lascivo assalto.
Stavano cheti tutti i maggior venti,
forse a tanta beltà, col mare, attenti.

Ella volgea i begli occhi a terra invano,
che bagnavan di pianto il viso e 'l seno,
e vedea il lito andar sempre lontano
e decrescer più sempre e venir meno.[57]

È questa la stessa scena raffigurata in Palazzo Ciceri a Como (§3.4); la composizione è però molto diversa e rende conto di una mutata sensibilità: l'Angelica comasca è certamente impaurita, ma la sua figura è composta, inserita in una composizione armoniosa, ma statica; a villa Giovannina, invece, il pittore propone un'inedita visione di spalle, che esprime la concitazione del momento, la sensazione di affanno e di paura che coglie Angelica, trascinata in acqua all'improvviso, prima ancora di rendersi conto di quanto stia avvenendo (fig. 5.31).

Da questo riquadro traeva inizio la lettura dell'Atti[58], che ripercorreva i quattor-

[57] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 35-37, 1-4.

[58] Atti propone questa lettura del fregio (G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri*, cit., p. 40-43): 1) "Nella seconda stanza sulla finestra il quadretto rappresenta il mare di Guascogna, ed Angelica portata a forza in acqua dal cavallo"; 2)"A destra di chi guarda la finestra nel 2° quadretto da un alto evvi l'eremita seduto in terra con Angelica...dall'altro vedesi una barca con corsari in mare"; 3) "nel 3° compartimento vedesi Angelica legata al nudo scoglio"; 4) "nel 4° Angelica porge ristoro a Medoro"; 5) "nel 5° rimpetto a una casa rurale stan seduti Angelica e Medoro, e a lato la antica moglie del pastore"; 6) "nel 6° stanno sulla riva di un fiume accanto a un albero a piè duna rupe Angelica e Medoro"; 7) "nel 7° rappresentasi il soggiorno, in cui era arrivato Orlando e che lo invitava a riposarsi, ma v'ebbe travaglioso e crudo albergo"; 8) "nell'8° è dipinto il paladino già divenuto pazzo"; 9) nel 9° vi è pinto Orlando ignudo sul ronzino; 10) "il 10° offre alla vista Angelica, che fuggendo da Rinaldo che la inseguiva è giunta in un luogo sicuro"; 11) L'11° rappresenta da un lato un castello, e fuori due cavallieri con le spade sguainate...l'uno dei quali pare Bradamante; 12) "Nel 12° fa prospetto una fontana architettata a foggia di monumento. Da una parte sorge il mirto animato dal misero Astolfo...e presso l'albero una donna, che pare distacchi un ramo da esso"; 13) "Il 13° vi dà a vedere l'isola di Alcina con entrovi la buona maga Melissa, che colà si è condotta sotto la figura sconosciuta del vecchio Atlante a cavallo d'un mulo, che parla a un Cavaliero su un destrier bianco, che è Ruggiero"; 14) "Nel 14° scorgesi una oscura caverna, da dove l'Eremita fa sortire una torma di démoni". I primi episodi sono identificati correttamente, sebbene indicati in ordine arbitrario, mentre i riquadri 11°, 12°, 13°, (secondo la numerazione data

Figura 5.31: Scuola del Guercino, *Il cavallo indemoniato trascina Angelica in mare*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

dici episodi in una sequenza oggi da rivedere, alla luce del ritrovato filo conduttore del fregio.

Il racconto prosegue dunque nel riquadro successivo (fig. 5.32), dove Angelica è finalmente giunta ad una spiaggia; qui incontra l'eremita, giunto ad attenderla sei giorni prima grazie alla magia. Vedendolo, la fanciulla, "con voce interrotta dal singulto/ gli disse quel ch'a lui non era occulto".[59]

> Comincia l'eremita a confortarla
> con alquante ragion belle e divote;
> e pon l'audaci man, mentre che parla,
> or per lo seno, or per l'umide gote:
> poi più sicuro va per abbracciarla;
> ed ella sdegnosetta lo percuote
> con una man nel petto, e lo rispinge,
> e d'onesto rossor tutta si tinge.
>
> Egli, ch'allato avea una tasca, aprilla,
> e trassene una ampolla di liquore;
> e negli occhi possenti, onde sfavilla
> la più cocente face ch'abbia Amore,
> spruzzò di quel leggiermente una stilla,
> che di farla dormire ebbe valore.

dall'autore, ma si tratta in realtà dei riquadri 2°, 3° 4°, ispirati al I e all'VIII canto del poema).

[59] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 46, 7-8.

Già resupina ne l'arena giace
a tutte voglie del vecchio rapace.[60]

Sulla destra, si vede una nave approdata: sono i corsari di Ebuda, giunti in cerca di fanciulle da dare in pasto alla temibile orca che infesta le loro coste; due di loro osservano da dietro un albero Angelica e l'eremita, aspettando il momento propizio per catturare la donzella.

Sfuggita a Rinaldo, evitato l'eremita, nel giro di un riquadro Angelica si trova però legata al "nudo scoglio" e rischia una sorte peggiore, troppo gustoso pasto per il mostro marino. Provvidenziale giunge Ruggiero, immortalato dal pittore in una delle scene più frequentemente rappresentate nella tradizione pittorica del *Furioso* (fig. 5.33).

Le fattezze da canide del mostro marino ricordano da vicino il drago ovidiano varie volte raffigurato dal Cavalier d'Arpino nelle numerose versioni e repliche del mito di Perseo e Andromeda (fig. 5.34, 5.35 e 5.36).[61]

Il Cavalier d'Arpino modifica via via gli attributi di Perseo, raffigurato ora con la spada sguainata, ora intento a pietrificare il mostro con la testa di Medusa, ma sempre in sella al destriero alato, come il suo fratello ariostesco, secondo una tradizione figurativa ormai diffusa.[62] La stessa testa della Gorgone, cautamente impugnata da Perseo, è un'invenzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, autore del volgarizzamento ovidiano di maggior successo nel Cinquecento, punto di riferimento anche per i pittori, che preferivano questa edizione all'originale latino. L'invenzione del cavallo alato di Perseo è studiata dall'Anguillara per rendere l'episodio ovidiano sovrapponibile a quello ariostesco, in cui Ruggiero, come nel riquadro di Villa Giovannina, sconfigge l'orca abbagliandola con lo scudo magico di Atlante.

La somiglianza è accentuata inoltre dal fatto che il Ruggiero emiliano è raffi-

[60] L. Ariosto, *Orlando furioso*, VIII, 47-48.

[61] Sono noti almeno tredici dipinti raffiguranti *Perseo salva Andromeda*, raggruppabili in tre serie: nella prima (nota in due esemplari, entrambi negli Stati Uniti: a Providence, Rhode Island, School of Design Museum of Art e a Sarasota (Florida), presso il Ringling Museum of Art), Angelica si volge a guardare il suo salvatore, che pietrifica il drago ostendendo la testa di Medusa; la seconda versione è rappresentata dal prezioso olio su lapislazzuli, apparso nel 2000 sul mercato newyorkese e conservato all'Art Museum di Saint Louis, mentre la terza versione è caratterizzata dal diverso atteggiamento di Angelica, che osserva il drago dall'alto, quasi con affettuosa comprensione e con signorile superiorità. Di quest'ultima versione esistono vari esemplari e repliche di bottega, conservati in diversi musei e collezioni private (Berlino, Gemälegalerie; Bologna, Pinacoteca Nazionale; Firenze, collezione Marco Chiarini; Londra, collezione privata; Milano, collezione Carlo Orsi; Palermo, Galleria Regionale della Sicilia; Roma, Galleria di Belle Arti dell'Accademia di San Luca; Vienna, Kunsthistorisches Museum, due esemplari sono al Metropolitan Museum di New York, e un disegno preparatorio si conserva presso la Galleria dell'Accademia di Venezia). A questi, si aggiungono cinque dipinti raffiguranti Andromeda, non rintracciati. Cfr. in proposito H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Ugo Bozzi editore, Roma 2002, cat. 36, 47, 57, 58.

[62] F. Caneparo, *Pegaso e l'ippogrifo. La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

Figura 5.32: Scuola del Guercino, *Angelica e l'eremita*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.33: Scuola del Guercino, *Ruggiero salva Angelica*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.34: Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (prima versione) 1592-1593, Providence, Rhode Island School of Design

Figura 5.35: Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (seconda versione) 1593-1594, Saint Louis, Art Museum

gurato in sella non all'ippogrifo, ma ad un cavallo alato, segno dell'ormai avvenuta sovrapposizione tra i due soggetti, avviata a metà Cinquecento a partire dalla consapevole manipolazione di letterati come l'Anguillara, appunto, il quale è intervenuto nel dibattito sull'*Orlando furioso*non solo in modo diretto, in qualità di commentatore, ma anche in modo indiretto.

Traducendo in volgare il testo delle *Metamorfosi*, l'Anguillara è infatti intervenuto pesantemente sui versi, interpolandoli e modificandoli per assimilarli all'*Orlando furioso*, in modo tale da suscitare nella memoria dei lettori un'automatica sovrapposizione tra i due testi e contribuendo così ad elevare il poema ariostesco al rango di classico.[63]

Le conseguenze non tardano a manifestarsi anche sul versante figurativo: in pieno Cinquecento, il volgarizzamento delle *Metamorfosi* dell'Anguillara domina il mercato editoriale e si impone quale imprescindibile punto di riferimento per i pittori, che tendono a rifarsi alla versione "ariostizzata" del testo ovidiano, piuttosto che all'originale latino. Sempre meno si vede Perseo librarsi nell'aria grazie ai calzari alati offerti da Mercurio, segno della sua protezione nell'audace impresa contro la Gorgone Medusa, mentre si fa via via più frequente, fino a diventare dominante, la figura di Perseo cavaliere, reinventato grazie allo stringente parallelismo con la figura di Ruggiero.

A inizio Seicento, la sovrapposizione dei due episodi è ormai avvenuta: il drago del Guercino è una versione più aggressiva del mostro del Cavalier d'Arpino; i due cavalieri si prestano lo stesso destriero e sconfiggono il mostro ostendendo chi lo scudo, chi la testa della Gorgone.[64]

L'episodio ariostesco più amato nel Seicento è però certamente l'idillio amoroso di Angelica e Medoro; il fregio di Villa Giovannina si sofferma sul momento in cui la principessa cura le ferite del giovane (fig. 5.37), mentre una nuova ferita le si apre nel cuore: "La sua piaga più s'apre e più incrudisce,/ quanto più l'altra si ristringe e salda./ Il giovine si sana: ella languisce/ di nuova febbre, or agghiacciata, or calda."[65]

È questo un soggetto particolarmente congeniale alla sensibilità secentesca, di cui sono noti svariati esiti; tra questi, il dipinto di Matteo Rosselli (fig. 5.38),

[63]D. Javitch, *Rescuing Ovid from the Allegorizers*, in ≪Comparative Literature≫, Vol. 30, No. 2 (Spring, 1978), pp. 97-107; B. Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Finktionene der Volkssprechlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981; Idem, *Il mito e la tradizione testuale: le 'Metamorfosi' di Ovidio, in Immagini degli dei: mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 22-28; Idem, Mito, poesia, arte,Roma : Bulzoni, 1997; D. Javitch, *Proclaiming a classic. The canonization of Orlando furioso*, Princeton University Press 1991, trad. italiana *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

[64]Va rilevato, per completezza, che nel catalogo del Cavalier d'Arpino non manca una declinazione ariostesca del tema: non si tratta però di *Ruggiero e Angelica*, di *Orlando e Olimpia*, ironico momento di *aemulatio* che pone il poeta in competizione con Ovidio e con se stesso, a distanza di un solo canto dalla prima *imitatio* dell'episodio latino. Non si conosce purtroppo l'attuale collocazione del dipinto del Cavalier d'Arpino già a Londra, nella collezione di Yvonne Tan Bunzl, citata da H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, cit., p. 537.

[65]L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, 29, 1-4.

Figura 5.36: Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (terza versione) 1594-1595, Berlino, Gemälegalerie

commissionato dal Cardinale Medici per il Casino di San Marco e oggi conservato a Villa Petraia, presenta una composizione molto vicina a quella del fregio emiliano: Angelica è raffigurata china su Medoro, intenta a medicarne la ferita con erbe officinali, di cui spreme il succo.

Ben diversa è la qualità del dipinto del Rosselli, ma entrambe le opere hanno in comune l'attenzione per la ferita di Medoro, quasi esibita dal gesto del giovane nel riquadro emiliano, più sottilmente enfatizzata dal sapiente gioco luministico del Rosselli. Languidamente abbandonato, il corpo del giovane si staglia sul buio fondo boscoso, il pallore accentuato dal contrasto con il rosso vivo del sangue che ne imbratta la candida camicia.

Matteo Rosselli introduce inoltre la piccola figura di Cupido, che sbuca attraverso il fogliame, pronto a colpire al cuore Angelica. Lo stesso espediente è adottato anche nel dipinto di analogo soggetto, eseguito da Lorenzo Lippi nei primi anni Trenta del Seicento (fig. 5.39), e ancora, in quello realizzato da Giovanni Francesco Romanelli e oggi conservato a Oxford, presso l'Ashmolean Museum (fig. 5.40).

Il tema ariostesco viene rielaborato secondo la nuova sensibilità, tanto in pittura quando in letteratura, come dimostra il ritratto di Angelica proposto da Giovan Battista Marino nella sua *Galeria*:

> Il fido annel, che per virtù d'incanti
> d'involarmi a le viste ebbe valore,
> m'ascose agli occhi de' sagaci amanti
> ma non del cieco e più sagace Amore.
> Errai fra l'armi e fra gli armati erranti,
> or di me fanciul nudo è vincitore;
> tal che ferita da l'altrui ferita,
> per dar vita a chi muor, perdo la vita.
>
> M'assido a lato al giovane Africano,
> di crudo feritor Medica pia.
> Ei con gli occhi m'uccide, io di mia mano
> di curar il suo mal tento ogni via.
> Mentre la piaga sua chiudo e risano,
> sento aprirsi nel cor la piaga mia.
> Io languisco d'amor, di duolo ei langue:
> m'asciuga il pianto, e io gli asciugo il sangue.[66]

Il fregio emiliano prosegue nella descrizione delle vicende di Angelica e Medoro presso i pastori (fig. 5.41), in una raffigurazione di intimità solo apparente, dove i giovani amanti si abbracciano sul margine sinistro del riquadro, lasciando spazio alla descrizione del *locus amoenus* sul lato opposto; fedeli alla loro funzione narrativa, i pastori fanno letteralmente da spettatori, per poter poi descrivere l'idillio all'incredulo Orlando.

Prosegue l'idillio amoroso di Angelica e Medoro, sullo sfondo di classiche rovine (fig. 5.42):

[66] G. B. Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana, Padova 1979.

Figura 5.37: Scuola del Guercino, *Angelica cura Medoro*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.38: Scuola del Guercino, *Angelica cura Medoro*, 1624, Firenze, Villa Petraia

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in vari modi
legati insieme di diversi nodi.[67]

E proprio quei nomi scritti "in cento nodi" e "in cento lochi" fanno perdere il senno a Orlando, giunto in quel luogo a cercare riposo dopo il duello contro Mandricardo:

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.[68]

La quarta parete della sala è interamente dedicata alla follia di Orlando, monito agli esiti disastrosi di una passione incontrollata (fig. 5.43); il primo riquadro rappresenta il primo stadio di un processo destinato ad uno sviluppo rapido e travolgente, nel giro di un solo canto (fig. 5.44).

Il fregio non descrive la follia di Orlando e la crescente violenza del suo comportamento, preferendo mostrarne soltanto l'esito: Orlando, ormai più simile ad una belva selvaggia che al più prode e savio paladino di Francia, si sdraia sulla sabbia:

Dopo molto cercare, al fin discende
verso meriggie alla terra di Spagna;
e lungo la marina il camin prende,
ch'intorno a Taracona il lito bagna:
e come vuol la furia che lo mena,
pensa farsi uno albergo in quella arena,

dove dal sole alquanto si ricuopra;
e nel sabbion si caccia arrido e trito.

[67] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, 36.
[68] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 102-103.

Figura 5.39: Lorenzo Lippi, *Angelica cura Medoro*, 632, Dublino, National Gallery of Ireland

Figura 5.40: Giovan Francesco Romanelli, *Angelica cura Medoro*, 1646 circa, Oxford, Ashmolean Museum

Figura 5.41: Scuola del Guercino, *Angelica e Medoro presso i pastori*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.42: Scuola del Guercino, *Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sugli alberi*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Stando così, gli venne a caso sopra
Angelica la bella e il suo marito,
ch'eran (sì come io vi narrai di sopra)
scesi dai monti in su l'ispano lito.
A men d'un braccio ella gli giunse appresso,
perché non s'era accorta ancora d'esso.[69]

Ariosto descrive un Orlando irriconoscibile, con "la faccia macra, e come un osso asciutta,/ la chioma rabuffata, orrida e mesta,/ la barba folta, spaventosa e brutta", al punto che la stessa Angelica, capitata per caso in quel luogo insieme a Medoro, non si rende conto di avere di fronte il conte d'Anglante (fig. 5.45).

Il fregio si chiude sulla follia di Orlando, senza accenno alcuno al suo rinsavimento. Il valoroso cavaliere, orgoglio della corte di Carlo Magno, è raffigurato nudo e selvaggio, in sella al cavallo sottratto ad Angelica, bestiale e ridicola caricatura di sé stesso (fig. 5.46). Davanti a lui, il cavallo morto di Medoro mentre, poco più indietro, Angelica e Medoro fuggono a gambe -e braccia- levate.

O fosse la paura, o che pigliasse
tanto disconcio nel mutar l'annello,
o pur, che la giumenta traboccasse,
che non posso affermar questo né quello;
nel medesmo momento che si trasse
l'annello in bocca e celò il viso bello,
levò le gambe ed uscì de l'arcione,
e si trovò riversa in sul sabbione.

Più corto che quel salto era dua dita,
aviluppata rimanea col matto,
che con l'urto le avria tolta la vita;
ma gran ventura l'aiutò a quel tratto.
Cerchi pur, ch'altro furto le dia aita
d'un'altra bestia, come prima ha fatto;
che più non è per riaver mai questa
ch'inanzi al paladin l'arena pesta.

Non dubitate già ch'ella non s'abbia
a provedere; e seguitiamo Orlando,
in cui non cessa l'impeto e la rabbia
perché si vada Angelica celando.
Segue la bestia per la nuda sabbia,
e se le vien più sempre approssimando:
già già la tocca, ed ecco l'ha nel crine,
indi nel freno, e la ritiene al fine.

Con quella festa il paladin la piglia,
ch'un altro avrebbe fatto una donzella:
le rassetta le redine e la briglia,
e spicca un salto ed entra ne la sella;
e correndo la caccia molte miglia,

[69] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 57, 3-8 - 58.

Figura 5.43: Scuola del Guercino, *La follia di Orlando*, insieme, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.44: Scuola del Guercino, *Orlando legge i nomi di Angelica e Medoro*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

senza riposo, in questa parte e in quella:
mai non le leva né sella né freno,
né le lascia gustare erba né fieno.[70]

Ariosto congeda dunque l'affascinante Angelica con una poco dignitosa caduta da cavallo, che solo la magia dell'anello rende invisibile agli astanti, ma non per questo meno caricaturale di fronte al lettore; il pittore coglie il registro divertito del poeta e rende visibile l'affannosa e scomposta corsa dell'altera principessa e del suo amato verso un orizzonte non meglio definito, sospeso come lo lascia l'Ariosto.

Come sottolineava Mario Santoro,[71] l'inafferrabile Angelica è diventata un personaggio più concreto e più umano nel momento in cui si è innamorata di Medoro; da irresistibile oggetto del desiderio, è diventata un personaggio vero, con desideri propri; da motore dell'azione altrui, è diventata responsabile delle proprie scelte; dopo avere a lungo vagato senza meta nella selva, sceglie infine di ritornare in Oriente insieme a Medoro. Il fregio di Villa Giovannina, nel descrivere le peripezie della fanciulla, coglie anche questo aspetto, raffigurandola dapprima come una Venere adagiata, poi descrivendola senza rappresentarla, attraverso le azioni degli altri personaggi, e, ancora, di schiena, di fatto invisibile allo spettatore, mentre viene trascinata in mare dal cavallo indemoniato. Solo a partire dall'incontro con Medoro, Angelica diventa davvero protagonista dell'azione, non più passivamente abbandonata tra le braccia dell'eremita, non più inerme legata allo scoglio, ma attiva e coscienziosa nel curare le ferite de giovane, consapevole dei propri desideri nel vivere il nuovo amore per Medoro.

Accanto al più illustre precedente del Tasso, trova posto il suo più illustre successore: il *Pastor Fido*, i cui personaggi si rincorrono lungo i dodici riquadri che compongono il fregio, il primo ispirato al capolavoro di Guarini.[72]

Quattro riquadri sono dedicati al sentimento che lega Silvio e Dorinda, e solo uno a Corisca e il satiro; entrambe le coppie rappresentano esempi non perfetti di amore e si contrappongono a Mirtillo e Amarilli, alle cui vicende è dedicato più di metà fregio. Mirtillo e Amarilli rappresentano infatti un ideale di passione regolata dalla ragione, frequentemente usato dalla metà del Seicento quale soggetto per allegorie nuziali.[73]

[70] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 65-68.

[71] M. Santoro, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Federico e Ardia, Napoli 1983.

[72] I. Della Monica, *"Una fabula patetica e morata". Il Pastor Fido nella pittura fiorentina del Seicento*, in *L'Arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence* Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29 2001, edited by M. Rossi and F. Gioffredi Superbi, Olschki, Firenze 2001, vol. II, *Dynasty, Court and Imagery*, pp. 379-395: 383.

[73] Questi gli episodi raffigurati nel fregio: 1) Dialogo tra Silvio e Linco; 2) Montano parla con un pastore, forse Carino; 3) Dialogo tra Silvio e Linco; 4) Dorinda e il cane Melampo; 5) Il satiro schernito da Corisca; 6) Amarilli giuocando alla cieca abbraccia un albero; 7) Amarilli corre incontro a Mirtillo; 8) Il satiro chiude con macigni la spelonca in cui sono Amarilli e Mirtillo; 9) Silvio ferisce involontariamente Dorinda; 10) Colloquio tra Mirtillo e Amarilli; 11) Amarilli condannata a morire; 12) Montano sta per sacrificare Mirtillo ma è fermato dall'indovino Tirenio. Sul camino della sala si vede invece un'allegoria dell'*Abbondanza*, certamente non di mano del Guercino: secondo Roli potrebbe trattarsi di un'opera di Lorenzo Gennari, verosimilmente in relazione con una fonte

Figura 5.45: Scuola del Guercino, *Orlando folle sulla spiaggia di Ceuta*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Figura 5.46: Scuola del Guercino, *Orlando folle*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina

Complessivamente, il programma iconografico di Villa Giovannina si pone dunque come una celebrazione dell'amore in chiave letteraria, che mostra il gusto raffinato e aggiornato dei committenti. Come in altri cicli precedentemente descritti, anche in questo caso il significato dei tre fregi si chiarisce tenendo conto di una necessaria componente morale, che induce a leggere nei vari personaggi raffigurati altrettanti esempi da imitare o da evitare. Alla luce di questa lettura, appare decisamente probabile che l'occasione della decorazione vada rintracciata nel matrimonio tra Filippo Aldrovandi e Isabella Pepoli, avvenuto nel 1617.

Anche il fregio di Villa Giovannina va dunque ad inserirsi nel novero dei dipinti murali di ispirazione ariostesca legati ad un'occasione nuziale.

incisoria di tradizione zuccaresca; cfr. R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, cit., p. 108.

5.3 Il casino di Lanfranco sui monti di Bravetta

Trattando di scene ariostesche nell'ambito del Seicento emiliano, il discorso prosegue con naturalezza sulla figura di Giovanni Lanfranco (1582-1647), allievo di Agostino Carracci a Parma e poi di Annibale a Roma, in entrambi i casi nell'ambito di cantieri farnesiani.

Racconta Giovan Pietro Bellori che Lanfranco, "essendo fanciullo [...] trasferitosi a Piacenza in casa del conte Horatio Scotti Marchese di Montalbo, al servizio di Paggio, cominciò Giovanni da se stesso a disegnare diverse fantasie, nelle quali occupandosi continuamente, lasciava spesso il servigio, né contenere si poteva di disegnare col carbone fino le mura, non che le carte. Nel qual modo havendo egli formato il fregio d'una camera, sfumato di chiaroscuro, più tosto con vivezza naturale, che con arte alcuna, sopraggiunto dal Conte, ed interrogato s'egli haveva fatto quel lavoro di carbone, Giovanni temendo di haver bruttato il muro, non ardì rispondere; fin che quel Signore humanissimo l'assicurò e gli diede animo a perseguire la pittura, accomodandolo con Agostino Carracci, che in quel tempo si trovava a dipingere al servigio del Duca Ranuccio."[74]

L'aneddoto narrato dal Bellori rinnova *topoi* frequentemente usati nella descrizione delle vite degli artisti,[75] dal talento precoce del fanciullo, sorpreso a dipingere e indirizzato alle arti da un lungimirante benefattore, alla rapidità di esecuzione del giovane Lanfranco, che realizza un intero fregio prima di essere sorpreso a disegnare, ma la testimonianza del Bellori, al di là della verosimiglianza storica dei dettagli, appare interessante in questa sede perché riporta il nome di Agostino Carracci, che a inizio Seicento aveva fatto ritorno a Parma, lasciando Annibale ad ultimare la volta della Galleria commissionata dal cardinale Odoardo Farnese, ed era entrato al servizio del fratello del cardinale.

Immaginando il primo contatto del giovane pittore con il capolavoro dell'Ariosto, appare suggestivo pensare che esso possa essere avvenuto a Parma, negli anni del suo apprendistato presso Agostino Carracci, in quel momento intento ad affrescare per il duca Ranuccio I la *Sala dell'Amore*, sala vicina a quella dell'Ariosto, che Lanfranco potrebbe avere visto (§4.4).

In seguito all'improvvisa morte di Agostino Carracci, Lanfranco lascia Parma e si trasferisce a Roma, per collaborare con Annibale a Palazzo Farnese.

Suggestioni ariostesche e memorie iconografiche della Galleria Farnese si mescolano in due acqueforti realizzate da Antonio Ricchieri, allievo di Lanfranco, che riproducono le due facciate del "casino sui monti di Bravetta", fatto costruire da Lanfranco e ornato da lui stesso e da altri amici pittori, luogo di riposo e di piacere nella splendida campagna romana.[76]

Oltre all'evidenza figurativa, fonti secentesche attestano che Lanfranco possedeva "in Roma una vigna a San Pancrazio con un casino ch'egli depinse al proprio

[74] *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, parte I, Genova 1968 (sulla base dell'edizione del 1672), p. 453.

[75] E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino Vienna, 1934.

[76] C. Elling, *Function and form of Roman Belvedere*, Copenhagen 1950, p. 48, tav. 38.

genio e degli amici.'[77] "Lo adornò da per tutto di pitture" aggiunge Giambattista Passeri, che prosegue: "Senza parlare di quelle che vi fece di sua mano, chiamò ad operarvi altri pittori". Le indicazioni delle fonti sono dettagliate; ciononostante, a lungo si è perduta memoria, o non si è cercata traccia, del casino di Lanfranco.

Di certo si sa che il 14 maggio 1625 il pittore acquista una vigna di circa 8 pezze, (circa 21000 m^2) nella zona di campagna adiacente la città, lungo la via Aurelia, fuori Porta San Pancrazio.

La scelta è lungimirante; nella stessa area, che in breve tempo diviene nota come la "valle dei casali", pochi anni più tardi, nell'ottobre del 1630, Pamphilio Pamphilij acquista una vigna di 40 pezze (circa 105.624 m^2) per 3510 scudi: è il primo nucleo della futura Villa Pamphilij, costruita dai suoi discendenti sul complesso di quarantasei proprietà limitrofe acquisite nell'arco di più di due secoli, per un totale di circa 200 ettari.[78]

In anni recenti, Francesco Gatta e Guendalina Serafinelli, prendendo le mosse da un'intuizione di Eric Schleier, hanno riconosciuto nel cosiddetto Casale Consorti, così denominato in ragione dei successivi proprietari, il "casino sui monti di Bravetta" che Lanfranco aveva acquistato e decorato.[79] Il confronto con le acqueforti di Antonio Ricchieri dimostra la notevole somiglianza del casino di Lanfranco con il Casale Consorti.

Identica è la struttura dell'edificio, con la doppia scala sul fronte principale, sebbene manchino le volute laterali (figg. 5.47 e 5.48). Le acqueforti mostrano la presenza di affreschi su tutto l'edificio, in accordo con la testimonianza del Bellori, che descrive il casino come decorato "da per tutto di pitture". Stando alla testimonianza grafica, la facciata dell'edificio era ornata con *Storie dell'Orlando furioso*, come per primo ha affermato Eric Schleier, riconoscendo gli episodi leggibili nell'acquaforte.[80]

In particolare, il riquadro riprodotto al pianterreno, all'estremità destra della facciata principale, raffigura chiaramente *Ruggiero che salva Angelica*: il primo piano è interamente occupato dalla figura della fanciulla incatenata alla roccia, memore della sua omologa ovidiana nella versione ideata da Annibale Carracci nella Galleria Farnese, ben nota a Giovanni Lanfranco, che con Annibale aveva lavorato proprio nella Galleria. La certezza che la fanciulla raffigurata da Lanfranco sia Angelica e non Andromeda è data dalla piccola ma inequivocabile figura dell'ippogrifo, riconoscibile dal becco di rapace, che lo differenzia senza possibilità di errore dal cavallo alato in sella al quale Perseo liberava Andromeda nel racconto figurato carraccesco (fig.5.49 5.50).

[77] *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, cit., parte I, p. 455-456.

[78] A. Schiavo, *Villa Doria Pamphilij*, Alfieri e Lacroix, Milano 1942, p. 11; per un elenco dettagliato dei successivi acquisti, cfr. in particolare nota 7.

[79] F. Gatta, G. Serafinelli, *Attorno all'identificazione del casino di Giovanni Lanfranco con l'attuale Casale Consorti: scoperte e documenti*, in ≪Bollettino d'arte≫, 6.Ser. 92.2007,140, pp. 137-148.

[80] *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra a cura di Eric Schleier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Leo Olschki editore, Firenze 1983, p. 234.

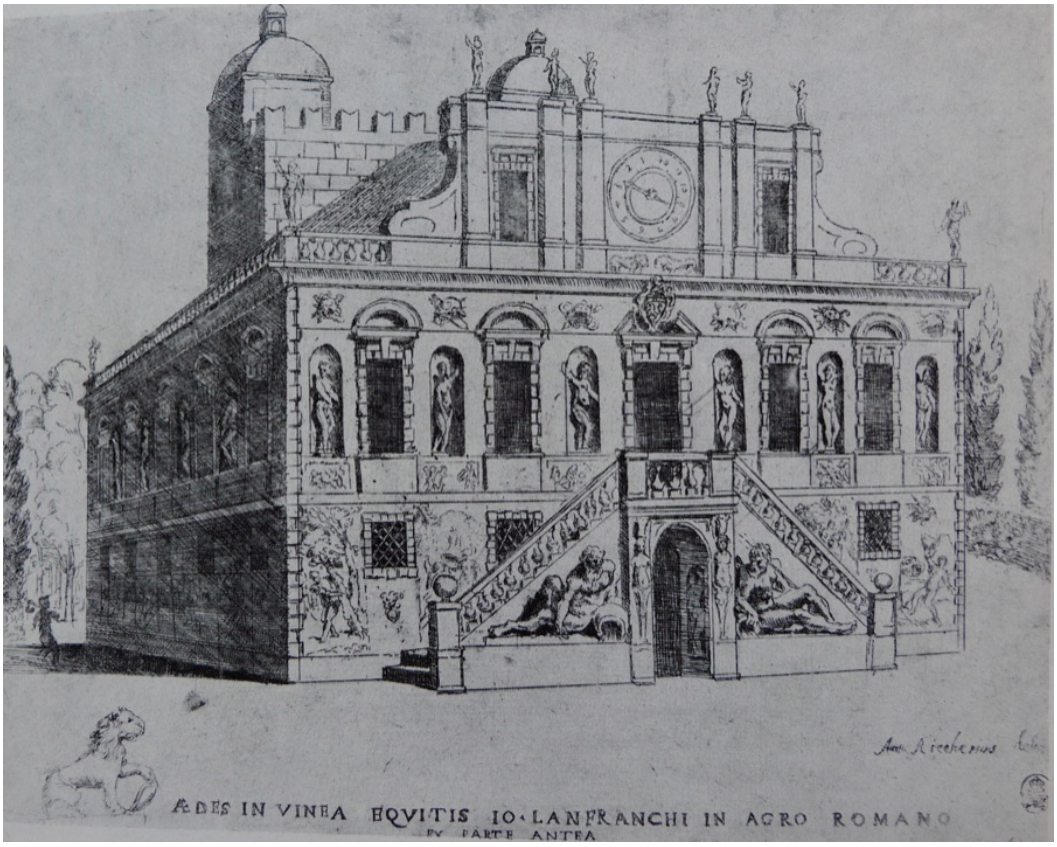


Figura 5.47: Antonio Ricchieri, Il casino di Lanfranco a Roma

Figura 5.48: Il casino di Lanfranco, detto Casino Consorti, a Roma

Il riquadro accanto è poco visibile nell'acquaforte, ma, a mio avviso, ricorda da vicino il dipinto con *Ruggiero che aiuta Angelica a scendere dall'ippogrifo*, realizzato intorno al 1617 e oggi conservato a Urbino, presso la Galleria Nazionale delle Marche (fig. 5.51). L'episodio della liberazione di Angelica è uno dei più amati dalla pittura di soggetto ariostesco, che però focalizza l'attenzione generalmente sul combattimento fra Ruggiero e l'Orca e sulla figura di Angelica incatenata; meno diffusa, ma comunque, non rara è la rappresentazione del momento successivo, in cui il giovane si lascia vincere dalla bellezza della fanciulla e dimentica la promessa sposa Bradamante.

I versi che chiudono il decimo canto del poema e aprono l'undicesimo hanno offerto infatti ad alcuni pittori e scultori attivi in area fiorentina l'occasione per un racconto ironico e talvolta caricaturale, basti pensare al dipinto di Giovanni Bilivert (1585-1644) con *Angelica che si cela a Ruggiero* (fig. 5.52), commissionato dal cardinale Carlo de' Medici per il Casino di San Marco e immediatamente criticato dalla granduchessa Cristina di Lorena, che riteneva il nudo di Angelica inappropriato per un giovane prelato.

Il Bilivert elaborò quindi la più castigata versione oggi conservata a Prato, nella collezione della Banca Popolare di Vicenza, dove Angelica appare vestita (fig. 5.53).

Dell'opera del Bilivert esistono ulteriori varianti, alcune di bottega, nonché una gustosa versione in scala ridotta, realizzata a olio su pietra paesina da un ironico e sconosciuto artista, che ricalca la composizione del dipinto mediceo (fig. 5.54).[81]

Lo stesso momento narrativo è interpretato da Cecco Bravo, in un dipinto oggi a Chicago, dove i personaggi sono avvolti da una nebbia azzurrina che cristallizza la scena in un'atmosfera trasognata e sospesa. (fig. 5.55).[82]

Ancora, Ferdinando Tacca realizza un bronzetto, oggi al Louvre (fig. 5.56), dove la vivace gestualità teatrale dei personaggi rende perfettamente riconoscibile l'episodio, nonostante l'assenza di qualsiasi contesto. "L'azione cui il Tacca dà vita è subitanea, colta in un lampo, accentuata dallo scatto verso sinistra della fanciulla; il braccio proteso ad amplificare lo spazio [...] è mirabilmente bilanciato dalla sinuosità serpentiforme di Ruggiero, dal suo moto leggiadro, quasi danzante"[83]

> Frettoloso, or da questo or da quel canto
> confusamente l'arme si levava.
> Non gli parve altra volta mai star tanto;
> che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava.[84]

Prosegue Ariosto all'inizio del canto successivo:

[81] *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., cat. 78 di P. Benassai e cat. 79 di E. Fumagalli; *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, sous la direction de E. Fumagalli et M. Rossi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, cat. 20 de E. Fumagalli et cat. 9 de Nadia Bastogi.

[82] *Cecco Bravo pittore senza regola*, catalogo della mostra Firenze 23 giugno - 30 settembre 1999, a cura di A. Barsanti e R. Contini, Electa, Milano 1999, cat. 11.

[83] *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., scheda 80 a cura di Riccardo Spinelli.

[84] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 115, 1-4.

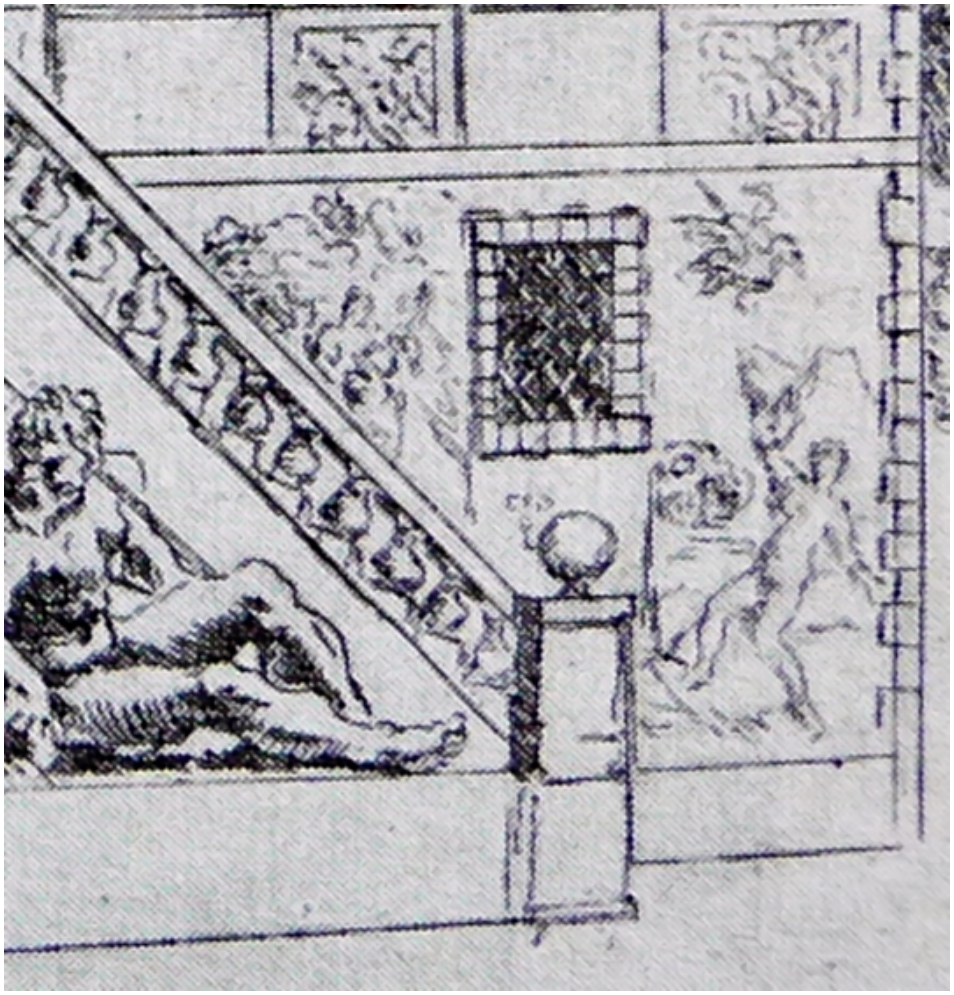


Figura 5.49: Antonio Ricchieri, Il casino di Lanfranco a Roma, dettaglio

Figura 5.50: Annibale Carracci, *Perseo salva Andromeda*, 1601, Roma, Galleria di Palazzo Farnese

Figura 5.51: Giovanni Lanfranco, *Ruggiero aiuta Angelica a scendere dall'ippogrifo*, 1617, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Figura 5.52: Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Galleria Palatina

Figura 5.53: Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Galleria Palatina

Figura 5.54: pittore fiorentino, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

Figura 5.55: Cecco Bravo, *Angelica si cela a Ruggiero*, 1640, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago

Figura 5.56: Ferdinando Tacca, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre

Qual ragion fia che 'l buon Ruggier raffrene,
sì che non voglia ora pigliar diletto
d'Angelica gentil che nuda tiene
nel solitario e commodo boschetto?
Di Bradamante più non gli soviene,
che tanto aver solea fissa nel petto:
e se gli ne sovien pur come prima,
pazzo è se questa ancor non prezza e stima;

con la qual non saria stato quel crudo
Zenocrate di lui più continente.
Gittato avea Ruggier l'asta e lo scudo,
e si traea l'altre arme impaziente;
quando abbassando pel bel corpo ignudo
la donna gli occhi vergognosamente,
si vide in dito il prezioso annello
che già le tolse ad Albracca Brunello.

Questo è l'annel ch'ella portò già in Francia
la prima volta che fe' quel camino
col fratel suo, che v'arrecò la lancia,
la qual fu poi d'Astolfo paladino.
Con questo fe' gl'incanti uscire in ciancia
di Malagigi al petron di Merlino;
con questo Orlando ed altri una matina
tolse di servitù di Dragontina;

con questo uscì invisibil de la torre
dove l'avea richiusa un vecchio rio.
A che voglio io tutte sue prove accorre,
se le sapete voi così come io?
Brunel sin nel giron lel venne a torre;
ch'Agramante d'averlo ebbe disio.
Da indi in qua sempre Fortuna a sdegno
ebbe costei, fin che le tolse il regno.

Or che sel vede, come ho detto, in mano,
sì di stupore e d'allegrezza è piena,
che quasi dubbia di sognarsi invano,
agli occhi, alla man sua dà fede a pena.
Del dito se lo leva, e a mano a mano
sel chiude in bocca: e in men che non balena,
così dagli occhi di Ruggier si cela,
come fa il sol quando la nube il vela.

Ruggier pur d'ogn'intorno riguardava,
e s'aggirava a cerco come un matto;
ma poi che de l'annel si ricordava,
scornato vi rimase e stupefatto:
e la sua inavvertenza bestemiava,
e la donna accusava di quello atto
ingrato e discortese, che renduto
in ricompensa gli era del suo aiuto.[85]

Solo Lanfranco si è soffermato sul momento intermedio, in cui Ruggiero

Non più tenne la via, come propose
prima, di circundar tutta la Spagna;
ma nel propinquo lito il destrier pose,
dove entra in mar più la minor Bretagna.
Sul lito un bosco era di querce ombrose,
dove ognor par che Filomena piagna;
ch'in mezzo avea un pratel con una fonte,
e quinci e quindi un solitario monte.[86]

La composizione è originale quanto la scelta del soggetto; pur omettendo i dettagli descritti dal poeta, come "la fonte" o "il solitario monte", Lanfranco dà spazio

[85] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XI, 2-7.
[86] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 113.

al paesaggio immergendo la scena in un'ombrosa radura, che si apre solo sul fondo, in uno scorcio di mare e di luce dal quale Ruggiero si è allontanato. L'attenzione si focalizza sulla luminosa figura di Angelica, che Ruggiero aiuta a scendere dall'ippogrifo, ben riconoscibile dai dettagli morfologici che lo qualificano: testa e zampe anteriori di rapace, zampe posteriori di cavallo.

A quanto mi risulta, questa scena non è mai stata tradotta in figura se non da Giovanni Lanfranco, nel dipinto oggi a Urbino e nella facciata del suo casino romano.

Tuttavia, il confronto con i dipinti sopra citati, realizzati in area fiorentina ed incentrati sul momento narrativo precedente, può essere comunque significativo. Tutti i dipinti citati vanno infatti ricondotti ad una committenza di area medicea, ovvero al collezionismo del cardinale Carlo e di don Lorenzo, fratelli di Cosimo II, e del loro nipote Giovan Carlo, fratello di Ferdinando II. Rileva Elena Fumagalli che la predilezione per soggetti ariosteschi e tassiani in ambito mediceo "riguardò quasi esclusivamente i cadetti della dinastia [...], mentre, almeno sulla base di uno spoglio degli inventari, non è dato trovarne uguale riscontro nelle quadrerie che ornavano le residenze granducali".[87]

Uniche eccezioni, rilevate dalla studiosa, sembrano essere la *Liberazione di Angelica* su pietra paesina realizzata da Filippo Napoletano e oggi conservata a Firenze presso l'Istituto di Studi Etruschi e un "quadro grande...entrovi Angelica messa su l'ippogrifo" di Giovanni Lanfranco, inviato a Cosimo II de' Medici da Roma all'inizio del 1618, di cui si perdono subito le tracce.[88]

Il dipinto conservato a Urbino è emerso sul mercato nel 1964, anno in cui l'antiquario Menaguale, che l'aveva appena acquistato in Francia, lo sottopose a Eric Schleier, il quale riconobbe la mano di Lanfranco ed il soggetto ariostesco. In seguito, l'opera venne venduta alla Galleria Gasparrini di Roma e pochi anni più tardi passò alla collezione dello scrittore Paolo Volponi a Milano, confluendo infine nel gruppo di quadri che il senatore Volponi donò nel 1991 alla Galleria Nazionale delle Marche, in memoria del figlio. Inizialmente pubblicato da Eric Schleier come opera giovanile antecedente al Camerino degli Eremiti, che allora si credeva del 1605 circa, il dipinto venne in seguito datato agli anni 1616-1617 dallo stesso studioso, sulla base di confronti con altre opere di soggetto letterario, affini stilisticamente e nel rapporto tra figure e paesaggio, opere che nel 1964 erano ancora ignote, ovvero *Angelica cura Medoro ferito* e *L'addio di Rinaldo ad Armida*, entrambi in collezione privata, oltre che in rapporto con il già citato Camerino degli Eremiti, che oggi si data, sulla base delle nuove conoscenze acquisite, agli anni 1616-1617.[89]

Sulla base della coincidenza fra soggetto, dimensione e datazione, propongo dunque di riconoscere nel dipinto oggi a Urbino proprio l'*Angelica messa su l'ippogrifo* realizzata per Cosimo II de' Medici, il cui pagamento è documentato all'inizio del

[87] E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie fiorentine del Seicento*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., p. 72 e nota 2.

[88] E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie fiorentine del Seicento*, cit., nota 2 a p. 82.

[89] *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo a cura di E. Schleier, Electa, Milano 2001, cat. 21, con bibliografia precedente.

1618.[90]

Il dipinto di Lanfranco testimonia dunque un interesse per i soggetti ariosteschi non solo da parte dei cadetti di casa Medici, ma dello stesso Cosimo II, e non stupisce che il pittore abbia in seguito voluto ricordare sulla facciata del proprio casino una propria composizione, realizzata qualche tempo prima e destinata ad una committenza tanto illustre.

Il casino di Lanfranco appare come un *unicum* nell'ambito degli affreschi ariosteschi fino ad ora individuati, in quanto si tratta del primo caso di committenza non nobiliare nonché di una casa d'artista, luogo per eccellenza nel quale il committente finisce per coincidere con il pittore e con il consulente iconografico, e la triade a geometria variabile, individuata da Antonio Pinelli alla base di ogni ciclo decorativo complesso, finisce per ridursi ad una monade.[91] Sarebbe estremamente interessante ottenere ulteriori notizie in merito alla genesi degli affreschi, al programma iconografico delle due facciate e all'eventuale presenza di ulteriori affreschi all'interno dell'edificio, ma per questo occorrerà attendere la conclusione dei lavori di restauro, attualmente in corso.

Al casino sui monti i Bravetta, Eric Schleier ha accostato inoltre un disegno di Lanfranco conservato presso il Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (S 3583) che rappresenta certamente episodi ariosteschi e che potrebbe essere il disegno preparatorio per la decorazione di un edificio, come si evince dalla nota "uno cantone", posta sotto una delle due scene raffigurate (fig. 5.57).

All'identificazione dei soggetti, effettuata da Schleier, che ha riconosciuto *Il combattimento fra Rodomonte e Mandricardo alla presenza di Doralice* e *Rodomonte afferra l'eremita per la barba*, è ora possibile accostare la fonte grafica dalla quale Lanfranco ha tratto ispirazione, ovvero le illustrazioni ai canti XXIV e XXVIII dell'edizione giolitina (figg. 5.58 e 5.59).

Si tratta di una testimonianza particolarmente interessante, in quanto attesta la fortuna delle xilografie giolitine ben oltre gli anni Quaranta del Cinquecento, periodo al quale risale la maggior parte di affreschi ariosteschi direttamente ispirati alle illustrazioni a stampa. Le due scene leggibili sull'acquaforte non rimandano ad una fonte grafica, ma a precise fonti pittoriche; non c'è tuttavia ragione alcuna per escludere che Lanfranco abbia scelto come modello per la rappresentazione di altre scene le eleganti illustrazioni giolitine.

Se non una conferma, quanto meno una suggestione in tal senso può essere offerta da una considerazione ulteriore, relativa all'episodio detto *Il combattimento fra Rodomonte e Mandricardo alla presenza di Doralice*. La scena raffigurata in pri-

[90] "c. 141r. Ill.ri Sig.ri Doni. Piacerà a V. Sig.rie pagare a Giovanni Lanfranchi pittore scudi settanta di moneta, i quali sono per valuta et intero pagamento d'un quadro grande di pittura fatto da lui, entrovi Angelica messa su l'Ippogriffo, et mandato a Firenze al Ser.mo Gran Duca nostro Padrone [...] Di casa, li 22 d'Aprile 1618", citato in G. Corti, *Il registro dei mandati dell'ambasciatore granducale Pietro Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in ≪Paragone≫, 473, 1989, pp. 141-142, n. 37.

[91] A. Pinelli, *"Intenzione, invenzione, artificio"*, in ≪Ricerche di Storia dell'Arte≫, numero speciale *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat e A. Pinelli, 91/92, 2007, pp. 7-42.

Figura 5.57: Giovanni Lanfranco, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre

Figura 5.58: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, canto XXIV

Figura 5.59: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, canto XXVIII

mo piano risponde in modo estremamente fedele ai versi ariosteschi, che descrivono chiaramente Mandricardo appiedato che attacca Rodomonte, il cui cavallo cade, senza tuttavia lasciarlo troppo in difficoltà:

Il cavallo del Tartaro, ch'aborre

la spada che fischiando cala d'alto,
al suo signor con suo gran mal soccorre,
perché s'arretra, per fuggir, d'un salto:
il brando in mezzo il capo gli trascorre,
ch'al signor, non a lui, movea l'assalto.
Il miser non avea l'elmo di Troia,
come il patrone; onde convien che muoia.

Quel cade, e Mandricardo in piedi guizza,
non più stordito, e Durindana aggira.
Veder morto il cavallo entro gli adizza,
e fuor divampa un grave incendio d'ira.
L'African, per urtarlo, il destrier drizza;
ma non più Mandricardo si ritira,
che scoglio far soglia da l'onde: e avvenne
che 'l destrier cadde, ed egli in piè si tenne.

L'African che mancarsi il destrier sente,
lascia le staffe e sugli arcion si ponta,
e resta in piedi e sciolto agevolmente:
così l'un l'altro poi di pari affronta.[92]

La scena si svolge alla presenza di Doralice, che nella xilografia viene raffigurata a cavallo, accanto ai duellanti. Nel disegno di Lanfranco invece, la figura femminile, si accinge a fuggire a piedi, non senza lanciare un'ultima occhiata allo scontro in corso.

Dettaglio minimo eppure rilevante, è l'elmo che la fanciulla tiene in mano (fig. 5.60), che richiama alla mente i versi ariosteschi relativi al canto XII, dove Ferraù cerca di conquistare l'elmo di Orlando, il quale, per non avere il "minimo vantaggio", " l'elmo si disciolse,/ e lo suspese a un ramuscel di faggio".[93] Angelica, giunta per caso sul luogo dello scontro, non vista, osserva la scena. La fanciulla, infatti, si è resa invisibile grazie all'anello fatato, che le ha permesso non solo di sfuggire a Ruggiero, ma anche di proseguire il viaggio senza la scorta di un cavaliere: "senza più obligarsi o a questo o a quello,/ pensò bastar per amendua il suo annello".[94]

Poi che, orribil come era e spaventosa,
l'ebbe da parte ella mirata alquanto,
e che le parve assai pericolosa
così da l'un come da l'altro canto;
di veder novità voluntarosa,
disegnò l'elmo tor, per mirar quanto
fariano i duo guerrier, vistosel tolto;
ben con pensier di non tenerlo molto.

Ha ben di darlo al conte intenzione;
ma se ne vuole in prima pigliar gioco.
L'elmo dispicca, e in grembio se lo pone,

[92] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIV, 105-107, 1-4.
[93] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XII, 52-53.
[94] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XII, 35, 7-8.

e sta a mirare i cavallieri un poco.
Di poi si parte, e non fa lor sermone;
e lontana era un pezzo da quel loco,
prima ch'alcun di lor v'avesse mente:
sì l'uno e l'altro era ne l'ira ardente.[95]

I cavalieri raffigurati non sono dunque Rodomonte e Mandricardo, bensì Orlando e Ferraù, che si affrontano in una posa presa in prestito ai due saraceni ritratti nella XXIV illustrazione giolitina, mentre Doralice a cavallo lascia il posto ad Angelica che fugge. L'episodio è tratto dal XII canto del poema e segue a breve distanza le scene raffigurate sulla facciata del casino Consorti: prima Ruggiero salva Angelica dall'orca, quindi l'anello salva la principessa da Ruggiero, garantendole l'invisibilità e dunque non solo la possibilità di fuggire, ma anche quella di giocare uno scherzo ai cavalieri innamorati di lei. Appare dunque piuttosto verosimile che lo schizzo conservato agli Uffizi fosse preliminare ad una raffigurazione della stessa composizione sulla facciata del casino del pittore.

Evidentemente Lanfranco amava e ben conosceva il poema ariostesco e verosimilmente ne possedeva un'edizione, forse proprio la giolitina dalla quale ha tratto ispirazione per gli schizzi oggi agli Uffizi; di sicuro non era la prima volta che il pittore si cimentava con l'*Orlando furioso*. L'artista aveva infatti realizzato, oltre al già citato dipinto con *Ruggiero che aiuta Angelica a scendere dall'ippogrifo*, un quadro da stanza ispirato all'episodio di *Orco Norandino e Lucina* (fig. 5.61), ricordato da entrambi i biografi del pittore. Scrive Giovan Pietro Bellori: "Per lo medesimo Cardinale [Borghese] colorì un gran quadro ad olio, per la Villa di Frascati; Polifemo, overo l'Orco nella bocca dell'antro, tenendo la mano sopra una giovanetta coperta di pelle, la quale a lui si volge con timore, fuggendo gli altri a scampo."[96]

Anche in questo caso il soggetto non è tra i più frequentemente raffigurati; tuttavia se ne conoscono almeno altri tre esempi: un dipinto oggi in collezione privata, più debole variante del dipinto di Lanfranco, e uno agli Uffizi, attribuito a Benedetto o Francesco Castiglione, entrambi citati da Schleier, [97] e un dipinto oggi a Roma, opera del siciliano Antonio Barbalonga Alberti (1603-1649) (fig. 5.62).[98]

Negli stessi anni, Lanfranco dipinge a più riprese un altro soggetto ariostesco, molto amato dalla pittura di inizio Seicento, *Angelica e Medoro*; la sua prima prova di questo tema risale al 1616 e riguarda un dipinto già ad Anzio, in collezione Borghese, e ora a New York, in collezione privata.[99]

[95] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XII, 52-53.

[96] *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, cit., parte I, p. 457; E. Schleier, *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cit., cat. 48.

[97] *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cit., cat. 48.

[98] *Classicismo e natura, la lezione di Domenichino*, catalogo della mostra 15 novembre 1996 - 2 febbraio 1997, a cura della Pinacoteca Capitolina con la collaborazione di Sir Dennis Mahon, s.l., Editoriale Giorgio Mondadori 1996, cat. 31.

[99] E. Schleier, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto Il Borgognone*, in ≪Antichità Viva≫, 9, 1970, 1, p. 8; F. D'Amico, *Appunti su Giovanni Lanfranco*, in ≪Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte≫, 1977, pp. 193-198; *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cit., scheda 83, p. 278.

Figura 5.60: Giovanni Lanfranco, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre

Intorno al 1620, Lanfranco è chiamato a schizzare le rapide figure di Angelica e Medoro ferito in un paesaggio di Agostino Tassi. Il dipinto è emerso in anni recenti grazie agli studi di Andrea De Marchi[100], ed Eric Schleier[101] ne ha identificato il soggetto in*Angelica che cura Medoro*, sottolineando come Angelica riesca a guarire il giovane "rivocando alla memoria l'arte/ ch'in India imparò già di chirurgia" e ricorrendo all'effetto curativo di certo "succo d'erbe", mentre Erminia asciuga la ferita di Tancredi con un velo e con i propri capelli.

Il dipinto è stato probabilmente commissionato dalla famiglia Costaguti, nel cui palazzo romano Lanfranco aveva affrescato alcune sale,[102] tra cui una realizzata forse insieme ad Agostino Tassi (fig. 5.63),[103] la cui amicizia con il pittore emiliano è del resto attestata dalle fonti.[104] e la cui collaborazione in altri cicli affrescati romani è nota.[105]

Risale infine ad oltre un decennio più tardi la meglio riuscita trattazione del tema da parte di Lanfranco, che fra 1633 e 1634 dipinge il quadro oggi a Rio de Janeiro, riconosciuto da Eric Schleier come la tela "con Angelica e Medoro donata al S. duca de Créquy" offerta dal cardinale Alessandro Barberini a Charles de Blanchefort (1573-1638), duca di Créquy e di Lédiguières, maresciallo e pari di Francia, nonché primo gentiluomo di camera del re.

Ambasciatore straordinario di Luigi XIII presso la Santa Sede con la missione, destinata a fallire, di convincere Urbano VIII ad allearsi con Venezia e la Francia contro la Spagna, il duca di Créquy resta a Roma dal giugno 1633 al luglio 1634, e, al momento della sua partenza dalla città eterna, il cardinale Barberini gli offre in dono alcuni doni, tra cui il dipinto in questione(fig. 5.64). In seguito, l'opera passa nella collezione del cardinale Mazzarino, forse offerta da Charles III, nipote del duca di Créquy che l'aveva ricevuta in dono, e qui resta fino al 1713, nelle mani degli eredi del cardinale. Non si ha traccia del dipinto fino al 1816, quando la tela ricompare nelle collezioni reali portoghesi, dalle quali giunge al Museo di Rio de Janeiro.

L'analisi del dipinto e la ricostruzione della sua complessa storia hanno permesso a Eric Schleier di comprendere che questo, e non le altre due copie esistenti, è l'originale realizzato da Lanfranco per il cardinale Barberini. Esistono infatti altri due dipinti simili, una variante già in collezione Colonna e poi Colnaghi, passata in seguito sul mercato antiquario, e una copia contemporanea, classificata come tale da Schleier, che esclude l'autografia lanfranchiana considerando la tela di qualità

[100] A. De Marchi, *Breve istruttoria su Lanfranco e il paesaggio*, in ≪Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande≫, 7, 2001, pp. 53-57.

[101] E. Schleier, *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cit., cat. C9.

[102] *Lanfranco a Roma. I cicli ad affresco*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Electa, Milano 2002.

[103] *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cit., cat. C9, p. 342.

[104] *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, di Giambattista Passeri, pittore e poeta, in Roma MDCCLXXII, presso Gregorio Settari Libraio al Corso, all'insegna d'Omero con licenza de' superiori*, p. 131.

[105] Mi riferisco in particolare al fregio nella Sala Regia del Palazzo del Quirinale e nella *Stanza della Generosità* nell'appartamento estivo di palazzo Lancellotti ai Coronari. cfr. in proposito *Lanfranco a Roma. I cicli ad affresco*, cit., pp. 17-20 e pp. 33-35.

Figura 5.61: Giovanni Lanfranco, *Orco, Norandino e Lucina*, 1619-1621, Roma, Galleria Borghese

Figura 5.62: Antonio Barbalonga Alberti, *Orco, Norandino e Lucina*, anni Venti del Seicento, Roma, Galleria Corsini

Figura 5.63: Giovanni Lanfranco e Agostino Tassi, *Paesaggio con Angelica e Medoro*, 1620 circa, collezione privata

Figura 5.64: Giovanni Lanfranco, *Angelica e Medoro*, 1633-1634, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

inferiore rispetto al dipinto di Rio de Janeiro. Le tre composizioni differiscono per alcuni particolari, come la posa del piede sinistro di Medoro o della mano di Angelica che regge la testa del giovane, e per la presenza dei corpi di Dardinello e Cloridano, assenti nel quadro di Rio; queste divergenze hanno permesso a Eric Schleier di ricondurre i disegni al dipinto di Rio. Si tratta di uno studio per la figura di Angelica (Napoli Museo di Capodimonte Inv. 337 Gern. 166471), due per quella di Medoro adagiato (Inv. 609 (34) Gern. 166918 e Inv. 492v (38) Gern. 166731) e uno per il piede sinistro del giovane (Inv. 492(38) Gern. 166732).[106]

Il primo quarantennio del secolo si pone dunque come un periodo ancora vitale per la fortuna figurativa ariostesca, in contrasto solo apparente con la crescente fortuna della *Gerusalemme liberata*, dal momento che il dibattito letterario sul con-

[106] *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, cit., p. 166-167, figg. XXXIV a, b, c, d.

fronto Ariosto-Tasso, trova in questo modo un vero e proprio corrispettivo visivo, nel collezionismo dei mecenati dell'epoca.

Il fenomeno appare particolarmente evidente in area fiorentina, luogo d'indagine dell'unico studio organico sull'argomento,[107] ma non è escluso (anzi, appare quanto mai verosimile), che ulteriori indagini circostanziate e mirate possano portare alla luce situazioni paragonabili in altre aree d'Italia.

Solo a seguito di simili ricerche sarà possibile apprezzare e valutare compiutamente la ricezione dei temi cavallereschi presso un pittore come Giovanni Lanfranco. Va rilevato tuttavia che, sebbene il pittore avesse realizzato un dipinto ispirato alla *Gerusalemme liberata* già nel 1614, il suo primo contatto con il *Furioso* appare il dipinto con *Ruggiero che aiuta Angelica a scendere dall'ippogrifo*, commissionato con tutta probabilità da Cosimo II. L'interesse di Lanfranco per le tematiche ariostesche può dunque essere collegato ai contemporanei stimoli fiorentini, dal momento che, sorvolando su un'eventuale e non verificabile suggestione ariostesca ai tempi del suo apprendistato presso Agostino Carracci, nel Palazzo del Giardino, il pittore si accosta per la prima volta al *Furioso* in occasione della commissione medicea. Resta vero tuttavia che, al di là di qualsiasi considerazione sull'altalenante fortuna del *Furioso* nel corso del Seicento, l'interesse di Lanfranco per il *Furioso* aveva indubbiamente una matrice del tutto personale, che lo porta a raffigurarne alcuni episodi sulla facciata del proprio casino nella campagna romana.

[107] Mi riferisco ai già ampiamente citati volumi *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., e *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit.; aggiornati nel recente catalogo della mostra di Ajaccio, *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, cit.

5.4 Firenze e dintorni

5.4.1 Villa Medici Corsini a Mezzomonte

Immersa nella campagna fiorentina, Villa Medici Corsini a Mezzomonte, frazione del comune di Impruneta, deve il suo attuale aspetto alla ricostruzione voluta dalla famiglia Panciatichi, nel Cinquecento (fig. 5.65); la decorazione ad affresco degli interni e del cortile risale invece al tempo del principe Giovan Carlo dei Medici (1611-1663), fratello del granduca Ferdinando II, il quale acquista la villa dai Panciatichi nel 1629, utilizzandola come residenza suburbana per più di dieci anni. Nel 1644 Giovan Carlo, divenuto cardinale, vende la villa ai Corsini, ai quali appartiene tuttora. I Corsini aggiungono nel XVIII secolo una cappella al piano nobile, dedicata a Sant'Andrea Corsini e due giardini all'italiana, mantenendo per il resto sostanzialmente immutata la struttura della villa. Nel XIX secolo viene aggiunto un bosco, consono allo stile romantico dell'epoca. Negli anni Novanta del XX secolo, la villa torna ad essere residenza abituale della famiglia e l'architetto Giovanni Corsini e sua moglie Ines d'Ormesson intraprendendo un'opera di restauro storico e conservativo dei saloni affrescati e dei giardini.

Come si conviene ad una delizia destinata allo svago e al riposo, numerosi sono i fregi affrescati con scene di caccia o di vita quotidiana in campagna, giochi di fanciulli, decorazioni vegetali e floreali, paesaggi che illustrano il divenire delle stagioni, tutte scene legate ai piacevoli svaghi offerti dalla vita in villa. A questi si aggiungono inoltre soggetti narrativi, tratti dalla mitologia e dalla letteratura: ben noti sono ad esempio gli affreschi di Francesco Albani (1578-1660) con *Giove e Ganimede*, e quelli di Giovanni da San Giovanni (1592-1636) con *La caduta di Ebe*. Sono stati resi noti invece solo in anni relativamente recenti i cicli di soggetto letterario, variamente ispirati ad Apuleio, Ariosto e Tasso.[108]

In particolare, i fregi di tema ariostesco che interessano la presente ricerca sono tre: due camerini dedicati ad eroine femminili, Angelica e Isabella, e una sala affacciata sul cortile interno, incentrata sulla *Follia di Orlando*; tra una scena e l'altra, stemmi medicei esplicitano l'identità del committente.

In continuità con questi ambienti si trovano due cicli ispirati alla *Gerusalemme liberata* e incentrati sulle figure di Armida e di Erminia, in un confronto visivo tra Ariosto e Tasso di grande attualità a Firenze, nel dibattito accademico fra la Crusca, filoariostesca, e gli Alterati, filotassiani, oltre che nelle scelte collezionistiche dei Medici e del loro *entourage*.[109]

[108] *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 234-237.

[109] *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogo della mostra, a cura di Evelina Borea, con la collaborazione di A. M. Petrioli Tofani e di K. Langedijk, Centro Di, Firenze 1977; C. Molinari, *Tasso, i Medici e i fiorentini ingegni*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 19-31; R. Spinelli, *Filologia e licenze nella traduzione figurativa della Gerusalemme Liberata: il caso fiorentino*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 53-71; E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso*

Figura 5.65: Villa Medici Corsini, Mezzomonte, Impruneta-Firenze

Temi letterari di ascendenza classica sono invece raffigurati nella *Sala di Amore e Psiche*, dove dodici lunette narrano la vicenda tratta dall'*Asino d'oro di Apuleio*, mentre sulla volta si vedono putti che reggono scudi abbinati in modo da evocare la genealogia di Carlo de' Medici, ricordando i matrimoni dei bisnonni di Giovan Carlo, Cosimo I ed Eleonora di Toledo, dei nonni Ferdinando I e Cristina di Lorenza e dei genitori, Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria (fig. 5.66, 5.67 e 5.68). Ed è proprio prendendo le mosse da questa sala, che Riccardo Spinelli ha elaborato una convincente ipotesi epitalamica capace di spiegare il significato degli affreschi di soggetto letterario commissionati dal principe Giovan Carlo de' Medici all'interno della villa.[110]

e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, cit., pp. 19-31; Eadem, *Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del cardinale Carlo de' Medici*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit., pp. 327-339

[110] R. Spinelli, *Filologia e licenze nella traduzione figurativa della Gerusalemme Liberata: il caso fiorentino*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 234-237; Idem, *Le decorazioni della villa Medici Corsini a Firenze*, in *L'Arme e*

Figura 5.66: Pandolfo Sacchi e collaboratori, *Sala di Psiche*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

Figura 5.67: Pandolfo Sacchi e collaboratori, *Psiche guarda Amore*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

In ambito mediceo, la *Favola di Amore e Psiche* era infatti da tempo canonizzata quale soggetto epitalamico particolarmente apprezzato già dal Quattrocento, come dimostrano i cassoni fatti realizzare in occasione del matrimonio fra Piero il Gottoso e Lucrezia Tornabuoni nel 1444, o il ciclo affrescato da Taddeo Zuccari nel castello Orsini di Bracciano per il matrimonio fra Isabella de' Medici, sorella di Francesco, erede al trono toscano, e il duca Paolo Giordano nel 1560. Il mito di Psiche ricorre inoltre, in ambito letterario, quale argomento degli intermezzi musicali per la *Cofanaria*, commedia di Francesco d'Ambra rappresentata a Palazzo Vecchio nel 1565 in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria e, quale oggetto di una riscrittura in ottava rima dedicata a Eleonora de' Medici, figlia del granduca Francesco e sposa di Vincenzo I Gonzaga.[111]

"Diventata quindi, alla metà del Cinquecento, uno dei temi più ricorrenti [...] in occasione di sponsali illustri, la favola di Psiche - rilanciata anche dal suo inserimento nell'*Adone* del Marino, pubblicato nel 1623 a Parigi sotto l'egida di Maria de' Medici - si modella perfettamente, anche in virtù della tradizione familiare, sulle scelte decorative [...] operate dal principe Giovan Carlo a Mezzomonte; anzi, proprio in virtù della valenze 'matrimoniali' che adombra, ne rappresenta la chiave di volta."[112]

L'occasione per una committenza marcatamente epitalamica sarebbe quindi da ricercare, secondo la convincente tesi di Riccardo Spinelli, nelle trattative avviate dalla famiglia Medici nei primi anni trenta del Seicento, in vista di un'unione fra Giovan Carlo, secondo in linea di successione al trono toscano, e la principessa napoletana Anna Carafa di Stigliano, progetto per il quale, stando al carteggio intercorso tra Firenze e Napoli, pare che Giovan Carlo abbia dimostrato inclinazione particolarmente favorevole.

La trattativa era tuttavia fortemente osteggiata dagli spagnoli, in particolare dal potente ministro di Filippo IV, Gasparo Guzman, conte duca di Olivares, che, in seguito alla morte della propria figlia Maria, voleva dare in sposa donna Anna al proprio ex genero Ramiro Nunez de Guzman, duca di Medina de las Torres. Per questa ragione, le nozze tra Anna Carafa di Stigliano e Giovan Carlo de Medici non vennero mai celebrate, ma, negli anni in cui le trattative erano ancora in atto, sono documentati numerosi lavori di risistemazione e decorazione della villa, verosimilmente legati all'intenzione di predisporre l'accoglienza degli sposi. In questo modo assumono significato anche i quattro scudi bianchi presenti nella sala di Psiche, con ogni probabilità destinati ad ospitare gli stemmi degli sposi, o forse scialbati in

gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence, cit., vol. II, pp. 341-377.

[111] Sulla fortuna del mito di Amore e Psiche, L. Vertova, *La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei Fiorentini*, catalogo della mostra, 3 giugno- 1 agosto 1993, Centro Di, Firenze 1993, pp. 27-62; S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Marsilio, Venezia 2002; S. Cavicchioli, *Amore e Psiche*, Maioli, Milano 2002.

[112] R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit., p. 355.

Figura 5.68: Pittore fiorentino, *Armi Medici-Toledo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

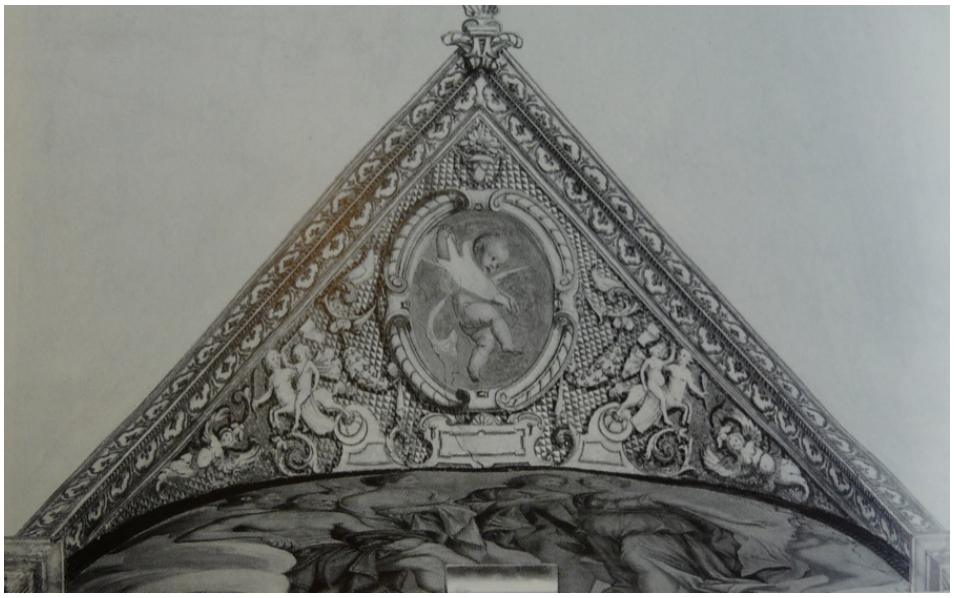


Figura 5.69: Pittore fiorentino, *putto con scudo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

seguito al fallimento del progetto nuziale (fig. 5.69).

In particolare l'appartamento di levante della villa, dedicato ad eroine femminili, potrebbe essere stato predisposto per la principessa, in realtà mai giunta a Firenze. Qui il confronto fra Ariosto e Tasso si articola, escludendo momentaneamente la *Sala di Orlando* - sulla quale si ritornerà più avanti - in quattro fregi dedicati ad altrettante eroine femminili, equamente divise tra un'origine ariostesca e una tassiana: Angelica, Isabella, Armida, Erminia.

Denominatore comune è la tematica amorosa, che si declina in varie sfumature descrivendo esiti felici, drammatici, tragici. In tutti i casi è tuttavia possibile trarre un ammonimento morale dal racconto visivo che si dipana nelle quattro sale: le fanciulle sono presentate infatti come esempi di vizi da evitare o di virtù da imitare, secondo uno schema già incontrato in altri affreschi di soggetto ariostesco, ad esempio nell'appena descritto caso di Villa Giovannina (§5.2) o, per risalire più indietro nel tempo, nel ciclo cinquecentesco del Palazzo Besta di Teglio (§3.3.1).

La prima sala ariostesca è dedicata ad Angelica, le cui vicende sono descritte in otto scene, affrescate come tele riportate entro una cornice architettonica. Nonostante le condizioni fortemente compromesse degli affreschi, l'identificazione dei singoli episodi è confortata dalla presenza di iscrizioni, talvolta frammentarie, tratte dai versi ariosteschi.

Come nel fregio di Villa Giovannina, anche a Villa Medici Corsini si tralascia la descrizione delle reiterate fughe della fanciulla, costantemente raffigurate invece nelle illustrazioni del poema, nonché negli affreschi cinquecenteschi, dove la scena della fuga di Angelica, contestuale al duello tra Rinaldo e Ferraù, spesso apre sia cicli "monografici" dedicati alla principessa del Catai (basti pensare a Chiusa di Pesio §3.2), sia fregi "antologici", dove la scena in questione funge da "incipit figurativo" del poema (un esempio su tutti, Palazzo Alessandri a Bergamo §3.5.2).

Qui, invece, non appare necessario ripercorrere le prime vicende della fanciulla, ormai più che familiari per lo spettatore, da tempo fine conoscitore dell'intricata trama del poema, ed è possibile selezionare il nodo narrativo più pertinente al messaggio morale che si vuole sottolineare. Di Angelica viene sottolineata innanzi tutto la scaltrezza, che le permette di sottrarsi ai corteggiatori indesiderati e di schivare situazioni di pericolo, mentre, in un secondo momento, viene dedicato ampio spazio all'incontro con Medoro e all'idillio amoroso tra i due.[113]

[113] Questi i riquadri raffigurati nella *Sala di Angelica*, accompagnati da iscrizioni in parte cancellate ma ricostruite da Riccardo Spinelli (R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, cit., p. 361): 1- *Ruggiero libera Angelica dall'orca*, "[...] la feria [...]" ("Ruggier in fronte la feria tra gli occhi", X, 101, 7); 2- *Ruggiero e Angelica sull'ippogrifo* "Sbalza in aria, e per lo ciel galoppa" ("e sbalza in aria, e per lo ciel galoppa", X, 112, 2); 3- *Angelica si cela a Ruggiero* "Che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava" ("che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava", X, 115, 4); 4- *Angelica si veste* "In certi drappi rozi avviluppossi" ("in certi drappi rozzi aviluppossi", XI, 11, 3); 5- *Angelica ruba l'elmo di Orlando* "L'elmo dispiccha e in grembo se lo pone" ("L'elmo dispicca, e in grembio se lo pone", XII, 53, 3); 6-*Angelica cura Medoro* "E sugo ne cavò con le man bianche" ("e succo ne cavò fra le man bianche;", XIX, 24, 4); 7- *Partenza di Angelica e Medoro* "E poi dove a lei piaque si ridusse" ("e poi dove a lei piacque si ridusse", XIX, 25, 6); 8- *Angelica e Medoro scrivono i loro nomi* "Angelica

Il racconto inizia dunque con *La liberazione di Angelica dall'orca* per mano di Ruggiero, il quale la conduce lontano dall'isola di Ebuda, in sella all'ippogrifo. I quattro riquadri successivi sono incentrati sull'astuzia della fanciulla, che riconosce nell'anello datole da Ruggiero per proteggerla il fatato gioiello che tanto tempo prima le era stato sottratto dal ladro Brunello. Mettendo in bocca l'anello, Angelica si rende invisibile e guadagna la libertà e l'indipendenza, la fanciulla può non solo fare a meno della compagnia e della protezione di un cavaliere lungo il viaggio, ma si permette persino di giocare tiri mancini ai cavalieri che combattono per conquistarla. L'altezzosa irriverenza della fanciulla svanisce però nel riquadro successivo, dove la principessa si imbatte nel giovane Medoro ferito e ne resta affascinata. Il racconto indugia sul momento nodale della vicenda, caro a tanta pittura barocca fiorentina di ambito mediceo, in cui Angelica, esperta non solo di magia, ma anche d'"arte/ ch'in India imparò già di chirugia"[114], cura Medoro con il succo di erbe medicamentose. Il fregio si conclude sull'idillio di Angelica e Medoro, punto d'arrivo del racconto figurato di questa sala, che riabilita la figura ambigua di Angelica e che prelude, come si vedrà oltre, all'unica sala dedicata ad un protagonista maschile, Orlando.

Come a Villa Giovannina, il racconto figurato sottolinea la metamorfosi di Angelica, da sfuggente oggetto del desiderio, insensibile all'amore e altera nei confronti dei pretendenti respinti (proprio la sua alterigia viene punita a Palazzo Besta, dove Angelica è presentata come un'eroina negativa §3.3.1), a felice protagonista di un idillio tra i più amati dalla pittura di soggetto letterario.

Angelica è dunque docilmente vinta dal "non veduto strale,/ che da' begli occhi e da la testa bionda/ di Medoro aventò l'Arcier c'ha l'ale."; a differenza di quanto accade a Palazzo Besta, dove Angelica è presentata come un modello da non seguire e viene punita per la sua alterigia, nella villa di Mezzomonte come a Villa Giovannina, la fanciulla rappresenta quindi un esempio di amore felice.

Nella sala accanto, sono descritte le vicende di un'altra figura femminile positiva, Isabella, simbolo di un amore tragico e puro, esempio estremo di virtù coniugale. Anche in questo caso, gli affreschi versano purtroppo in pessime condizioni di conservazione; soccorrono tuttavia i versi posti al di sotto di ogni riquadro, a sintetizzare la scena raffigurata. Come nelle *Storie di Angelica*, il rapporto tra parola e figura consente dunque di ricostruire l'identificazione delle scene.[115]

---

e Medoro, in vari modi" ("Angelica e Medoro, in varii modi", XIX, 36, 7).

[114] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, 21, 1-2.

[115] Questa la sequenza degli episodi raffigurati, secondo l'identificazione di Riccardo Spinelli (R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, cit., p. 362): 1- *Zerbino raccoglie le armi di Orlando impazzito*, "E va quell'arme riducendo insieme" ("e va quell'arme riducendo insieme", XXIV, 53, 2); 2- *Zerbino e Mandricardo* "Qui il re di tartaria troppo l'avanza" ("il re di Tartaria troppo l'avanza", XXIV, 66, 8); 3- *Morte di Zerbino* "Zerbin ch[']i languidi occhi ha in lei conversi" ("Zerbin che i languidi occhi ha in lei conversi", XXIV, 77, 5); 4- *Disperazione di Isabella* "Sopra il sanguigno corpo s'abbandona" ("Sopra il sanguigno corpo s'abbandona", XXIV, 86, 1); 5- *Rodomonte e l'eremita* "Con mani lo stringe a guisa di tenaglie" ("con man lo stringe a guisa di tanaglia", XXIX, 6, 2); 6- *Isabella raccoglie le erbe* "Colson dell'erbe e di radici e senza" ("colson de l'erbe e con radici e senza", XIX,

L'apertura del racconto illumina in prima battuta il carattere generoso e onorato del giovane Zerbino, che con atto di pietà raccoglie le armi di Orlando, impazzito per amore. L'osservatore, come già il lettore, è quindi indotto a schierarsi immediatamente dalla parte di Zerbino, che si assume l'onere di difendere le armi del conte di Anglante davanti all'usurpatore Mandricardo, rischiando la vita. La premessa accresce il tono drammatico di uno scontro destinato a concludersi in tragedia, e il racconto figurato indugia sulla disperazione della giovane Isabella, che ha fatto appena in tempo a rivedere il suo amato Zerbino, prima di perderlo nuovamente, sotto i colpi feroci del tartaro Mandricardo.

Isabella è l'emblema dell'amor coniugale condotto agli esiti più estremi, ed è stata a più riprese raffigurata come modello di virtù, basti pensare agli affreschi di Piazza Mascheroni a Bergamo, oggi purtroppo perduti (§3.5.1), dove era raffigurata la morte di Zerbino.[116]

Ancora, le vicende di Isabella sono il soggetto degli affreschi veneti di Palazzo Zugni, purtroppo fortemente compromessi.

Nonostante le lacune, l'episodio meglio leggibile sulla facciata di Palazzo Zugni (fig. 5.70, §3.7) è l'incontro fra Isabella, l'eremita e Rodomonte, la stessa gustosa scena rappresentata nella villa di Mezzomonte, dove Rodomonte afferra l'eremita:

> "la mano al mento con furor gli stese,
> e tanto ne pelò, quanto ne prese.
> E sì crebbe la furia, che nel collo
> con man lo stringe a guisa di tanaglia;
> e poi ch'una volta raggirollo,
> da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia"[117]

Identico episodio è raffigurato inoltre nella già descritta coppa oggi al Louvre, realizzata da Giacomo Mancini alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento (fig. 5.71, §3.5.1).

Gli ultimi episodi del fregio fiorentino raccontano la tragica fine di Isabella, che preferisce morire piuttosto che tradire la memoria dell'amato Zerbino. Il penultimo riquadro è perduto, così come l'iscrizione che lo accompagnava; nella sua analisi delle decorazioni pittoriche di Villa Medici Corsini, Riccardo Spinelli ipotizza che vi fosse raffigurato *Rodomonte che uccide Isabella* ed effettivamente l'episodio rappresenta il culmine drammatico della vicenda e sarebbe dunque particolarmente appropriato in questa posizione.

Vale la pena di ricordare, a titolo di confronto, che, una decina d'anni più tardi, lo stesso episodio viene selezionato per esprimere il concetto della fede maritale, nel già citato dipinto di Jean Boulanger, realizzato per l'appartamento privato della

24, 4); 7- *Rodomonte uccide Isabella?* iscrizione perduta; 8- *Scontro fra Rodomonte e Orlando* "Sol per signor e cavalieri è fatto" ("Sol per signori e cavallieri è fatto", XXIX, 42, 1).

[116] Appare opportuno puntualizzare che è invece limitato alla sola composizione iconografica il confronto con la maiolica di Giacomo Mancini oggi a Cracovia, anch'essa ispirata alla medesima fonte grafica, ovvero la XXIV illustrazione giolitina (fig. 3.141, §3.4). Qui, infatti, l'uso del colore permette al maestro maiolicaro di modificare il soggetto, che non riguarda Isabella, bensì Angelica.

[117] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIX, 5, 7-8 – 6, 1-4.

Duchessa di Sassuolo (fig. 2.23, §2.1.2). Il paragone si pone a distanza temporale e geografica relativamente breve e appare perciò come un parallelo particolarmente interessante per comprendere il significato della figura di Isabella, in entrambi i casi scelta come emblema di virtù coniugale.

Il fregio fiorentino si conclude infine sullo scontro fra Rodomonte, il quale ha fatto costruire un mausoleo in memoria di Isabella, e Orlando, casualmente capitato nei pressi del ponte presidiato dal saraceno. La scena è stata una delle prime "favole dell'Ariosto" tradotte in immagine, in particolare nel dipinto realizzato da Battista Dossi e oggi conservato ad Hartford, CT (fig. 2.1); il soggetto trova inoltre un interessante parallelo negli affreschi secenteschi di Villa Besozzi Casati a Cologno Monzese (§5.1), anch'essi con buona probabilità legati ad un'occasione nuziale.

E proprio la decorazione pittorica di Villa Besozzi Casati appare un interessante termine di paragone da accostare all'ultimo episodio ariostesco di Villa Medici Corsini, anch'esso dedicato alla follia di Orlando, descritta a partire dal momento in cui il conte scopre il legame tra Angelica e Medoro, fino al rinsavimento grazie al provvidenziale intervento di Astolfo (fig. 5.72, 5.73, 5.74, 5.75).

Il fregio si articola in nove scene, ancora una volta identificate da Riccardo Spinelli grazie ai versi sottostanti.[118]

Il fregio di Villa Medici-Corsini è il più ampio fino ad ora noto dedicato alla follia di Orlando; certamente il suo significato è un ammonimento simile a quello espresso negli affreschi di Villa Besozzi-Casati, un monito contro le estreme conseguenze di una passione sfrenata, non regolata dalla ragione.

Sfumata la prospettiva delle nozze con Anna Carafa di Stigliano, che vanno senz'altro riconosciute come l'occasione sottesa alla committenza della decorazione, Giovan Carlo non muta per questo programma iconografico, probabilmente in ragione del suo amore per la letteratura, sia antica, sia moderna, limitandosi forse, a cancellare gli stemmi della sposa mai arrivata a Firenze sugli scudi oggi bianchi.

L'amore del cardinale Giovan Carlo per le tematiche letterarie è del resto attestato anche da altre committenze, specificamente legate all'*Orlando furioso*. Nella collezione del cardinale sono documentati infatti al meno tre dipinti ispirati al poe-

[118] Questa la sequenza: (R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, cit., p. 371): 1- *Orlando scopre la tresca amorosa tra Angelica e Medoro*, "Fisso nel sasso, al sasso indifferente" ("fissi nel sasso, al sasso indifferente", XXIII, 112, 8); 2- *Orlando, a cavallo di Brigliadoro, raggiunge la casa del pastore* "Viene alla villa e piglia alloggiamento" ("viene alla villa e piglia alloggiamento", XXIII, 115, 8); 3- *Orlando, pazzo d'amore, si libera dell'armatura e si straccia di dosso i panni* "E maglie e piastre si stracci[ò] di dosso" ("e maglie e piastre si stracciò di dosso", XXIII, 132, 8); 4- *Orlando impazzito sradica un pino* "Ch'un alto pino al primo crollo svelse" ("ch'un alto pino al primo crollo svelse", XXIII, 134, 8); 5- *Orlando, nudo e impazzito, mette in fuga i contadini* "E bene è corridor chi da lui fugge" ("e ben è corridor chi da lui fuggi", XXIV, 7, 8); 6- *Orlando trascina una cavalla morta* "Molti dì la cavalla strascinando" ("molti dì la cavalla strascinando", XXX, 4, 5); 7- *Orlando pretende di avere il cavallo del pastore* "I voglio il tuo cavallo, ol[á], non odi" ("- Io voglio il tuo cavallo, olà, non odi? -", XXX, 7, 1); 8- *Orlando, a Gibilterra, sferza il cavallo per cercare di raggiungere la barca* "Orlando urta il cavallo batte e strince" ("Orlando urta il cavallo e batte e stringe", XXX, 11, 7); *Orlando rinsavito, liberato dall'amore che lo aveva reso folle* "Orlando più che mai saggio e virile" ("Orlando più che mai saggio e virile", XXXIX, 61, 2).

Figura 5.70: Anonimo, *Rodomonte afferra l'eremita per la barba*, anni Cinquanta del XVI secolo, Feltre, Palazzo Zugni

Figura 5.71: Giacomo Mancini, *Rodomonte afferra l'eremita per la barba*, 1545, Parigi, Louvre

Figura 5.72: Pittore fiorentino, *Orlando legge i nomi di Angelica e Medoro*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

Figura 5.73: Pittore fiorentino, *Orlando impazzito sradica un pino*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

ma: due di mano di Vincenzo Mannozzi (1600-1658), pittore di corte attivo a lungo a nche a Villa Petraia, presso Lorenzo de Medici, zio di Giovan Carlo, ovvero *Olimpia abbandonata da Bireno* e *Angelica e l'orca*, e un'opera di Giovanni Bilivert (1585-1644), *Angelica e Ruggiero*.

Il primo dei tre dipinti, tuttora a Firenze, in collezione privata (fig. 5.76), è stato realizzato nei primi anni Quaranta del Seicento ed è citato nell'inventario del Casino di via della Scala redatto nel 1646: "Quadro grande entrovi una Olimpia abbandonata da Bireno in un letto che si dispera con adornamento dorato, e rabescato di mano del Mannozi che è nel corridoio delle Cucine"[119]

L'altro dipinto del Mannozzi, un'*Angelica e l'orca* oggi dispersa,[120] era forse stata pensata come *pendant* per il dipinto del Bilivert, raffigurante il momento narrativo successivo.

Il dipinto del Bilivert va identificato con una replica del quadro eseguito dieci anni prima dal pittore per il cardinale Carlo, zio di Giovan Carlo, e oggi conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti (fig. 5.77). Risulta difficile identificare con esattezza il dipinto appartenuto a Giovan Carlo, dal momento che numerose sono le repliche eseguite dal Bilivert, che differiscono generalmente sono nella figura di Angelica, talvolta raffigurata vestita, come nell'originale eseguito per Carlo de Medici, talvolta nuda, come nella replica realizzata per Giovan Carlo e descritta nell'inventario della villa di Mezzomonte, e nei successivi inventari del Casino di via della Scala.[121]

Oltre alle repliche di mano del Bilivert, occorre ricordare inoltre una gustosa variante eseguita da un anonimo pittore fiorentino, probabilmente nello stesso giro d'anni, a testimoniare la popolarità del soggetto presso la corte medicea. Si tratta del già citato olio su pietra paesina (§5.3), oggi conservato presso l'Opificio delle Pietre Dure, che trae diretta ispirazione dalla composizione ideata dal Bilivert, amplificandone l'accento ironico, grazie ad un ancor più impacciato Ruggiero, goffamente irrigidito nei movimenti dall'inopportuna armatura, e da una malizio-

[119] Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle regie Possessioni 4279, c. 42v, cit. in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., cat. 75.

[120] L'opera è citata nell'inventario di Villa Mezzomonte redatto nel 1637, c. 2r "un quadro entrovi Angelica nuda legata con catena al masso quando è data in preda all'orca marina di mano di Vincenzo Mannozzi con adornamento intagliato", cit. in E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., p. 84 n. 85.

[121] Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle regie Possessioni 4279, inventario della villa di Mezzomonte, redatto nel 1637, c. 3v "un quadro entrovi Angelica e Ruggieri di mano del Beliverti con adornamento intagliato nero e dorato"; inventario del Casino di via della Scala redatto nel 1647, c. 40v "quadro grande entrovi una Angelica con l'anello incantato quando si nasconde da Ruggiero che si disarma di mano del Biliverti con suo adornamento intagliato e tocco d'oro con suo cordone verde nella camera di mezzo verso San Martino"; Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea medicea 31, ins. 10, inventario del Casino di via della Scala redatto nel 1663, c. 8r "quadro grande in tela, entrovi una Angelica con l'anello incantato in mano, quando si nasconde da Ruggiero che si disarma, con ornamento intagliato e tocco d'oro, con fondo nero, di mano del Biliberti con suo cordone verde", cit. in E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., p. 84 n. 86.

Figura 5.74: Pittore fiorentino, *Orlando mette in fuga i contadini*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

Figura 5.75: Pittore fiorentino, *Orlando vuole raggiungere la barca a cavallo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini

Figura 5.76: Vincenzo Mannozzi, *Olimpia abbandonata da Bireno*, 1640-1641, Firenze, collezione privata

Figura 5.77: Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, 1624-1630, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

sa Angelica, che, prima di celarsi alla vista del giovane saraceno grazie all'anello magico, sembra ammiccare divertita verso l'osservatore, quasi a condividere con lui l'irrisione nei confronti del maldestro Ruggiero (fig. 5.78).

Ancora, lo stesso soggetto viene raffigurato da Ferdinando Tacca (1619-1686), questa volta in un'opera scultorea, attualmente conservata presso il Louvre (fig. 5.80). Il momento raffigurato è lo stesso: Ruggiero è raffigurato intento a svestirsi; parte della sua armatura è già visibile a terra, mentre Angelica, impaurita, non osa distogliere lo sguardo da quello del giovane, ma contemporaneamente porta alla bocca l'anello magico, che la farà sparire alla vista del saraceno. "L'azione cui il Tacca dà vita è subitanea, colta in un lampo, accentuata dallo scatto verso sinistra della fanciulla, il cui braccio proteso ad amplificare lo spazio, aperto e teatrale [...] è mirabilmente bilanciato dalla sinuosità serpentiforme di Ruggiero, dal suo moto leggiadro, quasi danzante".[122]

[122] *L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., cat. 80.

Figura 5.78: Anonimo fiorentino, *Angelica si cela a Ruggiero*, prima metà del Seicento, Firenze, Opificio delle Pietre Dure

Figura 5.79: Castello, Firenze, Villa Il Pozzino

5.4.2 Villa Il Pozzino a Castello

Villa *Il Pozzino* a Castello prende il nome dal pozzo situato nel cortile interno dell'edificio, costruito nel Quattrocento (fig. 5.79). Dai fiorentini Carnesecchi, la villa passò in proprietà a Maria Carlo Galgani, il quale la vendette alla famiglia Grazzini nel 1586. I Bartolini-Baldelli ereditarono la villa dai Grazzini e in seguito ai Mori-Ubaldini-Alberti.[123] Passata nel Novecento ai Luci e ai Gilli, è dal 1946 proprietà dell'Istituto Antoniano Femminile, il quale vi tiene una scuola.

La villa presenta una struttura tipicamente rinascimentale, articolata intorno al cortile centrale, con un giardino segreto a est, un ampio giardino all'italiana a ovest e una zona boscosa verso nord.

Gli affreschi che qui interessano si trovano nel cortile; qui, intorno al 1630, Giovanni Mannozzi, detto Giovanni da San Giovanni (1592-1636) affresca temi letterari tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e di Apuleio, dall*Orlando furioso*, e dal *Pastor Fido*, insieme a scene di genere. Lo stato di conservazione risulta purtroppo

[123] G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1906-1907, pp. 290-291.

Figura 5.80: Ferdinando Tacca, *Angelica si cela a Ruggiero*, prima metà del Seicento, Firenze, Opificio delle Pietre Dure

gravemente compromesso, ma ne è tramandata memoria dal Baldinucci.[124]

Il committente va identificato in Giovan Francesco Grazzini, discendente del Lasca e committente anche di opere a carattere religioso;[125] in questo caso egli lascia al pittore ampio margine nella definizione dei soggetti da trattare, purché essi rispettino un'oraziana convenienza.[126]

Scrive in proposito Filippo Baldinucci che Giovanni da San Giovanni "fu chiamato da Gio. Francesco Grazini, gentiluomo molto ricco, e di quest'arti amicissimo, a dipignere a fresco tutto il cortile della sua bella villa di Castello; ed a lui stesso lasciò l'incumbenza di pensare ai concetti della pittura, i quali, siccome dovean

[124]F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da CImabue in qua*, Firenze Eurografica 1974, ristampa anastatica dell'edizione Batelli e Compagni, Firenze 1846, vol. IV, pp. 191-278.
[125]G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in ≪Artista≫, 1994, p. 171.
[126]C. del Bravo, *Verso i Carracci e verso Valentin*, in *Le risposte dell'arte*, Sansoni, Firenze 1985, p. 206; G. Pagliarulo *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, cit., p. 171.

servire per ornamento d'un palazzo in campagna, tutto accompagnato d'amenitadi, volle Giovanni che fosser tutti piacevoli e faceti".[127]

Giovanni da San Giovanni, pittore e poeta, ha voluto accostare parole e figure senza limitarsi a semplici didascalie. Domina infatti la parete sud un componimento dello stesso Giovanni, che sintetizza le numerose e variegate scene rappresentate sulle altre pareti, nella forma di una frottola posta ad accompagnare la la personificazione della Pittura, che parla in prima persona:

> Mostro in questa facciata
> Olimpia disperata;
> Amore e Psiche lieti;
> e Galatea fra Theti
> il satiro burlato,
> e Marsia scorticato
> e le storie dipinte su 'l di sopra,
> a caso fatte e poi tra queste in opra.
> Così piacque al pittore
> per suo umore,
> quale è poeta ancora
> però chi ha delle bucce getti fuora.

Il componimento di Giovanni da San Giovanni non solo identifica le scene, ma suggerisce l'ordine di lettura e la gerarchia degli elementi raffigurati, indicando come episodi portanti quelli del registro centrale, rappresentati nell'inquadramento architettonico che simula un loggiato, quasi che le scene avvenissero appena fuori dalla villa, nell'ameno paesaggio dei colli fiorentini.

Più in alto, si vedono scene di genere raffigurate come finte tele, mentre nel registro inferiore erano raffigurati episodi narrativi a finto rilievo, ormai perduti.

Gli affreschi sono quasi del tutto scomparsi e la descrizione si fonda dunque sulle fonti, prima fra tutte la *Vita di Giovanni da San Giovanni* di Filippo Baldinucci, e sullo studio di Ilaria Della Monica, la quale si è avvalsa di fotografie del 1915, che offrono testimonianza dei due registri superiori ad uno stadio ancora leggibile.[128]

In apertura al ciclo, Giovanni da San Giovanni pone l'unica scena ariostesca, *Olimpia abbandonata da Bireno*. La scena è oggi quasi completamente cancellata e risultava già poco leggibile nelle fotografie di inizio Novecento; tuttavia, ciò che qui importa sottolineare è la presenza di un episodio ariostesco insieme ad altri variamente tratti dalla mitologia e da altri poemi letterari moderni, a testimoniare un'assimilazione ormai avvenuta dei capolavori letterari cinquecenteschi, trattati come un repertorio canonizzato al quale attingere, anche con disinvoltura, così come accadeva per i poemi antichi ormai da molti secoli.

Nel riquadro superiore è raffigurato un villano che orina contro il muro, sorpreso dalle guardie del Bargello; sullo sfondo, il campanile di Giotto colloca la scena in via

[127] F. Baldinucci, *Notizie di Giovanni da S. Giovanni*, cit., p. 238.

[128] I. Della Monica, *"Una fabula patetica e morata". Il Pastor Fido nella pittura fiorentina del Seicento*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, cit., pp. 379-395.

dei Calzaiuoli a Firenze (fig. 5.81). Il legame con il riquadro ariostesco è assicurato da quattro brevi versi, che giocano sull'assonanza tra il birro e il nome storpiato di Birreno, tramutando il drammatico lamento di Olimpia ("O perfido Bireno, o maladetto/ giorno ch'al mondo generata fui!/ Che debbo far? che poss'io far qui sola?/ chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?"[129]) in parodia:

O caso acerbo e duro!
Un perfido Birreno e maladetto
sola mi lasciò in letto,
per andare a pigliar chi piscia al muro

Il bisticcio tra 'birro' e 'Birreno', che lega i due episodi raffigurati da Giovanni da San Giovanni, è presente anche nel *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi (1606-1665), poeta e pittore fiorentino, autore fra l'altro di almeno due dipinti di soggetto ariostesco, *Angelica e Medoro*, realizzato fra 1632 e 34 e *Orlando e Isabella nella grotta dei malandrini*, eseguito negli anni Sessanta del Seicento (fig. 5.82 e fig. 5.83).

Ai dipinti di soggetto ariostesco, se ne affiancano poi altri due, anch'essi di tema letterario, ispirati agli altri due capolavori frequentemente associati al *Furioso*nel Seicento: la *Gerusalemme liberata*e il *Pastor fido*: un dipinto con *Erminia tra i pastori*, realizzato alla metà del secolo (fig. 5.84), e un quadro con una "favola di Lupino del Pastor Fido", oggi purtroppo perduto, ma citato nell'inventario redatto alla morte del pittore, nel 1665.[130]

Puccio Lamoni, *alias* Paolo Minucci, amico di Lippi e autore del primo commento al testo, si sofferma sull'uso del nome 'Birreno':

E un uomaccion più lungo d'una lega,
dal palazzo si vede condur fuori:
poi copra al carro, dove Birreno il lega,
[...]
va trionfante al remo e non a Roma

Minucci spiega che per 'Birreno' si intende 'Birro' "e si dice così per la similitudine della voce Birro con Birreno, che fu amante d'Olimpia, secondo l'Ariosto, dal che per dire più copertamente 'Birro' diciamo 'lo sposo d'Olimpia"'.[131]

Il *Malmantile racquistato* viene composto qualche tempo dopo l'esecuzione degli affreschi di Villa Il Pozzino, ma può fornire un confronto ugualmente interessante in quanto testimonia l'uso del gioco di parole quanto meno in area fiorentina.

Occorre aggiungere inoltre che, in un'edizione successiva dello stesso testo, arricchita di circostanziate annotazioni, che vanno ad affiancarsi al commento del

[129] L. Ariosto, *Orlando furioso*, X, 27, 4-8.
[130] *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cit., pp. 184, 213, 216.
[131] *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli, con le note di Puccio Lamoni e d'altri, nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta, ad istanza di Niccolò Taglini, 1688*, cantare XII, strofa 15 e nota corrispondente.

Figura 5.81: Giovanni da San Giovanni, *Birro e villano*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino

Figura 5.82: Lorenzo Lippi, *Angelica e Medoro*, 1632-1634, Dublino, National Gallery of Ireland

Figura 5.83: Lorenzo Lippi, *Orlando e Isabella nella grotta dei malandrini*, anni Sessanta del Seicento, collezione privata

Figura 5.84: Lorenzo Lippi, *Erminia tra i pastori*, 1650-60 circa, Pistoia, Museo Clemente Rospigliosi

Minucci, alla voce 'Birreno' vengono rammentati proprio gli affreschi di Giovanni da San Giovanni: "Di Birreno e d'Olimpia narra l'Ariosto nel canto IX, X e XI" spiega il commentatore, specificando il riferimento esatto alla citazione ariostesca, con una nota che evidentemente fino a quel momento si era ritenuta superflua, a testimonianza di quanto fosse ben conosciuto il testo del *Furioso*, e prosegue: "scherzò il nostro poeta in questo verso sopra il nome di Birreno, fatto equivocare per Birro; così scherzò il valentissimo pittore Giovanni da San Giovanni nella pittura, fatta da lui, nel famoso e non mai a bastanza lodabile cortile de' signori Grazzini della loro villa a Castello [...]". Segue un'accurata descrizione dell'affresco e dei versi apposti dal "bizzarro pittore", "facendo ancora da poeta".[132]

Anche a villa Il Pozzino, come nella non lontana villa medicea di Mezzomonte, la chiave di lettura degli episodi va individuata in un ammonimento edificante sul tema dell'amore; la scelta degli episodi evidenzia infatti una ricca casistica di situazioni: amore infelice, nel caso di Olimpia tradita da Bireno, amore felice, nel caso di Amore

[132] *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli, colle note di Puccio Lamoni e d'altri, in Firenze, nella stamperia di Francesco Moücke, si vende dal Carlieri all'insegna di San Luigi, 1750*, cantare XII, strofa 15 e nota corrispondente.

e Psiche, dopo il superamento delle prove imposte da Venere, amore contrastato, nel caso di Galatea, Aci e Polifemo, e persino una vendetta d'amore, scatenata dalla gelosia.

È questo infatti il significato dell'episodio di Marsia scorticato da Apollo, che acquisisce un'insolita valenza a Villa Grazzini; se, nelle varianti più note del mito, Apollo scortica il fauno per punirlo della propria arroganza, qui il motivo del supplizio è altro, come spiegano i versi posti ad accompagnare il riquadro soprastante, evidenziando un legame di complementarietà tra i due registri, così come accadeva nel caso del riquadro ariostesco e del suo *pendant*.

Sopra all'episodio di Marsia scorticato, si vede infatti Enone condotta via da due satiri, mentre il fauno, vestito degli abiti della ninfa, precede il corteo verso la caverna (fig. 5.85 e 5.86); i versi che completano la scena, creando il necessario legame con il riquadro sottostante, sono recitati da Apollo:

> Non voglio che si creda
> se men di me soave tu sonasti,
> che a dura morte io ti dessi in preda;
> ma perché mi spogliasti
> Enone ninfa nel tuo vile albergo,
> per questo spoglio a te di pelle il tergo.

Chiarito dunque il significato specifico assunto in questo contesto dal mito di Apollo e Marsia, l'intero ciclo appare coerentemente incentrato sulla tematica amorosa. Ancora una volta dunque, un episodio ariostesco viene raffigurato in un contesto legato alla tematica amorosa, sebbene tale contesto venga definito con modalità diverse rispetto ai cicli fino ad ora indagati, dal momento che, a villa Grazzini, l'*Orlando furioso* costituisce solo uno dei numerosi fili che compongono il tessuto letterario sul quale ricama Giovanni da San Giovanni.

Nei casi cinquecenteschi precedentemente individuati, si nota la rapida affermazione del *Furioso* quale soggetto di cicli pittorici ad affresco. I lettori del *Furioso* percepiscono immediatamente la grandezza del poema e i più facoltosi fra loro, nel momento in cui assumono il ruolo di committenti, aiutati da consulenti letterati, non tardano ad affiancare all'*Orlando furioso* quegli stessi poemi classici che i fautori dell'Ariosto, nell'ambito del dibattito sulla canonizzazione del poema, parallelamente invocano a gran voce come naturale e pertinente confronto.

Immediatamente, nei primi cicli cinquecenteschi, Ariosto affianca Tito Livio a Palazzo Torfanini a Bologna, Virgilio nel Palazzo Besta di Teglio, Ovidio nella villa Gozzini di Gorlago. Con la pubblicazione della *Gerusalemme liberata*, il confronto con Tasso si accende non solo nei dibattiti letterari, ma anche nell'ambito delle arti visive.

Il parallelo Ariosto-Tasso si inserisce nella precedente tradizione dell'accostamento ai grandi del passato e si aggiorna nel confronto con i nuovi nati. Con l'intenzione di simili paragoni letterari nascono le committenze medicee di primo Seicento ed è in questo contesto che vanno ad inserirsi le ville fiorentine qui descritte.

Nel cortile di Villa Grazzini, Giovanni da San Giovanni offre dunque al com-

Figura 5.85: Giovanni da San Giovanni, *parete nord; a destra, Marsia scorticato*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino

Figura 5.86: Giovanni da San Giovanni, *Marsia e Enone*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino

mittente una panoramica letteraria, che spazia dalle *Metamorfosi* di Ovidio e di Apuleio alle più recenti novità editoriali, rappresentate a queste date dal *Pastor fido*; il *Furioso* si inserisce in questo contesto fungendo da *trait-d'union* fra i classici antichi e i nuovi classici moderni.

A ciò si aggiunge un elemento del tutto nuovo, mai riscontrato negli affreschi ariosteschi fino ad ora idagati, ovvero l'elemento parodico e satirico, esplicitato lungo un duplice binario dal pittore e poeta Giovanni da San Giovanni: da un lato nelle scene scene di genere, nate sulla scia dei caravaggeschi e dei bamboccianti, e dall'altro nei versi faceti ad esse abbinati.

Il pittore instaura un dialogo paritario fra i vari registri della decorazione[133], che diventano complementari: ad esempio, l'elemento amoroso dello scorticamento di Marsia, essenziale per comprenderne il ruolo accanto agli altri episodi del cortile, è esplicitato solo nel riquadro superiore, che va letto dunque in parallelo; allo stesso modo, l'episodio ariostesco è necessario per comprendere la scena del villano sorpreso dai birri.

Al legame di complementarietà tra le due fasce della decorazione si associa un identico legame fra i registri retorici in esse adottati, letterario 'alto' e scherzoso-parodico; elemento di raccordo è la parola scritta, ovvero i versi composti da Gio-

[133]In particolare ci si riferisce alla fascia mediana e a quella superiore, essendo quella inferiore irrimediabilmente perduta; i lacerti noti e l'impostazione generale del ciclo suggeriscono tuttavia un legame molto stretto fra tutti e tre i registri.

vanni da San Giovanni. Insieme, la letteratura e la sua parodia diventano in questa sede occasione di piacevole svago e, al contempo, spunto di riflessione sul tema dell'amore.

5.4.3 Un'allegoria ariostesca a Palazzo Pitti

Restando in ambito fiorentino, la presente indagine relativa agli affreschi di ispirazione ariostesca si conclude con un illustre esempio di fortuna figurativa dell'*Orlando furioso*, emblematico del diverso modo di recepire l'opera nel Seicento avanzato.

L'affresco in questione è opera di Francesco Furini (1603-1646), il quale conclude il progetto lasciato incompiuto da Giovanni da San Giovanni (1592-1636) nella sala di Palazzo Pitti che da lui prende il nome. La decorazione della sala rientra nel programma di autocelebrazione dinastica messo in atto dai Medici in quasi tutte le proprie residenze ed efficacemente descritto da Julian Kliemann.[134]

Il ciclo illustra la fine della prima età dell'oro, con la cacciata dei poeti dal Parnaso e il loro arrivo in Toscana, guidati dalla Virtù. In un illusorio loggiato, scandito da eleganti e preziose colonne in porfido sormontate da capitelli d'oro, Lorenzo il Magnifico è ritratto insieme ad artisti, poeti e filosofi, in una rinnovata età dell'oro nei confini dello stato fiorentino. L'affresco che qui interessa è l'ultimo, dove Francesco Furini, subentrato alla morte di Giovanni da San Giovanni, raffigura *L'allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico* (fig. 5.87), accompagnata da quattro versi:

> Muore, e al suo morir la pace e Astrea
> tornan dolenti al ciel, ma il nome e i vanti,
> Cigni febei d'alma virtude amanti,
> tolsero all'inimica Letea.

L'affresco raffigura la fine dell'età dell'oro laurenziana: Marte incombe minaccioso mentre sembra quasi cavalcare una nuvola, con la spada sguainata e lo scudo con la Gorgone, omaggio alla rotella di Caravaggio nelle collezioni medicee, e ritorna ad abitare sulla terra spaventando la Pace, riconoscibile dalla fiaccola accesa rivolta verso il basso e dall'ulivo, secondo le prescrizioni del Ripa, e la Giustizia, caratterizzata dalla veste bianca.[135] Alla morte degli uomini, decisa dalle Tre Parche raffigurate sulla destra, le loro memorie, raffigurate come medaglie, vengono gettate nel fiume dell'Oblio. Solo i cigni, ovvero i poeti, possono salvarne alcune. In particolare, si vede in primo piano un cigno che regge nel becco la medaglia d'oro di Lorenzo il Magnifico, destinato ad una fama eterna. L'allegoria, applicata in questo caso alla figura del Magnifico, deriva dall'*Orlando furioso*, come dimostrato indipendentemente da Julian Kliemann e da Elizabeth McGrath.[136]

[134] J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana editoriale, Milano 1993.

[135] Le due personificazioni sono state identificate da Rodolfo Maffeis, *Francesco Furini. Un'altra bellezza*, catalogo della mostra, Firenze, 22 dicembre 2007 - 27 aprile 2008, a cura di M. Gregori e R. Maffeis, Mandragora, Firenze 2007, cat. 27.

[136] J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, 1993, pp. 196-199; E. McGrath, *From Parnassus to Careggi: A seventeenth-century celebration of Plato and Renaissance Florence*, in *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, edited by John Onians, Phaidon, London 1994, pp. 191-220: 211-212.

Figura 5.87: Francesco Furini, *Allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico*, 1642, Firenze, Palazzo Pitti, parete est, lato destro

Il primo piano è occupato dalla traduzione in immagine dell'allegoria espressa dall'Ariosto nel XXXV canto dell'*Orlando furioso*.

Qui Astolfo, giunto al Paradiso terrestre, vede le tre Parche che stabiliscono

la durata di ogni vita umana. Poco distante, un vecchio getta nel fiume dell'oblio medaglie d'oro, destinate ad affondare. A nulla valgono i tentativi di corvi e avvoltoi di recuperarle; solo due candidi cigni possono raccoglierne alcune.

Lungo e d'intorno quel fiume volando
givano corvi ed avidi avoltori,
mulacchie e vari augelli, che gridando
facean discordi strepiti e romori;
ed alla preda correan tutti, quando
sparger vedean gli amplissimi tesori:
e chi nel becco, e chi ne l'ugna torta
ne prende; ma lontan poco li porta.

Come vogliono alzar per l'aria i voli,
non han poi forza che 'l peso sostegna;
sì che convien che Lete pur involi
de' ricchi nomi la memoria degna.
Fra tanti augelli son duo cigni soli,
bianchi, Signor, come è la vostra insegna,
che vengon lieti riportando in bocca
sicuramente il nome che lor tocca.

Così contra i pensieri empi e maligni
del vecchio che donar li vorria al fiume,
alcuno ne salvan gli augelli benigni:
tutto l'avanzo oblivion consume.
Or se ne van notando i sacri cigni,
ed or per l'aria battendo le piume,
fin che presso alla ripa del fiume empio
trovano un colle, e sopra il colle un tempio.[137]

San Giovanni rivela ad Astolfo il significato della scena:

Volte che son le fila in su la ruota,
là giù la vita umana arriva al fine.
La fama là, qui ne riman la nota;
ch'immortali sariano ambe e divine,
se non che qui quel da la irsuta gota,
e là giù il Tempo ognor ne fa rapine.
Questi le getta, come vedi, al rio;
e quel l'immerge ne l'eterno oblio.

E come qua su i corvi e gli avoltori
e le mulacchie e gli altri varii augelli
s'affaticano tutti per trar fuori
de l'acqua i nomi che veggion più belli:
così là giù ruffiani, adulatori,
buffon, cinedi, accusatori, e quelli
che viveno alle corti e che vi sono
più grati assai che 'l virtuoso e 'l buono,

[137] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXV, 12 – 14.

e son chiamati cortigian gentili,
perché sanno imitar l'asino e 'l ciacco;
de' lor signor, tratto che n'abbia i fili
la giusta Parca, anzi Venere e Bacco,
questi di ch'io ti dico, inerti e vili,
nati solo ad empir di cibo il sacco,
portano in bocca qualche giorno il nome;
poi ne l'oblio lascian cader le some.

Ma come i cigni che cantando lieti
rendeno salve le medaglie al tempio,
così gli uomini degni da' poeti
son tolti da l'oblio, più che morte empio.
Oh bene accorti principi e discreti,
che seguite di Cesare l'esempio,
e gli scrittor vi fate amici, donde
non avete a temer di Lete l'onde![138]

La XXXIV illustrazione del *Furioso* pubblicato da Valgrisi contiene il primo esempio di traduzione in immagine dell'allegoria: in primo piano si vedono Astolfo e San Giovanni che osservano il fiume Lete, intorno al quale inutilmente corvi e avvoltoi vanno beccando le medaglie destinate ad affondare, mentre il "prodigo vecchio scuote/ il lembo pieno, e ne la turbida onda/ tutte lascia cader l'impresse note".[139] In secondo piano, si vede una ninfa che raccoglie dal becco dei cigni le medaglie recuperate dall'oblio e destinate al tempio dell'Immortalità, raffigurato poco più indietro (fig. 5.88 e 5.89).

Su indicazione di Francesco Rondinelli, bibliotecario granducale, Furini trae libera ispirazione dall'allegoria ariostesca e raffigura un solo cigno che raccoglie la medaglia con il ritratto di Lorenzo il Magnifico, salvandolo così dall'oblio (fig. 5.90). Il dio fluviale è raffigurato come un pietoso genio funebre, che in nessun modo può salvare altre anime:

Un numer senza fin se ne profonda,
ch'un minimo uso aver non se ne puote;
e di cento migliaia che l'arena
sul fondo involve, un se ne serva a pena.[140]

Come osservato da Massimiliano Rossi,[141] Ariosto inserisce l'apostrofe al suo signore, Ippolito d'Este, esattamente nel punto in cui fa riferimento all'immagine del cigno, esplicitando l'affinità tra il candido uccello e l'aquila bianca estense, e sottintendendo chiaramente di essere lui stesso il cigno capace di dare fama immortale a Ippolito. Nell'affresco di Palazzo Pitti, Furini coglie precisamente questo

[138] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXV, 19 – 22.
[139] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXV, 11, 2-4.
[140] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXV, 11, 5-8.
[141] M. Rossi, *La place paradoxale de l'Histoire entre Peinture et Poésie*, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, a cura di E. Fumagalli e M. Rossi, Silvana, Milano 2011, pp. 179-185: 182.

Figura 5.88: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1556, Venezia, Valgrisi, canto XXXV

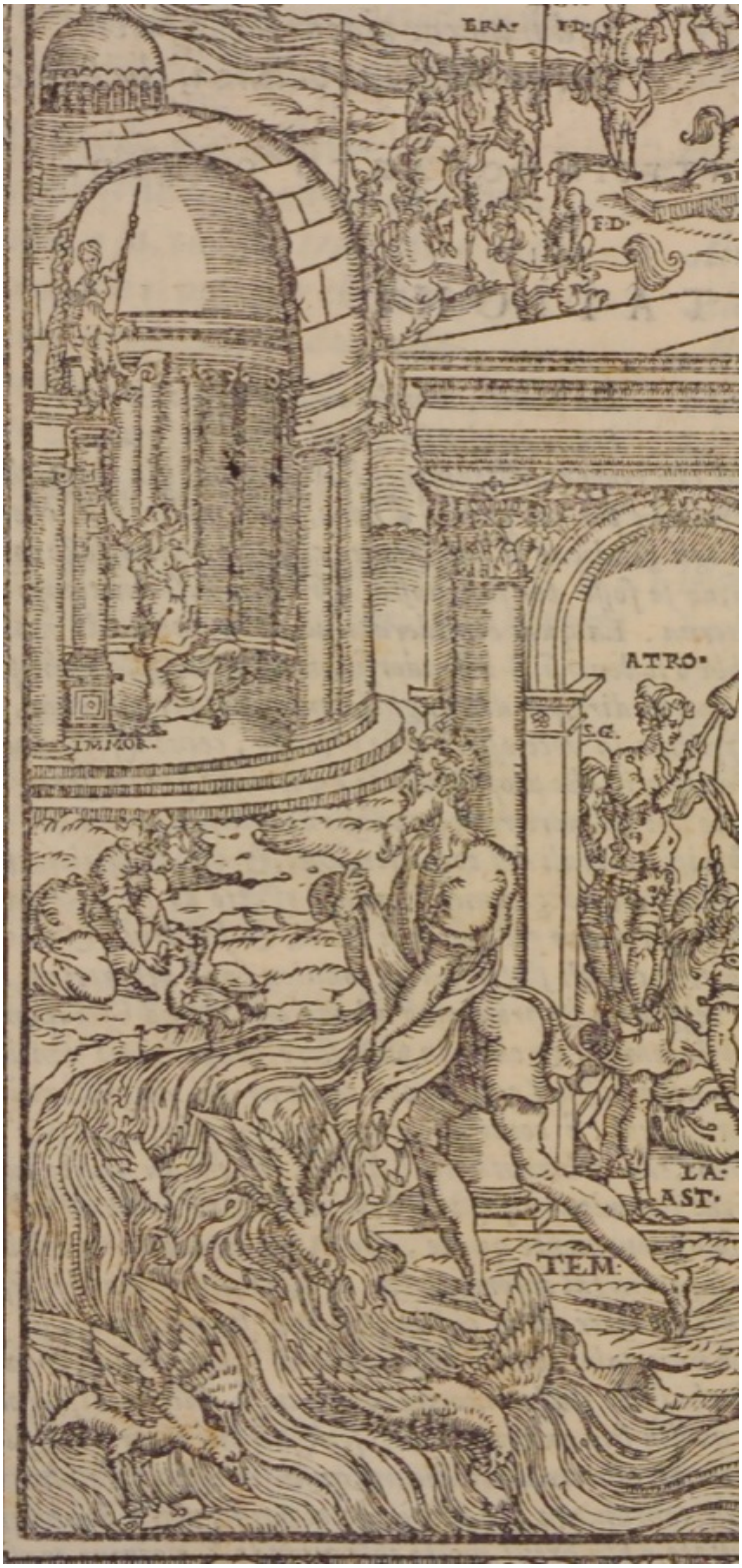


Figura 5.89: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1556, Venezia, Valgrisi, canto XXXV, dettaglio

Figura 5.90: Francesco Furini, *Allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico*, 1642, Firenze, Palazzo Pitti, dettaglio

nesso, sostituendo l'apostrofe ad Ippolito con l'effigie di Lorenzo, immediatamente riconoscibile nella medaglia d'oro.

Il nome di Lorenzo è alluso inoltre nell'immagine dell'alloro, raffigurato in alto, circondato da tre personificazioni: seduta su una nuvola, la poesia sembra sfilarsi la corona, segno che la sua funzione è terminata, una volta assicurata l'immortalità al nome di Lorenzo; a sinistra la Fama sembra cogliere un ramo, mentre, al centro, una terza figura annaffia le radici della pianta. Questa terza misteriosa personificazione è stata identificata da Elizabeth McGrath come l'Immortalità, mentre Massimiliano Rossi propone di scorgervi una rappresentazione della Temperanza, lettura suggerita dalla presenza di due briglie ai piedi della figura.

Furini si mostra dunque un accorto lettore del *Furioso*, capace cogliere allusioni e sfumature e di rielaborarle in forma pittorica; secondo Massimiliano Rossi, negli affreschi di Palazzo Pitti, Francesco Furini attua di fatto un rovesciamento delle celebri ottave ariostesche in cui il poeta, nella rocca di Tristano, dichiarava la

superiorità dell'arte di Merlino sull'arte umana, antica e moderna, sottintendendo evidentemente la superiorità della poesia, attraverso cui l'arte di Merlino veniva evocata:

> questi che noi veggiàn pittori, e quelli
> che già mille e mill'anni in pregio furo,
> le cose che son state, coi pennelli
> fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.
> Non però udiste antiqui, né novelli
> vedeste mai dipingere il futuro:
> e pur si sono istorie anco trovate,
> che son dipinte inanzi che sian state.
>
> Ma di saperlo far non si dia vanto
> pittore antico né pittor moderno;
> e ceda pur quest'arte al solo incanto,
> del qual trieman gli spirti de lo 'nferno.
> La sala ch'io dicea ne l'altro canto,
> Merlin col libro, o fosse al lago Averno,
> o fosse sacro alle Nursine grotte,
> fece far dai demonii in una notte.
>
> Quest'arte, con che i nostri antiqui fenno
> mirande prove, a nostra etade è estinta.
> Ma ritornando ove aspettar mi denno
> quei che la sala hanno a veder dipinta,
> dico ch'a uno scudier fu fatto cenno,
> ch'accese i torchi; onde la notte, vinta
> dal gran splendor, si dileguò d'intorno;
> né più vi si vedria, se fosse giorno.
>
> Quel signor disse lor: - Vo' che sappiate,
> che de le guerre che son qui ritratte,
> fin al dì d'oggi poche ne son state;
> e son prima dipinte, che sian fatte.
> Chi l'ha dipinte, ancor l'ha indovinate.
> Quando vittoria avran, quando disfatte
> in Italia saran le genti nostre,
> potrete qui veder come si mostre.[142]

"En se mettant à la place de l'Arioste alors qu'il s'apprête à conclure le cycle de fresques, Furini renverse les termes du paragone avec la poésie, faisant du Palazzo Pitti le château de Tristan et de toute la salle qui annonce les guerres d'Italie mais aussi l'avènement de la paix médicéenne, un exemple extraordinaire de *narratio obliqua* peinte, permettant de raccorder le passé et le futur tous deux également glorieux de la même dynastie."[143]

Per celebrare la gloria dei Medici si sceglie dunque in questo caso non una scena narrativa dell'*Orlando furioso*, ma un'allegoria, un passaggio lungo poche ottave,

[142] L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, 3-6.
[143] M. Rossi, *La place paradoxale de l'Histoire entre Peinture et Poésie*, cit., pp. 27-28.

oggi forse di non immediata efficacia, se è stato necessario aspettare fino agli ai primi anni Novanta del Novecento per recuperarne il significato. Nel Seicento però, la situazione era molto diversa; l'*Orlando furioso* era letto e ben conosciuto e l'allegoria del trentacinquesimo canto doveva risultare non solo pienamente comprensibile, ma addirittura emblematica per i contemporanei, capaci di coglierne le sfumature e la potenza evocativa.

Dalla pubblicazione del poema, al suo definitivo affermarsi come classico moderno, l'*Orlando furioso* attraversa varie fasi del suo rapporto con i lettori, fasi che è possibile ripercorrere parallelamente analizzandone la fortuna figurativa: una prima fase riguarda la diffusione del poema e la sua traduzione in immagine, in ambito strettamente ferrarese e cortigiano. Emblematico in questo senso è l'esempio della *Melissa* di Dosso Dossi, comprensibile solo se ricondotta alla committenza estense, in relazione alla quale il soggetto scelto ricopre un significato specifico, trattandosi dell'affascinante figura di una maga protettrice della dinastia.

Rapidamente, si passa quindi ad una fortuna del poema sul piano narrativo. Sono infatti soprattutto le reiterate fughe di Angelica nella selva, gli infiniti duelli a singolar tenzone, le erranze che culminano al punto di partenza, a catturare la fantasia dei lettori, desiderosi di ripercorrere con lo sguardo queste intricate vicende sulle pareti delle proprie dimore. Ecco dunque un'abbondanza di cicli "antologici", che evocano la ricchezza, la molteplicità, la dinamicità del *Furioso*, elementi che alla metà del Cinquecento sconcertavano letterati, infiammavano dibattiti sullo statuto del romanzo e seducevano lettori e pittori.

Non mancano naturalmente anche altre interpretazioni visive del poema, che preferiscono porre l'accento su un particolare personaggio o su uno specifico episodio, spesso declinati con intonazione morale; tuttavia, dalla ricerca appena presentata, appare chiaro come, nella seconda metà del secolo, tendano a dominare la scena i cicli "antologici", fedeli interpreti della variegata multidimensionalità del *Furioso*.

Parallelamente, la documentazione figurativa rintracciata sembra muovere anche in un'altra direzione, quella encomiastica, che non si affianca, ma si sovrappone alle linee fino ad ora indicate: svariati sono infatti i pretesti che consentono a famiglie di antica o recente nobiltà di individuare nel *Furioso* uno spunto per un'autocelebrazione in tono cavalleresco.

Più avanti, a inizio Seicento, sono i cicli "monografici" a dominare la produzione artistica legata al *Furioso*; numerosi sono i fregi narrativi che descrivono puntualmente le vicende di eroine femminili, spesso proposte come modello di virtù coniugale. I personaggi ariosteschi, affiancati spesso e volentieri dai loro cugini tassiani o guariniani, sono ormai diventati essi stessi emblematici di precisi valori: Isabella è sinonimo di fedeltà estrema, Angelica è un esempio di amore felice, così come l'intrigante Armida rappresenta un sentimento artificioso, mentre Dorinda, Amarilli e Corsica vanno a collocarsi, perfettamente equidistanti fra loro, in una scala di valori che indica nel suo medio termine l'equilibrio.

Gli affreschi di Francesco Furini a Palazzo Pitti, ispirati ad un'allegoria ariostesca e non ad un episodio strettamente narrativo, imprimono un'ulteriore svolta

nella ricezione del poema e nella sua rappresentazione, che non si limita più agli episodi già ampiamente descritti nel secolo precedente, ma che trova modo di spaziare anche in altre direzioni, dando vita ad un nuovo modo di tradurre in figura il linguaggio immaginifico dell'Ariosto.

Conclusioni

Gli affreschi di soggetto ariostesco sono stati a lungo trascurati e sottovalutati; in realtà questo settore costituisce un argomento decisivo per la comprensione della reale portata del poema e del significato che esso ha rivestito per i contemporanei.

Daniel Javitch ha sottolineato come l'*Orlando furioso* si sia immediatamente affermato presso la moltitudine dei lettori entusiasti, che hanno decretato il successo imperituro dell'opera ben prima che i letterati giungessero al termine delle loro annose speculazioni critiche sulla liceità o meno delle scelte poetiche dell'Ariosto.

I più facoltosi fra questi lettori sono anche committenti di opere d'arte; per questa ragione è necessario indagare il fenomeno in una prospettiva ampia e il dialogo fra letteratura e storia dell'arte diventa imprescindibile per comprendere il reale significato del poema presso i contemporanei. In questo senso, lo studio degli affreschi di soggetto ariostesco impone una prorompente evidenza: la fortuna figurativa del poema nel Cinquecento, fino a questo momento considerata singolarmente esigua rispetto all'eclatante successo editoriale del *Furioso*, è in realtà molto più vasta di quanto si pensasse.

La presente ricerca ha preso le mosse dai cicli già noti alla critica ariostesca, ripercorsi al fine di proporre ulteriori considerazioni (Palazzo Torfanini a Bologna, Villa Medici Corsini a Mezzomonte, Villa Il Pozzino a Castello, Palazzo Pitti) e di chiarire alcuni aspetti precedentemente fraintesi o non indagati, relativi, secondo i casi, ai soggetti raffigurati, alla fonte iconografica, alla committenza o al significato complessivo del ciclo (Torre di Baggiovara, Palazzo e casino dei marchesi di Ceva a Chiusa di Pesio, Palazzo Besta a Teglio, Piazza Mascheroni a Bergamo, Villa Gozzini a Gorlago, Grotta di Alcina a Mantova, Palazzo del Giardino a Parma, Retirata di Mondragone a Monte Porzio Catone).

Oltre a questi, esistono altri cicli, parzialmente noti a livello locale, ma fino ad ora non alla critica ariostesca e mai inseriti nell'ambito di uno studio complessivo sulla ricezione del poema e della sua fortuna figurativa (Palazzo Valenti a Talamona, Palazzo Zorzi a Mel, Palazzo Alessandri a Bergamo, Villa Besozzi-Casati a Cologno Monzese, Palazzo De Rochis a Verona, Villa Giovannina a Cento, Casino di Lanfranco a Roma); ognuno è stato indagato singolarmente e posto a confronto con altri affreschi, oltre che con dipinti e maioliche di soggetto affine.

A questi si aggiungono cicli inediti oppure pubblicati senza che se ne fosse compreso il soggetto, ritenuto genericamente mitologico, storico o dichiaratamente ignoto (Castel Masegra a Sondrio, Palazzo Ciceri a Como, Palazzo Zugni a Feltre, Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina, Rocca di Spoleto).

Con il presente lavoro si spera di avere dimostrato efficacemente che i cicli figurativi di soggetto ariostesco non sono esigui come si riteneva, ma che anzi sono molto più numerosi del previsto. La qualità artistica è certamente discontinua: proprio questo aspetto dimostra tuttavia la popolarità del soggetto, non solo scelto per ornare le dimore delle famiglie regnanti, come gli Este, che potevano rivolgersi ad artisti del calibro dei fratelli Dossi, ma anche prediletto dalla piccola nobiltà locale, che ha contribuito non poco alla capillare diffusione di questi temi, rapidamente divenuti riconoscibili, citabili, in una parola classici.

I committenti scelgono di caratterizzare le sale delle proprie dimore con la traduzione in figura dei testi fondamentali presenti nelle loro biblioteche, letti per diletto ma anche per istruzione, testi che formano la coscienza dell'aristocrazia e che definiscono i valori nei quali essa ambisce a riconoscersi. Particolarmente interessanti sono a questo proposito le osservazioni di Marina Beer sul mercato editoriale cinquecentesco e sui fruitori dei generi letterari tipici di un'ideale biblioteca nobiliare italiana di fine Cinquecento: "Chi sono i destinatari di questa letteratura? [...] La Corte, l'Accademia, l'aristocrazia in genere, e poi il mercato editoriale. Grazie all'industria tipografica il mercato dei lettori tende ad allargarsi fino ad altri ceti sociali desiderosi di vivere nobilmente, che cercano di acculturarsi attraverso la costruzione di una biblioteca volgare di libri sulla nobiltà [...]. E d'altra parte una fortissima impronta pedagogica domina anche testi che non possono dirsi in senso stretto testi di *institutio*, e una funzione esplicitamente pedagogica viene svolta di fatto anche dai poemi cavallereschi, che non a caso rappresentano la formazione di giovani eroi."[144]

I destinatari di questo tipo di letteratura sono coloro che si preparano a condurre una vita da nobile e coloro che vi aspirano; considerazioni perfettamente calzanti anche nel definire i fruitori/committenti dei cicli affrescati, famiglie regnanti il cui potere è ormai assodato a metà Cinquecento e la cui continuità è affidata alla discendenza di sangue, come gli Este o i Gonzaga; signori in cerca di uno stato territoriale per raggiungere l'acme della propria parabola ascendente, come i Farnese; esponenti dell'aristocrazia provinciale, come i Besta a Teglio, i Ceva a Chiusa di Pesio o i De Rochis a Verona; colti uomini di chiesa desiderosi di nobilitare la propria ascesa al potere, come il cardinale Poggi a Bologna, per citare solo alcuni esempi. In sintesi, i cicli figurativi ariosteschi possono svolgere nelle sale affrescate lo stesso compito cui adempiono i testi in biblioteca.

È dunque possibile affermare che il *Furioso* conquista il proprio ruolo di primo classico moderno nella storia dell'arte ben prima che tale *status* venga riconosciuto dalla critica letteraria. Lo dimostrano ad esempio audaci accostamenti fra Ariosto e Virgilio nel Palazzo Besta di Teglio o fra Ariosto e Tito Livio in Palazzo Torfanini a Bologna, proposti in un momento in cui simili binomi erano tutt'altro che banali.

Si conferma inoltre lo stretto rapporto tra affreschi ed illustrazione libraria, legame già intuito da Marta Ajmar e ora dimostrabile sulla base di un campionario decisamente più vasto. Ben dodici cicli (Palazzo Torfanini a Bologna, Torre di Baggiovara a Modena, Palazzo e casino di Ceva a Chiusa di Pesio, Palazzo Besta a Teglio, Castel Masegra a Sondrio, Piazza Masheroni a Bergamo, Palazzo Alessandri a Bergamo, Palazzo De Rochis a Verona, Palazzo Zorzi a Mel, Rocca di Spoleto, casino di Lanfranco a Roma) derivano infatti, del tutto o in parte, dalle illustrazioni giolitine e uno, nella Villa Gozzini di Gorlago, trae ispirazione da quelle valgrisiane.

Il legame fra edizioni illustrate e affreschi è profondo; non si tratta semplicemente di un rapporto iconografico: gli affreschi propongono un'elaborazione figurativa

[144] M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime, Bulzoni, Roma 1996, p. 240.

del testo meditata sulle allegorie e sugli apparati che accompagnavano i versi, indirizzandone l'interpretazione. Si tratta di indicazioni di lettura valide sia quando la composizione risulta ispirata alle xilografie, sia quando la traduzione in figura è più libera. In questo secondo caso potrebbe apparire più difficile dimostrare il legame con le edizioni a stampa e dunque con le allegorie che le corredavano, ma l'evidenza di tale rapporto è data dal significato moralizzate dei cicli dipinti, in perfetto accordo con gli apparati paratestuali ideati da Giolito e, nel giro di pochi anni, imitati ed arricchiti da altri editori e rapidamente assimilati dai lettori.

Le *Storie di Ruggiero* nella dimora del cardinale Torfanini, ad esempio, marginalmente ispirate alle xilografie giolitine,[145] non sarebbero comprensibili senza un riferimento al valore edificante dell'episodio, esplicitato dalle allegorie del Dolce.

Illustrazioni e allegorie costituiscono un binomio inscindibile, il cui legame è presente nella mente del lettore, abituato a vedere le une a fianco alle altre; non stupisce dunque ritrovare questo connubio nella traduzione in immagine del poema, in particolare negli affreschi e, in forma ancora più esplicita, nella maiolica, che per queste ragioni si è ritenuto opportuno analizzare di pari passo con gli episodi affrescati ispirati alla medesima fonte grafica comune anche agli affreschi.

Nella maiolica, infatti, ancora più di quanto accada negli affreschi, il rapporto tra parola e immagine è definito a priori, dal momento che quasi sempre, nei piatti e nei vasi istoriati, il *verso* accoglie didascalie in versi o in prosa, che illustrano a parole l'episodio raffigurato sul *recto*.

Particolarmente interessante a questo proposito è il vassoio da acquereccia realizzato da Giacomo Mancini, detto il Frate, alla metà degli anni Quaranta, che propone sul *recto* una fedele traduzione a colori della quarta illustrazione giolitina. La maiolica in sé è ben nota agli studi, ma l'aspetto che qui importa sottolineare è la didascalia posta sul *verso*, erroneamente ritenuta fino ad ora una mera nota esplicativa del pittore. In realtà si tratta di una fedele trascrizione della prima parte della quarta allegoria del Dolce, completata dal pittore con alcuni versi di sua invenzione. La didascalia testimonia lo stretto legame fra parola e figura, familiare e implicito nella mente del lettore/osservatore rinascimentale, abituato a leggere i versi ariosteschi accompagnati da allegorie e altrettanto uso ad osservare le due facce di un piatto di maiolica, l'una deputata ad accogliere le figure, l'altra le parole.

Allo stesso modo, una chiave di lettura moralizzante è evidente a Palazzo Besta, dove un solo riquadro su ventuno si rifà esplicitamente al modello giolitino, mentre gli altri sono liberamente ideati dal pittore. In questo caso, il rapporto testo-immagine si complica nella misura in cui entra in gioco un terzo elemento, il sistematico riferimento agli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam, accuratamente selezionati per chiosare ogni riquadro ariostesco e indirizzarne l'interpretazione. La

[145] Deriva dalla VII illustrazione giolitina la scena del *Duello tra Ruggiero ed Erifilla*, collocata in secondo piano, nel brano di apertura del ciclo, dove Ruggiero viene accolto da Alcina; l'altra scena di derivazione giolitina, ispirata al canto VIII, non si è conservata, ma è desunta dal confronto con gli affreschi di Baggiovara, eseguiti dagli allievi di Nicolò dell'Abate, che ripropongono le stesse composizioni realizzate dal maestro negli affreschi bolognesi, riducendole in scala minore per adattarle al formato del fregio.

necessità di "delectare et docere" conduce in casi come questo ad una forzatura del testo ariostesco, al punto che, per sintetizzare il racconto, si preferisce Erasmo allo stesso Ariosto, i cui versi corrispondenti al racconto figurato sono privi di intonazione moralista. I personaggi vengono così trasformati, senza possibilità di fraintendimenti, in altrettanti *exempla* di vizi e di virtù, da seguire o da evitare. In questa corte di provincia, in una terra di confine tra Ducato di Milano, Repubblica di San Marco e Leghe Grigie, tra cattolici e protestanti, certamente si apprezza la bellezza dei versi ariosteschi, senza esitare però a reinterpretarne il significato secondo le proprie esigenze.

Ancora, nella Retirata di Mondragone o nei più tardi affreschi fiorentini di Villa Medici Corsini a Mezzomonte o di Villa *Il Pozzino* a Castello, il valore edificante attribuito alle storie ariostesche risulta evidente e dominante. Nonostante in questi affreschi non vi sia rapporto alcuno con le illustrazioni a stampa, è chiaro che la lettura dei versi risulta mediata dai paratesti moralizzanti che accompagnavano il poema, sebbene non sempre vicini allo spirito ariostesco.

Nella maggior parte dei casi, non si tratta di generiche speculazioni morali, bensì di riflessioni legate ad occasioni epitalamiche, talvolta esplicitate dalla presenza di stemmi, come accade a Palazzo Alessandri a Bergamo, a Villa Besozzi Casati a Cologno Monzese e a Villa Medici Corsini a Mezzomonte, presso Firenze, dove scudi abbinati sono illusoriamente appesi alla cornice architettonica che inquadra il racconto, omaggiando gli sposi e le loro famiglie.

L'autocelebrazione dinastica non si limita tuttavia alla cornice architettonica e non perde occasione di entrare a far parte del vero e proprio racconto ariostesco. È ciò che accade ad esempio a Bergamo, dove Bradamante, in una delle scene più frequentemente rappresentate negli affreschi ariosteschi, ispirata alla IV illustrazione giolitina, impugna saldamente uno scudo sul quale campeggia il leone rampante degli Alessandri, proprietari del palazzo. In un altro riquadro, in omaggio ai committenti, è rappresentata inoltre la città di Alessandretta, descritta dall'Ariosto nel ventesimo canto del poema e raffigurata dall'illustratore giolitino, il quale tuttavia non aveva ragione di enfatizzarne il nome; a Palazzo Alessandri, invece, un *titulus* campeggia opportunamente sulle mura della città, accompagnato nuovamente dal leone dorato in campo bianco. Allo stesso modo, negli affreschi di Palazzo De Rochis, a Verona, l'aquila scura dei committenti sostituisce l'aquila bianca degli Estensi.

Un'intenzione autocelebrativa è sottesa inoltre al ciclo di Castel Masegra a Sondrio, dove sono riprodotte le prime otto illustrazioni giolitine. In questo caso non compaiono stemmi né episodi specificamente riferiti ai Capitanei o ai Beccaria: l'omaggio cortigiano è infatti esplicito a partire dal titolo dell'opera tradotta in figura. I primi signori di Sondrio, i Capitanei, che evidentemente traevano il nome dalla funzione militare e politica esercitata, vantavano una leggendaria discendenza dal paladino Viviano, cugino di Orlando, e proprio al conte d'Anglante sarebbero appartenuti il corno e la scacchiera che la famiglia conservava da secoli. I Beccaria, avvicendatisi ai Capitanei nel 1436 in seguito all'unione tra l'ultima discendente dei signori di Sondrio, Jacopina, e Antonio Beccaria, commissionano un ciclo ispirato

al *Furioso* e raggiungono così il duplice obiettivo di sottolineare la legittimità della successione dinastica e di celebrare i propri leggendari ascendenti, mostrandosi al contempo culturalmente aggiornati.

All'autocelebrazione dinastica, all'occasione epitalamica e all'allegorizzazione morale si affiancano poi intenzioni legate alla dimensione ricreativa, al diletto offerto dalla lettura del poema. È questo il caso degli affreschi della Grotta di Alcina a Mantova o del Palazzo del Giardino a Parma, delizie suburbane dei Gonzaga e dei Farnese, felicemente partecipi di un clima manierista e cortigiano.

Ancora, nel caso di Palazzo Zorzi a Mel, è possibile proporre un'interpretazione in chiave politica del ciclo ariostesco, affrescato in un palazzo pubblico, il cui nome è associato alla famiglia che vi amministrava la giustizia, ma che non vi risiedeva.

Anche da un punto di vista tipologico, gli affreschi ariosteschi dimostrano una notevole varietà: in sette casi si tratta di saloni di rappresentanza[146], in quattordici casi[147] di appartamenti privati del committente o della sua consorte, in cinque casi[148] di affreschi in facciata.

A tale campionario, si aggiungono poi le torri colombaie, fino ad ora mai indagate come tipologia architettonica a sé stante, e tuttavia sufficientemente caratterizzate da poter essere analizzate in quanto tali. Simili torri, ampiamente diffuse nella campagna italiana, sono talvolta decorate con affreschi ispirati a soggetti gradevoli, come si conviene all'architettura di villa, ed è in tale veste che l'*Orlando furioso* viene chiamato in causa nella torre di Baggiovara, nella colombaia annessa a Castel Masegra e nell'altana del perduto casino di caccia dei marchesi di Chiusa di Pesio.

Quanto agli episodi più frequentemente rappresentati, emerge il ruolo da protagonista della quarta illustrazione giolitina, con la *Lotta fra Bradamante e il mago Atlante*, tradotta ad affresco in numerosi cicli osservati: nel fregio di Palazzo Alessandri a Bergamo, nella volta a ombrello di Castel Masegra a Sondrio, in Palazzo Ciceri a Como, in Palazzo De Rochis a Verona, in Palazzo Zorzi a Mel, presso Belluno e in Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina, nonché la bella maiolica di Giacomo Mancini, detto il Frate, oggi conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

Altrettanto diffuso è l'episodio della *Liberazione di Angelica da parte di Ruggiero*, che deve parte della sua fortuna al privilegiato rapporto con le *Metamorfosi* ovidiane, altro testo letterario di larga fortuna nel Cinquecento. Al contrario della *Lotta fra Bradamante e il mago Atlante*, l'episodio della *Liberazione di Angelica da*

[146] Palazzo Besta a Teglio, Palazzo Alessandri a Bergamo, Palazzo Zorzi a Mel, Palazzo De Rochis a Verona, Palazzo Colonna-Barberini a Palestrina, Rocca di Spoleto, Palazzo Pitti

[147] Palazzo Torfanini a Bologna, Torre di Baggiovara, Palazzo Ducale di Sassuolo, Castel Masegra a Sondrio, Villa Gozzini a Gorlago, Palazzo Ciceri a Como, Grotta di Palazzo Te a Mantoca, Palazzo del Giardino a Parma, Retirata di Mondragone a Monte Porzio Catone, Villa Giovannina a Cento, Villa Besozzi-Casati a Cologno Monzese, Villa Medici Corsini a Mezzomonte, Villa Il Pozzino a Castello, cui si aggiunge il ciclo perduto del Palazzo dei Pio a Sassuolo, la cui collocazione è tramandata dalle fonti.

[148] Palazzo Valenti a Talamona, la torre alla sommità del casino Ceva di Chiusa di Pesio, non più esistente, piazza Mascheroni a Bergamo, Casino di Lanfranco a Roma e Palazzo Zugni a Feltre,che occupa una posizione assolutamente centrale nella via principale della città, ad angolo sulla piazza.

parte di Ruggiero è frequentemente rappresentato non solo nella sua declinazione giolitina, ma anche in più libere interpretazioni.

In comune, i due episodi hanno la presenza dominante dell'ippogrifo, meravigliosa invenzione ariostesca, capace evidentemente di sedurre lettori e pittori, nonché di permettere a chi tenti una ricostruzione dei cicli affrescati di ispirazione ariostesca di riconoscere come tali anche documenti figurativi particolarmente compromessi, al punto da risultare quasi illeggibili, come accade ad esempio nel salone della Rocca di Spoleto.

Altrettanto amata è la vicenda di Ruggiero nell'isola di Alcina, sviluppata lungo il doppio binario della favola morale e dell'avventura incantata, ponendo l'attenzione da un lato sulla maturazione del protagonista e sul trionfo della ragione, come accade a Palazzo Torfanini, e, dall'altro, sul fascino ambiguo eseducende che coinvolge ed irretisce l'osservatore, trascinandolo in una dimensione trasognata e surreale, come accade nel Palazzo del Giardino di Parma o nella Grotta di Palazzo Tè a Mantova.

Volendo stilare una *top five* delle scene ariostesche più fortunate, occorre sconfinare nel XVII secolo, dove la storia di *Angelica e Medoro* viene frequentemente raffigurata quale modello di amore felice, ad esempio a Villa Giovannina, dove il racconto visivo è articolato in ben quattordici scene, senza menzionare i numerosi dipinti relativi a questo soggetto, capace di incontrare l'enorme favore dei committenti grazie alla sua intensa componente teatrale, alla dimensione pastorale e all'efficace metafora della ferita d'amore, tutti elementi particolarmente apprezzati dalla nascente sensibilità barocca.

Altro tema ricorrente è la *Follia di Orlando*, narrativamente connesso alla vicenda di Angelica e Medoro, ma tendenzialmente da essa separato nella sua traduzione in immagine, che focalizza l'attenzione sul messaggio morale che scaturisce dall'episodio, quale monito contro gli eccessi di una passione non mitigata dalla ragione.

In generale, il racconto visivo ispirato al *Furioso* può essere articolato in cicli di carattere "antologico" oppure "monografico", con una prevalenza di questi ultimi via via che il nuovo secolo avanza e che il dialogo con i capolavori di Tasso e Guarini si afferma nelle decorazioni pittoriche, aprendo la strada al confronto tra i protagonisti dei testi letterari in questione, eletti a portabandiera di determinati comportamenti morali: Isabella è simbolo di fede maritale, mentre Angelica incarna via via messaggi diversi, da oggetto del desiderio non connotato in senso morale (negli affreschi di Talamona), a soggetto attivo, prima ambigua seduttrice punita per la sua alterigia (a Palazzo Besta), fino a divenire nelle narrazioni visive secentesche simbolo di amore felice (a Villa Giovannina), ancora, Orlando rappresenta un monito contro i rischi di una passione eccessiva, mentre Alcina cede progressivamente il passo ad Armida nell'esprimere le insidie di un sentimento artificioso.

Va rilevato che, nonostante il fondamentale ruolo giocato dalle allegorie dei commentatori del *Furioso* nella traduzione in figura del poema, le allegorie di mano dell'Ariosto trovano di rado espressione figurativa: il poema viene scelto come modello prevalentemente nei suoi brani narrativi, avventurosi, romanzeschi, epici, elegiaci o umoristici. Unica eccezione, non a caso frutto di una committenza di alto

livello, è l'*Allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico*, affrescata da Francesco Furini a Palazzo Pitti, traendo spunto dall'allegoria descritta dall'Ariosto al canto XXXV.

Numerose sono inoltre le *ekfraseis* inserite da Ariosto nel suo poema[149], ma quasi mai esse vengono tradotte in figura, e questo vale non solo per gli affreschi qui esaminati, ma più in generale per ogni settore delle arti figurative, dai dipinti, alla maiolica istoriata, ai cassoni, ai bronzetti, ai disegni. Ciò che attrae i committenti è la narrazione ariostesca, sono le avventure di Orlando, di Ruggiero, di Astolfo.

Unica e singolare eccezione è rappresentata dagli affreschi di Palazzo Besta, dove è raffigurata *L'allegoria della Cupidigia*, tratta dal canto XXVI. Qui, Ariosto descrive le immagini scolpite sulla fontana di Merlino, mentre il pittore non restituisce la natura dell'*ecfrasis* e preferisce rappresentare l'episodio come se fosse una delle tante avventure che compongono il fitto intreccio del poema, raffigurando i personaggi scolpiti con lo stesso grado di realtà di quelli protagonisti della narrazione. L'*ekfrasis* assume, nella considerazione del consulente iconografico, e nella resa del pittore, lo stesso statuto della narrazione principale, al punto che, osservando i due riquadri dedicati alla Cupidigia, lo spettatore è esortato a dimenticarne l'originaria identità letteraria, per concentrarsi solo sul contenuto e sul suo significato morale.

In conclusione, questo nuovo e sfaccettato panorama della fortuna figurativa dell'*Orlando furioso*pone in evidenza la pluralità delle interpretazioni che del poema sono state date non solo in luoghi e tempi diversi, ma anche in località contigue e in momenti vicini: numerose sono le tipologie figurative e architettoniche, svariati i contesti legati alla committenza, molteplici i soggetti, i temi o i sentimenti indagati, stratificate le intenzioni e le ambizioni, illimitate le possibilità di arricchire il testo - e le immagini che ne derivano - di ulteriori significati e talvolta persino di risemantizzare interi episodi. Autocelebrazioni dinastiche e politiche, allegorie morali e puro diletto convivono e si intrecciano nella dinamicità di approcci e di esiti che testimoniano una volta in più l'infinita varietà del *Furioso*e la sua inesauribile vitalità.

[149]F. Conte, *Ispirazione figurativa e lessico ecfrastico nell'Orlando furioso*, in ≪Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa≫, (2004), serie IV, vol. IX, 1, pp. 139-165; F. Conte, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Bulzoni, Roma 2004.

Elenco delle figure

2.1 Battista Dossi, *Lotta tra Rodomonte e Orlando*, 1523 circa, Hartford, CT, Wadsworth Atheneum 24
2.2 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino 1530, canto III 26
2.3 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III 26
2.4 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori 1553, canto III 27
2.5 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto III 28
2.6 Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese 29
2.7 Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese, radiografia 30
2.8 Marcantonio Franceschini, *Bradamante incoronata da Giove*, 1694, Modena, Palazzo Ducale, salone d'onore 32
2.9 Dosso Dossi, *Fiordiligi o Didone*, 1515, Roma, Galleria Doria Pamphilj 34
2.10 Dosso Dossi, *Ninfa e satiro*, 1516 circa, Firenze, Galleria Palatina 35
2.11 Nicolò dell'Abate, *Ranaldo nelle Ardenne*, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E 40
2.12 Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, anni Quaranta del Cinquecento, Windsor, Windsor Castle Royal Library, inv. RL 6317 42
2.13 Nicolò dell'Abate, *Scena cavalleresca*, anni Quaranta del Cinquecento, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 20746 42
2.14 Anonimo, da Nicolò dell'Abate, *Ruggiero interrompe la zuffa tra Marfisa e Bradamante*, anni Quaranta del Cinquecento, Monaco, Staatliche Graphische Sammlungen 43
2.15 L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venzia, Giolito, 1542, canto XXXVI 43
2.16 Nicolò dell'Abate, *Scena cavalleresca*, anni Quaranta del Cinquecento, Los Angeles, the J. P. Getty Museum 44
2.17 Nicolò dell'Abate, *Punizione di Ranaldo*, dettaglio, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E 46
2.18 Nicolò dell'Abate, *Ranaldo beve alla fonte di Merlino*, dettaglio, anni Quaranta del Cinquecento, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 393E . . 46
2.19 Nicolò dell'Abate, *Brandimarte e il drago*, anni Quaranta del Cinquecento, Windsor, Windsor Castle Royal Library, inv. RL 6317 48
2.20 Nicolò dell'Abate, *Convegno amoroso*, anni Quaranta del Cinquecento, Modena, Galleria Estense 49
2.21 Jean Boulanger, *Orlando impazzito per amore di Angelica*, 1638-1640, Sassuolo, Palazzo Ducale, Sala dell'Amore 51
2.22 Dosso Dossi, *Melissa*, 1518 circa, Roma, Galleria Borghese 55
2.23 Jean Boulanger, *Rodomonte uccide Isabella*, 1638-1640, Sassuolo, Palazzo Ducale, Sala della fede maritale 56

3.1 Nicolò dell'Abate, *Alcina accoglie Ruggiero* e, sullo sfondo, *Duello tra Ruggiero ed Erifilla*, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 70
3.2 Nicolò dell'Abate, dettaglio con *Duello fra Ruggiero ed Erifilla*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 71

3.3 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VII, *Duello fra Ruggiero ed Erifilla* 71
3.4 Nicolò dell'Abate, *Ruggiero fugge dal castello di Alcina*, 1548-1550,affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 72
3.5 Nicolò dell'Abate, *Melissa parla a Ruggiero sull'isola di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 74
3.6 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari 1542, canto XXXVI, *Zuffa tra Marfisa e Bradamante presso l'arca di Atlante* 74
3.7 Nicolò dell'Abate, *Melissa, con le sembianze di Atlante, parla a Ruggiero*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale . . . 75
3.8 Nicolò dell'Abate, *Ruggiero sconfigge i servi di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 77
3.9 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara 80
3.10 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VIII, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina* 80
3.11 Pittore di Sansone e i Filistei (attr.), coppa con *Ruggiero e il servo di Alcina*, 1545-1550, dalla collezione della Fraternita dei Laici, Arezzo Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna 81
3.12 Nicolò dell'Abate, *Ruggiero incendia la flotta di Alcina*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 83
3.13 Nicolò dell'Abate, *Ruggiero giunge al palazzo di Logistilla*, 1548-1550, affresco staccato da Palazzo Torfanini, Bologna, Pinacoteca Nazionale 84
3.14 La torre di Baggiovara presso Modena 89
3.15 La delizia estense del Verginese 92
3.16 Como, abitazione decorata come colombaia, 1534 93
3.17 Anonimo, *Apollo e le Muse*, Torre di Baggiovara 95
3.18 Anonimo, *Fuga di Enea*, Torre di Baggiovara 95
3.19 Anonimo, *Perseo?* Torre di Baggiovara 96
3.20 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Alcina accoglie Ruggiero*, 1550-55 circa, torre di Baggiovara 99
3.21 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Melissa, sotto le spoglie di Atlante, parla con Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara 100
3.22 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero sconfigge i servi di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara 100
3.23 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara 101
3.24 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto VIII, *Ruggiero combatte contro il servo di Alcina* 101
3.25 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Tre fanciulle tentano Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara 104
3.26 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Tre fanciulle tentano Ruggiero*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara, dettaglio 104
3.27 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto X 105

3.28 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto X, dettaglio con le tre fanciulle che tentano di fermare Ruggiero . . . 106
3.29 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Ruggiero traghettato verso il regno di Logistilla*, 1550-55 circa, Torre di Baggiovara . . . 107
3.30 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Grottesche, musico*, Torre di Baggiovara . . . 110
3.31 Cerchia di Nicolò dell'Abate, *Grottesche, Ercole e l'idra*, Torre di Baggiovara . . 110
3.32 Pietro Dolce da Savigliano, *Orlando folle sradica un pino*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 113
3.33 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXIII, *Orlando folle sradica un pino* . . . 113
3.34 firma del pittore Pietro Dolce da Savigliano . . . 114
3.35 Pietro Dolce da Savigliano, *Bradamante sotto le mura di Arles*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 116
3.36 L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXXV, *Bradamante sotto le mura di Arles* . . . 116
3.37 Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, disegno riprodotto da M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo* . . . 118
3.38 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto IV, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante* . . . 118
3.39 Giacomo Mancini detto il Frate, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, vassoio da acquereccia, 1545 circa, Londra, Victoria and Albert Museum . . . 119
3.40 Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Assedio di Biserta*, disegno riprodotto da M. Perotti,*Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo* . . . 121
3.41 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XL, *Assedio di Biserta* . . . 121
3.42 Giovanni Vacchetta, copia dell'affresco di Pietro Dolce da Savigliano, *Orlando giunge al fiume Quesnon e incontra una fanciulla che gli chiede di salvare Olimpia*, disegno riprodotto da M. Perotti,*Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*, cit. . . . 123
3.43 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto IX, *Orlando giunge al fiume Quesnon e incontra una fanciulla che gli chiede di salvare Olimpia* . . . 123
3.44 Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 126
3.45 Anonimo, *Rinaldo e Ferraù sullo stesso cavallo alla ricerca di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 128
3.46 Anonimo, *Rinaldo e Ferraù cercano Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 128
3.47 Anonimo, *Ferraù cerca l'elmo e trova Argalia*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 130
3.48 Anonimo, *Rinaldo si inoltra nel bosco*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 130

3.49 Anonimo, *Angelica incontra Sacripante nella radura*, Chiusa di Pesio, Palazzo dei marchesi di Ceva . . . 132
3.50 Anonimo, *Angelica e Sacripante*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva . 132
3.51 *Il messaggero, Angelica e il cavallo di Sacripante (Sacripante disarcionato da Bradamante alla presenza di Angelica)* . . . 133
3.52 Anonimo, *Cavaliere* (nella quinta lunetta) e *scudo di Ferraù* (nella prima lunetta), Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva . . . 133
3.53 Anonimo, *Incontro fra Angelica e l'eremita*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva . . . 134
3.54 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Incontro fra Angelica e l'eremita* . . . 134
3.55 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Incontro fra Angelica e l'eremita*, dettaglio . . . 135
3.56 Anonimo, *Il falso messaggero depista Rinaldo e Sacripante*, Chiusa di Pesio, palazzo dei marchesi di Ceva . . . 137
3.57 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto II, *Il falso messaggero depista Rinaldo e Sacripante* . . . 137
3.58 Teglio, Palazzo Besta . . . 142
3.59 Anonimo, *grata in ferro battuto*, Teglio, Palazzo Besta . . . 146
3.60 Anonimo, *Storie dell'Eneide*, Teglio, Palazzo Besta, cortile . . . 147
3.61 Anonimo, *Averno*, Teglio, Palazzo Besta, cortile . . . 148
3.62 Anonimo, *Enea e la Sibilla agli Inferi*, Teglio, Palazzo Besta, cortile . . . 149
3.63 Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 153
3.64 Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 155
3.65 Anonimo, *Decorazione con stemmi*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 155
3.66 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina tenta di sedurre Filandro*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 164
3.67 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina accusa Filandro di fronte al marito Argeo*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 167
3.68 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina visita Filandro in prigione*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 170
3.69 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Inganno di Gabrina*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 173
3.70 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Dalinda accoglie Polinesso e perora la sua causa presso Ginevra*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 176
3.71 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Inganno di Polinesso*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 178
3.72 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ariodante ingannato da Polinesso e sull'inconsapevole Dalinda*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 181
3.73 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino 1536, canto V . . . 183
3.74 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V . . . 183
3.75 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ariodante tenta il suicidio*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 184

3.76 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ginevra denunciata; Dalinda in fuga*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 186
3.77 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Rinaldo interrompre il duello fra Lurcanio e il cavaliere misterioso*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 189
3.78 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Rinaldo uccide Polinesso; Ginevra ritrova Ariodante; Dalinda chiede perdono*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 192
3.79 Vincenzo e Michele de' Barberis, Decorazione della finestra, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 194
3.80 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica salvata da Ruggiero*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 196
3.81 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica sfugge a Ruggiero rendendosi invisibile*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 199
3.82 Vincenzo e Michele de' Barberis, decorazione della finestra, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 200
3.83 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Punizione di Angelica, salvata dai venti*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 202
3.84 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Lo Sdegno libera Rinaldo dalla Gelosia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 206
3.85 Vincenzo e Michele de' Barberis, decorazione della finestra e ritratto di Francesco I, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 208
3.86 Vincenzo e Michele de' Barberis, *La Discordia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore 210
3.87 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Il Silenzio e la grotta del Sonno*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 213
3.88 Vincenzo e Michele de' Barberis, parete sud, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore 214
3.89 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Allegoria della Cupidigia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 215
3.90 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Vittoria sulla Cupidigia*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 216
3.91 Vincenzo e Michele de' Barberis, *L'Ozio sulla testuggine*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 220
3.92 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Astolfo in volo verso la Luna*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 221
3.93 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Gabrina e Filandro*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 226
3.94 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ginevra e Ariodante*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 226
3.95 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Angelica e Ruggier*, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore . . . 226
3.96 Palazzo Naselli Crispi, Ferrara . . . 229
3.97 Palazzo Contughi Gulinelli, Ferrara . . . 229
3.98 Girolamo da Carpi, *L'Occasione e il Pentimento*, 1541, Dresda, Gemäldegalerie . 230
3.99 Agostino Busti detto il Bambaia, *Il pastore, la capra e il cane*, collezione privata 231
3.100 Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 233

3.101 Anonimo, *Ferraù cerca il proprio elmo nel fiume*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 234
3.102 Anonimo, *Incontro fra Bradamante e Pinabello*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 237
3.103 Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Sacripante*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 240
3.104 Anonimo, *Bradamante sotto le mura di Arles*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 240
3.105 Anonimo, *Duello tra Ferraù e Orlando mentre Angelica fugge nel bosco*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 242
3.106 Anonimo, *Angelica fugge con l'elmo di Orlando*, Talamona, Palazzo Valenti-Spini. Foto ©HAL9000 Srl. . . . 244
3.107 Sondrio, Castel Masegra. . . . 246
3.108 Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù mentre Angelica fugge nel bosco*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 249
3.109 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto I. . . . 249
3.110 Anonimo, *Rinaldo, Sacripante e il messaggero; Angelica e l'eremita*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 250
3.111 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto II. . . . 250
3.112 Anonimo, *Profezia di Melissa*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 251
3.113 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III. . . . 251
3.114 Anonimo, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 252
3.115 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV. . . . 252
3.116 Anonimo, *Rinaldo uccide Polinesso*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 253
3.117 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V. . . . 253
3.118 Anonimo, *Ruggiero sull'isola di Alcina*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 254
3.119 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VI. . . . 254
3.120 Anonimo, *Duello tra Ruggiero ed Erifilla*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 256
3.121 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VII. . . . 256
3.122 Anonimo, *Ruggiero e il servo di Alcina*, Sondrio, Castel Masegra. . . . 257
3.123 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto VIII. . . . 257
3.124 Anonimo, *Profezia di Melissa*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano 263
3.125 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto III . . . 263
3.126 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori 1553, canto III . . . 264
3.127 Anonimo, *Duello fra Bradamante e Atlante*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano . . . 266
3.128 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV . . . 266
3.129 Anonimo, *Inganno di Polinesso; Rinaldo uccide Polinesso*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano . . . 267
3.130 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto V . . . 267
3.131 Milano, Santa Maria delle Grazie . . . 268
3.132 Anonimo, *Inganno di Polinesso; Rinaldo uccide Polinesso*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano . . . 270

3.133 Anonimo, *Ruggiero in volo sull'ippogrifo*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano . . . 273
3.134 Anonimo, *Ruggiero salva Angelica*, Como, Palazzo Ciceri, fotografia di Rossella Giordano . . . 274
3.135 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto X . . . 274
3.136 Giovan Battista Guarinoni d'Averara?, *Ruggiero interrompe la zuffa tra Marfisa e Bradamante*, Bergamo, piazza Mascheroni . . . 278
3.137 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto XXXVI, *Ruggiero tenta di interrompere la zuffa tra Marfisa e Bradamante* 278
3.138 Giacomo Mancini, detto il Frate, Frammento di vassoio con *La zuffa tra Marfisa e Bradamante*, 1545, Faenza, Museo Nazionale delle Ceramiche . . . 279
3.139 Jacopo Vignali, *Zerbino, Isabella e l'eremita*, ubicazione ignota . . . 282
3.140 Matteo Rosselli, *Angelica cura Medoro ferito*, Firenze, Villa La Petraia . . . 284
3.141 Giacomo Mancini, *Morte di Zerbino*, 1545, Cracovia, Museo Naizonale . . . 286
3.142 Lucano da Imola, *Duello tra Rinaldo e Ferraù mentre Angelica fugge in sella a Baiardo*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 294
3.143 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto I . . . 294
3.144 Lucano da Imola, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 296
3.145 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto II . . . 296
3.146 Giacomo Mancini, detto il Frate, *Duello fra Bradamante e il mago Atlante*, 1545, Londra, Victoria and Albert Museum . . . 297
3.147 Lucano da Imola, *Ruggiero libera Angelica: Olimpia abbandonata*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 300
3.148 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto X . . . 300
3.149 Lucano da Imola, *Astolfo uccide Orrilo*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 305
3.150 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XV . . . 305
3.151 Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 307
3.152 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XX . . . 307
3.153 Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo stemma degli Alessandri . . . 308
3.154 Francesco Xanto Avelli, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1532, London, British Museum . . . 309
3.155 Pittore di area padana (Girolamo da Carpi?), *Astolfo suona il corno magico*, 1525-1530, Isola Bella, Villa Borromeo . . . 311
3.156 Lucano da Imola, *Follia di Orlando*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone 314
3.157 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXIII . . . 314
3.158 Lucano da Imola, *Lotta tra Astolfo e Mandricardo; Morte di Zerbino*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 316
3.159 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXIV . . . 316
3.160 Lucano da Imola, *Bradamante sfida i re di Svezia, Gotia e Norvegia sotto la Rocca di Tristano*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone . . . 317

3.161 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, canto XXXII 317
3.162 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia 1584, Canto XXXIII 319
3.163 Lucano da Imola, *Battaglia navale e naufragio*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone 320
3.164 Lucano da Imola, *Duello di Lipadusa*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone 323
3.165 Lucano da Imola, *Battaglia navale*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con la bandiera di una nave 324
3.166 Lucano da Imola, *Astolfo nella città di Alessandretta*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo stemma degli Alessandri sulle mura di Alessandretta 325
3.167 Lucano da Imola, *Lotta tra Bradamante e il mago Atlante*, 1542-1550, Bergamo, Palazzo Alessandri, salone, dettaglio con lo scudo di Bradamante 325
3.168 Mel, Palazzo Zorzi, sede del Comune. 328
3.169 Marco da Mel, *Duello tra Bradamante e il mago Atlante*, Mel, Palazzo Zorzi. . . 330
3.170 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, canto IV. 330
3.171 Marco da Mel, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, Mel, Palazzo Zorzi. 332
3.172 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto XXXIII. 332
3.173 Marco da Mel, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, Mel, Palazzo Zorzi. 340
3.174 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Zoppino 1536, canto XXXII. 340
3.175 Francesco Xanto Avelli, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, 1532, Londra, Victoria and Albert Museum, recto. 341
3.176 Francesco Xanto Avelli, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, 1532, Londra, Victoria and Albert Museum, verso. 342
3.177 Nicola da Urbino, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, post 1532, Monaco, collezione privata, recto. 343
3.178 Nicola da Urbino, *Lotta di Astolfo contro le Arpie*, post 1532, Monaco, collezione privata, verso. 344
3.179 Anonimo, *Rodomonte si scaglia contro l'eremita*, anni Cinquanta del XVI secolo, Feltre, Palazzo Zugni 350
3.180 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto XXVIII. 350
3.181 Giacomo Mancini, detto il Frate, Coppa con *Isabella, Rodomonte, l'eremita e il cavallo che porta la bara di Zerbino*, recto, Deruta, 1545, Paris, Musée du Louvre, O.A. 1699 (precedentemente in deposito a Calais, Musée des Beaux-Arts) 351
3.182 Giacomo Mancini, detto il Frate, Coppa con *Isabella, Rodomonte, l'eremita e il cavallo che porta la bara di Zerbino*, verso, Deruta, 1545, Paris, Musée du Louvre, O.A. 1699 (precedentemente in deposito a Calais, Musée des Beaux-Arts) 351
3.183 Anonimo, *L'oste e la sua famiglia osservano l'apparizione di Atlante in sella all'ippogrifo*, Feltre, Palazzo Zugni 352
3.184 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV 353
3.185 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV, particolare con l'insegna 353
3.186 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV 354

3.187 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto IV, particolare con l'insegna . . . 356
3.188 Palestrina, Palazzo Colonna-Barberini . . . 359
3.189 Anonimo, *Bradamante lotta contro il mago Atlante*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 362
3.190 Anonimo, *Bradamante lotta contro il mago Atlante*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 363
3.191 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,Venezia, Giolito 1542, canto IV . . . 363
3.192 Anonimo, *Il diluvio universale*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . 365
3.193 Anonimo, *Sodoma e Gomorra, la moglie di Lot trasformata in una statua di sale*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 365
3.194 Anonimo, *Polifemo accecato, Naufragio di Ulisse e dei suoi compagni*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 366
3.195 Anonimo, *Inondazione*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 366
3.196 Anonimo, *Il cavallo di Troia*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 367
3.197 Anonimo, *Paride rapisce Elena*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . 367
3.198 Anonimo, *Paesaggio con una grotta*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna 369
3.199 Anonimo, *Palestrina moderna* 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 369
3.200 Anonimo, Scena di difficile identificazione, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 370
3.201 Anonimo, Scena di difficile identificazione, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 370
3.202 Anonimo, *Rodomonte e Brandimarte presso il mausoleo di Isabella*, 1550-1580 circa, Palestrina, Palazzo Colonna . . . 372

4.1 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV . . . 379
4.2 Anonimo, *Astolfo si lava alla fonte per passare dall'Inferno al Paradiso terrestre*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini . . . 380
4.3 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo alla fonte* . . . 380
4.4 Anonimo, *Astolfo sull'ippogrifo in volo verso il Paradiso*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini . . . 382
4.5 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo sull'Ippogrifo* . . . 382
4.6 Anonimo, *Astolfo davanti alle porte del Paradiso*, 1570-1580, Gorlago, Villa Gozzini383
4.7 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi 1556, canto XXXIV, dettaglio con *Astolfo davanti al Paradiso* . . . 383
4.8 Girolamo da Santacroce, *Storie di Angelica*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana . . . 387
4.9 Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana . . . 387
4.10 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana . . . 387
4.11 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto I . . . 388

4.12 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto XIV 389
4.13 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto XXXIII 391
4.14 Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Mandricardo che si allontana e la folla impaurita 393
4.15 Girolamo da Santacroce, *Storie di Mandricardo e Doralice*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Mandricardo e Doralice 394
4.16 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con il duello alla lancia tra Bradamante e uno dei tre re 396
4.17 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Bradamante e Ullania che osservano gli affreschi e i tre re fuori dalla Rocca 396
4.18 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con la fuga di Baiardo e lo scontro fra Ruggiero e il servo di Alcina 398
4.19 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Astolfo che insegue le Arpie 398
4.20 Girolamo da Santacroce, *Storie di Bradamante e di Astolfo*, 1556, pannello di cassone conservato in collezione privata americana, dettaglio con Astolfo in volo verso il Paradiso 398
4.21 Anonimo, *Lotta fra Bradamante e il mago Atlante*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona 401
4.22 L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco e compagni, 1568, canto IV 402
4.23 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556, canto IV, *Bradamante e il mago Atlante* 405
4.24 Anonimo, *Liberazione di Angelica; Astolfo caccia le Arpie*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona 406
4.25 Anonimo, *Rodomonte sfida Brandimarte per difendere il ponte*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona 408
4.26 Anonimo, *Duello tra Ruggiero e Mandricardo?*, 1578, Palazzo de Rochis, Verona 409
4.27 Lucano da Imola, *Ippogrifo*, Bergamo, Palazzo Alessandri 411
4.28 Vincenzo e Michele de' Barberis, *Ippogrifo*, Teglio, Palazzo Besta 411
4.29 Marco da Mel, *Ippogrifo*, Mel, Palazzo Zorzi 411
4.30 Giacomo Mancini detto il Frate, *Ippogrifo*, ... 412
4.31 Pianta dell'Appartamento di Isabella d'Este nel Palazzo Ducale: 11-Studiolo, 12- Grotta, 13-Giardino segreto (immagine tratta dal sito della mostra *Bonacolsi l'Antico*, Mantova, Palazzo Ducale, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009, http://www.mantovaducale.beniculturali.it) 417
4.32 Anonimo, *Astolfo, Rinaldo e Dudone incontrano Alcina*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te 420
4.33 Anonimo, *Alcina accoglie Astolfo, Rinaldo e Dudone*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te 421

4.34 Anonimo, *Astolfo e Alcina si allontanano sulla balena, Rinaldo cerca invano di raggiungerli a nuoto*, fine XVI secolo, Mantova, Grotta di Palazzo Te 423
4.35 Parma, Palazzo del Giardino 426
4.36 Ricostruzione della fontana di Giovanni Boscoli, da B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma* , Parma 1974 431
4.37 Ricostruzione della Rocchetta Viscontea (Immagine Clop) 432
4.38 Ricostruzione del *Corridore* (Immagine Clop) 432
4.39 Successive trasformazioni (Immagine Clop) 434
4.40 Trasformazioni a inizio Ottocento (Immagine Clop) 434
4.41 Sala centrale del palazzetto Sanvitale 435
4.42 Girolamo Mirola, *Alcina accoglie Ruggiero*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, particolare 440
4.43 Girolamo Mirola, *Alcina accoglie Ruggiero*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 441
4.44 Girolamo Mirola, *Banchetto*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 442
4.45 Girolamo Mirola, *Il "giuoco lieto"*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 445
4.46 Rutilio Manetti, *Ruggiero alla corte di Alcina*, 1624, Firenze, Galleria Palatina . 445
4.47 Girolamo Mirola, *I paggi*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 447
4.48 Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, parete orientale 448
4.49 Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, parete meridionale 449
4.50 Girolamo Mirola, *Ruggiero e Alcina?*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta 450
4.51 Girolamo Mirola, *Scene amorose*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta 450
4.52 Girolamo Mirola, *Scene di caccia*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta 451
4.53 Girolamo Mirola, *Scene di caccia*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto, volta 451
4.54 Jacopo Zanguidi detto il Bertoja/ Girolamo Mirola, *Marco Curzio si getta nella voragine*, particolare dello zoccolo, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 453
4.55 Jacopo Zanguidi detto il Bertoja/ Girolamo Mirola, *Atena/Minerva*, particolare dello zoccolo, Parma, Palazzo del Giardino, Sala dell'Ariosto 453
4.56 Girolamo Mirola *Una fanciulla scaturisce dal tronco*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 455
4.57 Girolamo Mirola *Ruggiero e la fanciulla si gettano nel Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 456
4.58 Girolamo Mirola *Brandimarte e Fiordelisa*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 457

4.59 Girolamo Mirola *Orlando e una Naiade nel Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 458
4.60 Girolamo Mirola *Brandimarte giunge al palazzo di cristallo*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 458
4.61 Girolamo Mirola *Naiadi e paladini in fondo al Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 460
4.62 Girolamo Mirola *Brandimarte in fondo al Fiume del Riso*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio 460
4.63 Girolamo Mirola, Studio preparatorio per la *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, New York, Metropolitan Museum of Art 463
4.64 Girolamo Mirola, *La corte di Alcina*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, *Sala del Bacio* 463
4.65 Cristoforo Bettoli, Pianta del piano terreno del Palazzo del Giardino di Parma, Anni Cinquanta del Settecento, Parma, Archivio di Stato 466
4.66 Cristoforo Bettoli, Pianta del piano nobile del Palazzo del Giardino di Parma, Anni Cinquanta del Settecento, Parma, Archivio di Stato 466
4.67 Girolamo Mirola, Volta della *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino 469
4.68 Girolamo Mirola, Volta della *Sala del Bacio*, Anni Sessanta del Cinquecento, Parma, Palazzo del Giardino, particolare del riquadro centrale 470
4.69 Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, *Amor, Pulchritudo, Voluptas*, Londra, National Gallery 471
4.70 Rocca di Spoleto 474
4.71 Anonimo, *Veduta del Porto di Anzio*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile 476
4.72 Anonimo, *Veduta di Orvieto*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile 476
4.73 Anonimo, *Veduta della Rocca di Spoleto e del Ponte delle Torti*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile 477
4.74 Anonimo, *Iscrizione*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, cortile 477
4.75 Anonimo, *Ruggiero salva Angelica*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone 479
4.76 Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia, vignetta con *Perseo e Andromeda*, Zoppino 1522 (xilografia impiegata da vari editori a partire dal 1487) 479
4.77 Monogrammista "C. I.", Piatto con Perseo e Andromeda, Faenza, 1520-30, Londra, Victoria and Albert Museum 480
4.78 Baldassarre Manara, Coppa con *Perseo e Andromeda*, 1534?, già nella collezione Gillet 480
4.79 Anonimo, *Bradamante affronta il mago Atlante*, 1550-1580, Palestrina, Palazzo Colonna 482
4.80 Anonimo, *Bradamante affronta il mago Atlante*, 1578, Verona, Palazzo De Rochis 482
4.81 Anonimo, *Olimpia abbandonata*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone 483
4.82 Anonimo, *Fregio*, 1572-1585, Rocca di Spoleto, salone 483
4.83 L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1543, canto X, *Liberazione di Andromeda* e *Olimpia abbandonata* 484
4.84 L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, canto X, *Liberazione di Andromeda* e *Olimpia abbandonata* 484

4.85 Alessandro Specchi, Veduta del palazzo della Villa di Monte Dragone a Frascati dell'Ecc.mo Sig.r Principe Borghese, Architettura di Giovanni Fontana, 1669 . . 487
4.86 Pianta di Villa Mondragone a Monte Porzio Catone, secondo il progetto originario, tratta da M. d'Angeli d'Ossat, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps. Le residenze di un cardinale*, cit. 489
4.87 Gaspar Menbergher, *Fiordispina incontra Bradamante*, 1578, Monte Porzio Catone, Retirata di Mondragone 493
4.88 Gaspar Menbergher, *Bradamante si congeda da Fiordispina*, 1578, Monte Porzio Catone, Retirata di Mondragone 493
4.89 Gaspar Menbergher, *Ricciardetto, abbigliato con vesti femminili, abbraccia Fiordispina*, 1578, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone 494

5.1 Villa Besozzi Casati a Cologno Monzese 500
5.2 Stemma della famiglia Besozzi 501
5.3 Stemma della famiglia Casati 502
5.4 Anonimo, Fregio della *Sala di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 505
5.5 Anonimo, *Orlando nella casa del pastore*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 505
5.6 Anonimo, *L'elmo di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati . . . 507
5.7 Anonimo, *L'armatura di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati . 507
5.8 Anonimo, *La lancia di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati . . 508
5.9 Anonimo, *La spada di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati . . 508
5.10 Anonimo, *La mazza e lo scudo di Orlando*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 509
5.11 Anonimo, *dettaglio con la data 1678*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 509
5.12 Anonimo, *Lotta tra Orlando e Rodomonte, Fiordiligi alla ricerca di Brandimarte*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 510
5.13 Anonimo, *Angelica sfugge a Orlando folle*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati 512
5.14 Anonimo, *Angelica si rende invisibile*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio 512
5.15 Anonimo, *Putto*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio 514
5.16 Anonimo, *Astolfo fa rinsavire Orlando alla presenza di Brandimarte e Fiordiligi*, 1678, Cologno Monzese, Villa Besozzi Casati, dettaglio 514
5.17 San Giovanni in Persiceto (Ferrara), Villa Giovannina 517
5.18 Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Ritratto del mastino Aldrovandi*, 1625 circa, Norton Simon Foundation, Pasadena (CA) 519
5.19 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1530, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica* 523
5.20 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito 1542, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica* 523
5.21 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica* 524

5.22 Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Chiusa di Pesio, Palazzo Ceva . . . 524
5.23 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, canto I, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica* . . . 525
5.24 Anonimo, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Sondrio, Castel Masegra 526
5.25 Lucano da Imola, *Duello tra Rinaldo e Ferraù e fuga di Angelica*, Bergamo, Palazzo Alessandri . . . 526
5.26 Scuola del Guercino, *Angelica assopita nella radura*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 528
5.27 Scuola del Guercino, *Scontro fra Bradamante e Sacripante*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 528
5.28 Scuola del Guercino, *Angelica alla fonte dell'odio*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 530
5.29 Scuola del Guercino, *L'eremita indica ad Angelica la strada per il mare*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 530
5.30 Scuola del Guercino, *L'eremita invoca uno spirito dalla spelonca nera*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 531
5.31 Scuola del Guercino, *Il cavallo indemoniato trascina Angelica in mare*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 533
5.32 Scuola del Guercino, *Angelica e l'eremita*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 535
5.33 Scuola del Guercino, *Ruggiero salva Angelica*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 535
5.34 Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (prima versione) 1592-1593, Providence, Rhode Island School of Design . . . 536
5.35 Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (seconda versione) 1593-1594, Saint Louis, Art Museum . . . 537
5.36 Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, *Perseo salva Andromeda*, (terza versione) 1594-1595, Berlino, Gemälegalerie . . . 539
5.37 Scuola del Guercino, *Angelica cura Medoro*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 541
5.38 Scuola del Guercino, *Angelica cura Medoro*, 1624, Firenze, Villa Petraia . . . 541
5.39 Lorenzo Lippi, *Angelica cura Medoro*, 632, Dublino, National Gallery of Ireland . 543
5.40 Giovan Francesco Romanelli, *Angelica cura Medoro*, 1646 circa, Oxford, Ashmolean Museum . . . 543
5.41 Scuola del Guercino, *Angelica e Medoro presso i pastori*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 544
5.42 Scuola del Guercino, *Angelica e Medoro scrivono i loro nomi sugli alberi*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 544
5.43 Scuola del Guercino, *La follia di Orlando*, insieme, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 546
5.44 Scuola del Guercino, *Orlando legge i nomi di Angelica e Medoro*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina . . . 546

5.45 Scuola del Guercino, *Orlando folle sulla spiaggia di Ceuta*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina 548
5.46 Scuola del Guercino, *Orlando folle*, 1617-1632, San Giovanni in Persiceto, Villa Giovannina 548
5.47 Antonio Ricchieri, Il casino di Lanfranco a Roma 552
5.48 Il casino di Lanfranco, detto Casino Consorti, a Roma 553
5.49 Antonio Ricchieri, Il casino di Lanfranco a Roma, dettaglio 555
5.50 Annibale Carracci, *Perseo salva Andromeda*, 1601, Roma, Galleria di Palazzo Farnese 555
5.51 Giovanni Lanfranco, *Ruggiero aiuta Angelica a scendere dall'ippogrifo*, 1617, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche 556
5.52 Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Galleria Palatina 557
5.53 Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Galleria Palatina 557
5.54 pittore fiorentino, *Angelica si cela a Ruggiero*, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure 558
5.55 Cecco Bravo, *Angelica si cela a Ruggiero*, 1640, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago 558
5.56 Ferdinando Tacca, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre 559
5.57 Giovanni Lanfranco, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre 563
5.58 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, canto XXIV 564
5.59 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, canto XXVIII 564
5.60 Giovanni Lanfranco, *Angelica si cela a Ruggiero*, Parigi, Louvre 567
5.61 Giovanni Lanfranco, *Orco, Norandino e Lucina*, 1619-1621, Roma, Galleria Borghese 569
5.62 Antonio Barbalonga Alberti, *Orco, Norandino e Lucina*, anni Venti del Seicento, Roma, Galleria Corsini 569
5.63 Giovanni Lanfranco e Agostino Tassi, *Paesaggio con Angelica e Medoro*, 1620 circa, collezione privata 570
5.64 Giovanni Lanfranco, *Angelica e Medoro*, 1633-1634, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes 571
5.65 Villa Medici Corsini, Mezzomonte, Impruneta-Firenze 574
5.66 Pandolfo Sacchi e collaboratori, *Sala di Psiche*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 575
5.67 Pandolfo Sacchi e collaboratori, *Psiche guarda Amore*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 575
5.68 Pittore fiorentino, *Armi Medici-Toledo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 577
5.69 Pittore fiorentino, *putto con scudo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 577
5.70 Anonimo, *Rodomonte afferra l'eremita per la barba*, anni Cinquanta del XVI secolo, Feltre, Palazzo Zugni 582
5.71 Giacomo Mancini, *Rodomonte afferra l'eremita per la barba*, 1545, Parigi, Louvre 582
5.72 Pittore fiorentino, *Orlando legge i nomi di Angelica e Medoro*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 583

5.73 Pittore fiorentino, *Orlando impazzito sradica un pino*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 583
5.74 Pittore fiorentino, *Orlando mette in fuga i contadini*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 585
5.75 Pittore fiorentino, *Orlando vuole raggiungere la barca a cavallo*, 1630-32, Mezzomonte (Impruneta-Firenze), Villa Medici-Corsini 585
5.76 Vincenzo Mannozzi, *Olimpia abbandonata da Bireno*, 1640-1641, Firenze, collezione privata 586
5.77 Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*, 1624-1630, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti 587
5.78 Anonimo fiorentino, *Angelica si cela a Ruggiero*, prima metà del Seicento, Firenze, Opificio delle Pietre Dure 588
5.79 Castello, Firenze, Villa Il Pozzino 589
5.80 Ferdinando Tacca, *Angelica si cela a Ruggiero*, prima metà del Seicento, Firenze, Opificio delle Pietre Dure 590
5.81 Giovanni da San Giovanni, *Birro e villano*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino 593
5.82 Lorenzo Lippi, *Angelica e Medoro*, 1632-1634, Dublino, National Gallery of Ireland 594
5.83 Lorenzo Lippi, *Orlando e Isabella nella grotta dei malandrini*, anni Sessanta del Seicento, collezione privata 595
5.84 Lorenzo Lippi, *Erminia tra i pastori*, 1650-60 circa, Pistoia, Museo Clemente Rospigliosi 596
5.85 Giovanni da San Giovanni, *parete nord; a destra, Marsia scorticato*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino 598
5.86 Giovanni da San Giovanni, *Marsia e Enone*, anni Venti-Trenta del Seicento, Castello (Firenze), Villa Il Pozzino 599
5.87 Francesco Furini, *Allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico*, 1642, Firenze, Palazzo Pitti, parete est, lato destro 602
5.88 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1556, Venezia, Valgrisi, canto XXXV 605
5.89 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1556, Venezia, Valgrisi, canto XXXV, dettaglio 606
5.90 Francesco Furini, *Allegoria della morte di Lorenzo il Magnifico*, 1642, Firenze, Palazzo Pitti, dettaglio 607

Bibliografia

Anziché indicare i titoli in ordine alfabetico o in ordine cronologico, si è ritenuto opportuno suddividere la bibliografia in tre sezioni: la prima incentrata sulle edizioni di riferimento e sulle fonti, la seconda riservata agli studi generali (a sua volta divisa in bibliografia generale e studi relativi all'*Orlando furioso*), e la terza dedicata agli studi specifici, relativi al *Furioso* nelle arti e nell'illustrazione nonché ai singoli cicli dipinti e al loro contesto; quest'ultima parte è a sua volta suddivisa in sottosezioni, che rispecchiano l'indice.

5.5 Edizioni di riferimento e fonti

5.5.1 *Orlando furioso*

- L. Ariosto, *Orlando furioso di Ludouico Ariosto nobile ferrarese, con somma diligenza tratto dal suo fedelissimo esemplare, historiato, corretto, et nuouamente stampato. Stampato in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino del mese di nouembrio, 1530. La sua botega si è sul campo della Madonna di san Fantino.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso di messer Ludouico Ariosto nobile ferrarese, di nuouo ristampato, & historiato: con ogni diligenza dal suo originale tolto: con la nuoua giunta, & le notationi di tutti gli luoghi, doue per lui e stato tal opra ampliata: come nella noua tauola nel fine per ordine uedere si puole, in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1536 del mese di genaio.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Ludouico Ariosto nouissimamente alla sua integrita ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del s. Aluigi Gonzaga in lode del medesmo. Aggiuntoui per ciascun canto alcune allegorie et nel fine vna breue espositione et tauola di tutto quello, che nell'opera si contiene, in Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542, In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso ... Aggiuntoui nel fine l'espositione de' luoghi difficili, in Venetia, per Gio. Andrea Valuassore detto Guadagnino, 1553.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso. Di m. Lodouico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuoue figure adornato. Al quale di nuouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, & le dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouambattista Pigna ... In Venetia, appresso Vicenzo Valgrisi nella bottega d'Erasmo, 1556.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto, corretto e dichiarato da m. Lodouico Dolce, con gli argomenti di Gio. Andrea dell'Anguillara, In Vinegia, per Gio. Varisco, e compagni, 1568.*

- L. Ariosto, *Orlando furioso ... Con gli argomenti in stanze di Liuio Coraldo. Con i cinque canti, in Venetia, appresso Francesco Rampazetto, 1570.*
- L. Ariosto, *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto nuouamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padouano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata, in Venetia : appresso Francesco de Franceschi senese e compagni, 1584.*
- L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976.
- L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1992.
- L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, UTET, Torino 1997.
- L. Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di M. Dorigatti, con la collaborazione di G. Stimato, L. S. Olschki, Firenze 2006.

5.5.2 Altre edizioni di riferimento e fonti:

- N. degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa, Stampato in Venetia, per Iacomo da Leco, ad instantia de Nicolo Zoppino & Vincentio di Pollo suo compagno, 1522 a giorni sette di magio.*
- L. Dolce, *Ovidius Naso, Publius, Le trasformationi di m. Lodouico Dolce, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli*, 1553.
- A. Bocchi, *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quaestionum de vniuerso genere quas serio ludebat libri quinque, Bononiae, in aedib. nouae Academiae Bocchianae*, 1555.
- G. Ruscelli, *Le imprese illustri del S.or Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuovam.te il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Viterbo al Serenissimo Principe Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova er Monferrato. In Venetia, appresso Francesco de Franceschi Senesi*, 1584.
- G. A. Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anquillara in ottava rima: con le annotationi di m. Gioseppe Horologgi, & gli argomenti, & postille di m. Francesco Turchi, in questa nuova impressione di vaghe figure adornate, Vinegia, B. Giunti*, 1584.
- F. Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare* a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1967.
- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, parte I, Genova 1968 (sulla base dell'edizione del 1672).
- C. C. Malvasia, *Vite dei pittori bolognesi*, a cura di M. Brascaglia, Alfa, Bologna 1971.

- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976.
- G. B. Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Liviana, Padova 1979.
- L. B. Alberti, *L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Edizioni Il Polifilo, Milano 1989.
- T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti Einaudi, Torino 1993.
- M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscagli, Einaudi, Torino 1995.
- V. Cartari, *Le immagini degli dei*, a cura di C. Volpi, Edizioni De Luca, Roma 1996.
- P. Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di A. Perutelli e commento di L. Galasso, Einaudi, Torino 2000.
- G. Vasari, *Vite più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987

  http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html

5.6 Studi generali

5.6.1 Bibliografia generale

- Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVI*, L.S. Olschki; H. Leclerc, Florence-Paris 1907-1914.
- E. Pastorello, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze, Olshki, 1924.
- G. Agnelli, *La stampa a Ferrara, Cento e Comacchio*, in *Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, a cura di E. Fava, Milano, Hoepli, 1932.
- E. Pastorello, *Bibliografia storico-analitica dell'arte della stampa in Venezia*, in ≪Reale deputazione di storia patria per le Venezie≫, Miscellanea di studi e memorie vol. I, Venezia 1933, pp. 223-24.
- E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Torino Vienna, 1934.
- S. Bernicoli, *Librai e tipografi in Ravenna a tutto il secolo XVI*, in ≪L'Archiginnasio≫, 30 (1935), pp.170-188.
- C. E. Rava, *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milano 1936.
- G. Avanzi, *L'illustrazione libraria con particolare riguardo al libro italiano*, in *Il libro e le biblioteche*, Atti del congresso bibliografico francescano, Roma, 1950.
- F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze, Sansoni, 1953.
- G. Rossini, *Ulteriori notizie su la cartiera, i librai e le prime stampe faentine*, in ≪Studi Romagnoli≫, VII (1956), Faenza, F.lli lega editori, 1956.
- L. Fèbvre, H.-J. Martin, *La nascita del libro*, (1958), trad. it., Bari, Laterza, 2005.
- F. J. Norton, *Italian Printers 1501-1520. An annotated list, with an introduction*, London, Bowes and Bowes 1958.
- *P. Barocchi*, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Laterza, Bari 1960-1962.
- M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, (1962), traduzione a cura di S. Rizzi, A. Armando, Roma 1976.
- C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio*, in *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina*, Atti del Convegno storico internazionale, Trento 2-6 settembre 1963, vol. I, Herder, Roma Freiburg Basel Barcelona Wien, 1965.
- R. W. Lee, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, (1967), Sansoni, Firenze 1974.

- J. Shearman, *Il manierismo*, (1967) a cura di M. Collareta, Ed. S.P.E.S., Firenze 1983.
- C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 221-241.
- F. Barberi, *Il frontespizio illustrato nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1969.
- W. J. Ong, *La presenza della parola (1967)*, Il mulino, Bologna 1970.
- V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Forni Editore, Bologna 1970.
- C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971.
- A. Forlani Tempesti, A. M Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1972.
- D. Bland, *A history of book illustration*, London, 1974.
- S. Samek Ludovici, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974.
- R. Barthes, *Il piacere del testo*, (1973), traduzione di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1975.
- F. A. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, (1975), trad. it. Einaudi, Torino 2002.
- *Il rinascimento nelle corti padane: società e cultura*, relazioni svolte al convegno "Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto", Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975, De Donato, Bari 1977.
- *P. Barocchi*, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1977.
- C. Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, Olschki, Firenze 1978, pp. 259-270.
- E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, II., a cura di G. Previtali, Einaudi, Torino 1979.
- C. Bec, *Notes sue l'économie du livre en Italie au XVI siècle*, in *Sur le livre vénitien (XV-XVIII siècle)*, in «Revue des Etudes Italiennes», Abbeville, Paillart, IV, 1981, pp. 375-376.
- E. Borea, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento* in *Storia dell'arte italiana II.* L'artista e il pubblico, a cura di G Previtali, Einaudi, Torino 1979.

- S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma villa della Farnesina alla Lungara, 20 ottobre-20 dicembre 1977, De Luca, Roma 1979.

- G. Savarese e G. Gareffi, *La letteratura nelle immagini del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980.

- *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre. 74.* exposition du Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, 2 octobre 1981-18 janvier 1982, catalogue établi par F. Viatte, C. Monbeig Goguel, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1981.

- A. Chastel, *La cité du livre illustré*, in *Sur le livre vénitien (XV-XVIII siècle)*, in ≪Revue des Etudes Italiennes≫, Abbeville, Paillart, IV, 1981, pp. 354-355.

- P. Floriani, *I gentiluomini letterati: il dialogo culturale nel primo cinquecento*, Liguori, Napoli 1981.

- R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa 1983.

- S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Il Saggiatore, Milano 1983.

- M. Shapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche Editrici, Parma 1985.

- *Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, Inventario*, a cura di A. Petrioli Tofani, Olschki, Firenze 1986.

- *I libri di Orlando Innamorato*, catalogo dell'omonima mostra bibliografica a cura di R. Bruscagli, Ferrara- Reggio Emilia -Modena, 1987.

- D. D. Gordon, *L'immagine e la parola. Cultura e simboli nel Rinascimento*, (trad. it.), il Saggiatore, Milano 1987.

- S. Seidel Menchi, *Erasmo in Italia. 1520-1580*, Bollati Boringhieri, Torino 1987.

- C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988.

- P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figura dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna 1988.

- A. Chastel, *La grottesca*, (La grotesque, Le Promeneur, Paris 1989), traduzione di S. Lega, Einaudi, Torino 1989.

- S. Zatti, *Il cosmo, la corte, il poema: il sistema delle corrispondenze nel Furioso*, in ≪Italianistica, I 1989, 18, (2-3), pp. 367-393.

- M. Aronberg Lavin, *The place of narrative. Mural decoration in Italian churches, 431-1600* University of Chicago Press, Chicago 1990.
- J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, (1990), trad. it. Silvana editoriale, Milano 1993.
- P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e la revisione editoriale dei testi letterari (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- L. Bolzoni, *L'allegoria o la creazione dell'oscurità*, in ≪L'Asino d'oro≫, III, 1991, pp. 53-69.
- L. Bolzoni, *"Ut pictura poesis" nel Cinquecento*, in *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, pp. 223-242.
- F. Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine. Le Iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (XVI-XVII sec.)*, Firenze, Olschki, 1991.
- *Tipografie e romanzi in val padana fra '400 e '500*, giornate di studio, Ferrara 11-13 febbraio 188, a cura di R. Bruscagli e A. Quondam, Panini, Ferrara 1992.
- R. Bruscagli, A. Quondam, *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, atti delle giornate di studio di Ferrara, 11-13 febbraio 1988, a cura dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, Modena, Panini, 1992.
- J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: "only connect...*, (1992) Jaca Book, Milano 1995.
- G. Pozzi, *Sull'orlo del ≪visibile parlare≫*, Milano, Adelphi, 1993.
- G. Saccaro del Buffa, *Dalla narrazione alla scena pittorica mediante le tecniche della memoria*, in ≪Arte lombarda≫, 105/107.1993 (1994), 2/4, pp. 79-84.
- L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995.
- R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna*, Il mulino, Bologna 1995.
- M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995.
- F. Sberlati, *Il testo "visualizzato". Iconologia e letteratura cavalleresca*, in ≪Intersezioni≫, XV, 2 (1995), pp. 313-334.
- M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Bulzoni editore, Roma 1996.
- S. Zatti, *L'ombra del Tasso : epica e romanzo nel Cinquecento*, Mondadori, Milano 1996. /

- B. Witthoft, *Riti nuziali e loro iconografia*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e Ch. Klapisch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 119-148.
- A. Nuovo, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, (1997), Milano, 2003.
- S. Bertelli, *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Donzelli Editore, Roma 2002.
- *Boccaccio, visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1999.
- *Le livre illustré italien au XVIème siècle. Texte/Image*, par les soins de M. Plaisance, Klincksieck, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1999.
- L. Braida, *Stampa e cultura in Europa*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- *L'aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, a cura di A. Samaritani e R. Varese, Corbo, Ferrara 2000.
- *Percorsi tra parole e immagini, 1400-1600*, a cura di A. Guidotti, M. Rossi, presentazione di L. Bolzoni, Pacini Fazzi, Lucca 2000.
- H. Burns, *Il Giuoco del Pallagio. Il palazzo nella letteratura e nella trattatistica italiana del Cinquecento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, atti del convegno Verona 24 - 26 settembre 1998, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Electa, Milano 2000, pp. 234-251.
- L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Corbo, Ferrara 2001.
- F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, Bulzoni, Roma 2001.
- L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.
- R. Bruscagli, *Studi cavallereschi, Società editrice fiorentina*, Firenze 2003.
- M. Zorzi, *La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento dalla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Edizioni della Laguna, 2003.
- U. Rozzo, *Il libro e il suo mondo nelle immagini dei testi a stampa tra XV e XVI secolo*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di M. Gabriele e U. Rozzo, Atti del Convegno, Cividale del Friuli, Forum, Udine 2003, pp. 87-113.
- *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Bulzoni, Roma 2004.
- T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Edifir Edizioni, Firenze 2004.

- E. Parma, *Genealogie Doria. I modi di autorappresentazione della casata a partire dai ritratti affrescati nella Loggia degli Eroi*, in ≪Ricerche di Storia dell'Arte≫, 2004, 82-83, pp. 55-74.

- A. Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Laterza, Roma 2004.

- C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans, XVI - XVIII siècles, Tome 2, 1620-1800*, Musée du Louvre, 5 continents, Paris - Milano 2005.

- G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Edizioni della Normale, Pisa 2006.

- A. Pinelli, *Intenzione, invenzione, artifizio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat e A. Pinelli, numero speciale di ≪Ricerche di Storia dell'Arte≫ 91/92, 2007, pp. 7-42.

- *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, Firenze (7-8 novembre 2002) a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, L. S. Olschki, Firenze 2007.

- G. Rizzarelli, *Se le parole si potessero scorgere. I Mondi di Doni tra Italia e Francia*, Vecchiarelli, Roma 2007.

- S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo: narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Edizioni della Normale, Pisa 2007.

  Bolzoni, Lina.

- L. Bolzoni, F. Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma 2008.

- L. Riccò, *≪Su le carte e fra le scene≫ Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008.

- S. Cavicchioli, *Biografia dinastica nel pantheon degli Estensi a Modena*, in *Biografia dipinta dal barocco al neoclassicismo*, Atti del convegno 26-27 ottobre 2007, a cura di M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, Siena 2008.

- *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 21-24 novembre 2006, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze 2009.

- L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Vecchiarelli, Roma 2009.

- *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*, a cura di Sergio Zatti, Bulzoni, Roma 2010.

- *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, Rancate 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Officina Libraria, Milano 2010.

- L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010.

- S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Einaudi, Torino 2010.

- *Collezione Borromeo: La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti e M. Natali, Silvana Editoriale, Milano 2011.

- L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Vecchiarelli, Roma 2011.

- *I Marmi di Anton Francesco Doni. La storia, i generi e le arti*, a cura di Giovanna Rizzarelli, L.S. Olschki, Firenze 2012.

5.6.2 *Orlando furioso*

- P. Rajna, *Le fonti dell'≪Orlando Furioso≫*, Firenze, Sansoni, 1876.

- A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'"Orlando Furioso" con notizia di alcuni trattati del Cinquecento sui colori*, in ≪Giornale storico della letteratura italiana≫ (1901), XXXVIII, pp. 2-55.

- G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso nel secolo XVI*, in ≪Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria≫, 1912, vol. XX, fasc. III, pp. 133-497.

- A. Salza, *Studi sull'Ariosto*, Lapi, Città di Castello 1914.

- B. Croce, *Ariosto* (1917), a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1991.

- G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Orlandini, Modena 1919.

- *L'Ottava d'oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto.* Letture tenute in Ferrara per il 4. centenario della morte del poeta. Con due Messaggi di Gabriele d'Annunzio, Mondadori, Milano 1933.

- G. Agnelli, G. Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, Zanichelli, Bologna 1933.

- G. Fumagalli, *L'"Orlando Furioso" nella vita elegante del Cinquecento*, in ≪Nuova Antologia, Rivista di Lettere, Scienze ed Arti≫, vol. 368, luglio-agosto 1933, pp. 44-48.

- F. Betti, *Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando furioso*, in «Italica», vol. 45, n. 3, 1968, pp. 329-344.
- P. Barocchi, *Fortuna dell'Orlando furioso nella trattatistica figurativa*, in *Critica e storia letteraria, Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, pp. 388-405.
- W. Binni, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto (1970) e altri studi ariosteschi*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- L. Pampaloni, *Per una analisi narrativa del Furioso*, in Belfagor, XXVI (1971), pp. 133-150
- D. Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1972.
- G. Padoan, *L'Orlando Furioso e la crisi del Rinascimento,* (1974) in *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiani e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Longo, Ravenna 1994.
- E. Saccone, *Il soggetto del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Liguori editore, Napoli 1974.
- R. Hanning, *Ariosto, Ovid and the painters. Mythological Paragone in Orlando furioso X and XI*, in *Ariosto 1974 in America*, atti del Congresso ariostesco a cura di A. Scaglione, Longo stampa, Ravenna 1976, pp. 99-116.
- G. Romagnoli Robuschi, *Lettura del canto XIII dell'«Orlando Furioso»*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di E. N. Girardi, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1977.
- D. Javitch, *Rescuing Ovid from the allegorizers*, in «Comparative Literature» , Vol. 30, No. 2 (Spring, 1978), pp. 97-107.
- D. Javitch, *Cantus interruptus*, in «Modern language notes», 95 (1980), pp. 66-80.
- D. Javitch, *The influence of the Orlando Furioso on Ovid's Metamorphoses in Italian*, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», XI (1981) pp. 1-21.
- M. Medici, *Aspetti delle varianti dei frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, in *Studi in onore di Mario Marti*, Congedo, Galatina 1981, t. I, pp. 447-458.
- G. Baldassarri, *'Ut poesis pictura'. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno, A. Quondam, Bulzoni, Roma 1982.
- E. Balmas, *Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento* in *Saggi e Studi sul Rinascimento francese*, Padova, Liviana, 1982, pp. 75-103.

- M. Santoro, *L'anello di Angelica*, Federico & Ardia, Napoli 1983.
- G. Savarese, *Il 'Furioso' e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1984.
- G. Barbuto, *Il primo commento all'Orlando furioso e l'edificazione del modello ariostesco*, in ≪Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli≫, XXVI, 1983-84, pp. 195-227.
- D. Javitch, *The imitation of Imitations in the Orlando furioso*, in ≪Renaissance Quarterly≫, 1985, (38), pp. 215-239 .
- A. R. Ascoli, *Ariosto's bitter harmony, Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1987.
- M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987.
- K. W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, (1987) trad. it, Modena, Panini 2004.
- D. Javitch, *La legittimazione dell'Orlando furioso*, in ≪Schifanoia≫, 4, 1987, pp. 9-24.
- A. Gusmano, *Tipologie del duello nell'Orlando furioso*, in ≪Schifanoia≫, 3, 1987, pp. 85-102.
- C. Segre, *Da uno specchio all'altro: la luna e la Terra nell'Orlando furioso*, in ≪Schifanoia≫, 3, 1987, pp. 9-16.
- O. Visani, *La tecnica dell'esordio nel poema cavallereschi dai cantari dell'Ariosto*, in ≪Schifanoia≫, 3, 1987, pp. 45-84.
- A. Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo Furioso*, Pacini Fazzi Lucca 1988.
- R. Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, in ≪Modern Languages Notes≫ 103-I (1988), pp. 171-186.
- M. Mancini, *I cavallieri antiqui: paradigmi dell'aristocratico nel Furioso*, ≪Intersezioni≫ VIII (1988), n. 3, dicembre, pp. 423-454.
- S. Zatti, *L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del Furioso*, in ≪MLN≫, Vol. 103, No. 1, (1988), pp. 1-30.
- C. Fahy, *L'≪Orlando Furioso≫ del 1532. profilo di una edizione*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989.

- A. Franceschetti, La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto, in *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno Editrice, Roma 1989, vol. II, p. 805-840.

- S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990.

- D. Looney, *Ariosto's Ferrara. A National Identity between Fact and Fiction*, in ≪Yearbook of Comparative and General Literature≫, 39, 1990-1991, pp. 25-34.

- *Espaces réels et espaces imaginaires dans le Roland furieux*, par les soins de A. Doroszlaï, J. Guidi, M. F. Préjus, A. Rochon, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1991.

- D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, (1991), trad. it. Milano, Bruno Mondadori, 1999.

- S. Jossa, *Tra forma e norma: Poliziano nella riscrittura ariostesca*, in ≪Schifanoia≫, 11, 1991, pp. 81-100.

- G. Sangirardi, *Forme e strategie della similitudine nell'Orlando furioso*, in ≪Schifanoia≫, 13-14, 1992, pp. 71-107.

- M. A. Balducci, *Il destino di Olimpia e il motivo della "donna abbandonata"*, in ≪Italica≫, LXX, 1993, LXX, pp. 300-323.

- M. Sherberg, *Rinaldo. Character and ipertext in Arisoto and Tasso*, Anma libri, Stanford 1993.

- A. Casadei, *Il percorso del ≪Furioso≫. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, il Mulino, Bologna, 1993.

- R. Bigazzi, *Le novelle del Furioso*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, seminario di studi a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 1991, Pisa 1992, p. 47-57.

- M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liguori, Napoli 1995.

- D. Looney, *Compromising the classics: romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Wayne, Detroit 1996.

- A. Casadei, *Il pro bono malum ariostesco e la Bibbia*, in ≪Giornale Storico della Letteratura Italiana≫, CLXXIII (1996), 4, pp. 566-568.

- H. Honnacker, *L'origine troiana della casa d'Este fornita nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto nelle edizioni del 1516 e del 1521: una genealogia fra leggenda e storia*, in ≪Schifanoia≫, 17-18, 1997, pp. 125-153.

- A. Ricci, *"Si gran volume in piccola e manigevole forma": Bindoni and Pasini's 1535 edition of the Orlando furioso*, in ≪Quaderni d'italianistica≫, XVIII, 1997, pp.183-204.

- C. Bologna, *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando e delle Satire*, Einaudi, Torino 1998.

- D. Javitch, *Gabriele Giolito's "packaging" of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in the Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante*. Essays in honor of Dante Della Terza, a cura di F. Fido, R. A. Syaska Lamparska, P. D. Stewart, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 123-133.

- H. Honnacker, *La storia della ricezione dei proemi dell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto nell'ambito del dibattito cinquecentesco sul poema eroico*, in ≪Schifanoia≫, 19, 1999, pp. 55-65.

- M. Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999.

- L. Bolzoni, *Note su Bruno e Ariosto*, in≪Rinascimento≫, s. II, XL (2000),

  pp. 19-43: 19-22

- M. Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma, 2000.

- S. Zatti, *Il modo epico*, Laterza, Roma 2000.

- S. Jossa, *L'eroe nudo e l'eroe vestito. La rappresentazione di un gesto da Omero a Cervantes*, ≪Intersezioni≫ XXI (2001), numero 1, aprile, p. 17.

- L. Giannetti Ruggiero, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando furioso*, in ≪Italica≫, vol. 78, n. 2, 2001, pp. 149-175.

- S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma, 2002.

- G. Masi, *I segni dell'ingratitudine. Ascendenze classiche e medioevali delle imprese ariostesche del Furioso*, in ≪Albertiana≫, V (2002) pp. 141-161.

- *Ariosto today, contemporary perspectives*, a cura di D. Beecher, M. Ciavolella, R. Fedi Tornoto University Press, Toronto 2003.

- J. A. Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2004.

- F. Conte, *Ispirazione figurativa e lessico ecfrastico nell'Orlando furioso*, in ≪Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa≫, IV, 2004, IX, 1, pp. 139-165.

- K. W. Hempfer, *I primissimi lettori del Furioso e la ricezione "di massa" nel Cinquecento*, in «L'età di Alfonso I d'Este e la pittura del Dosso», a cura di A. Ghinato, Saggi dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, Modena 2004, pp. 29-43.

- B. Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004.

- N. Stoppino, *Il destino della storia: genealogie e gerarchie di modelli nel canto XXXIV dell'Orlando furioso*, in «Schifanoia», 26/27, 2004, pp. 211-231.

- A. Izzo, *«Al fin trarre l'impresa». Prassi di chiusura narrativa e ideologica del tempo nell'«Orlando furioso»*, in «Strumenti critici», a. XX, n. 2, 2005, pp. 225-246.

- G. Barberi Squarotti, *Le cortesie e le audaci imprese. Moda, maghe e magie nei poemi cavallereschi*, Manni, Lecce 2006.

- G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo, con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Edizioni della Normale, Pisa 2006.

- M. C. Cabani, *Ovidio e Ariosto. Leggerezza e disincanto*, «Italianistica», 2008, XXXVII, 3, pp. 13-42.

- F. Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in «Italianistica», 2008, (3), p. 63-75.

- Lo Rito, *L'eccellenza di Bradamante : l'episodio della rocca di Tristano nelle edizioni illustrate del Cinquecento dell'Orlando Furioso*, in (Atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 12-15 dicembre 2007) in «Schifanoia», 34-35, 2008 (2010), pp. 211-217.

- M. Praloran, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, in «Strumenti critici», 2009, (1), pp. 1-24.

- M. Praloran, *Lo spazio nell'Orlando furioso*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 125-148.

- G. Ferroni, *Ludovico Ariosto, Salerno*, Roma 2008.

- *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Olschki, Firenze 2011.

- C. A. Girotto, *Ancora su lettori e postillatori a confronto col Furioso*, in «Volteggiando in su le carte». Ludovico Ariosto e i suoi lettori. Atti del IV Seminario di Letteratura italiana (Helsinki, 20 ottobre 2009), a cura di E. Garavelli, Publications romanes de l'Université de Helsinki, Helsinki 2011, pp. 73-122.

5.7 Studi di carattere specifico

5.7.1 Il *Furioso* tra arte e illustrazione

- G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel secolo XVI*, Premiato Stabilimento Tipografico Sociale del Dott. G. Zuffi, Ferrara 1912.
- H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi: mit 65 Abbildungen*, Müller und Rentsch, München 1914.
- C. Chiminelli, *L'incisione in legno a Venezia*, in ≪L'Ateneo Veneto≫, XXXIX, 1916, p. 248.
- P. O. Kristeller, *Kupfertisch und Holzscnhitt in vier Jahrunderten*, B. Cassirer, Berlin 1922, p. 286.
- G. Fumagalli, *La fortuna editoriale dell'"Orlando Furioso" nel Cinquecento*, in ≪Emporium≫, LXXVI, 1932, pp. 207-217.
- G. Fumagalli, *L'Ariosto tra i pittori*, in ≪Emporium≫, LXXVII, 1933, pp. 283-296.
- P. Hofer, *Illustrated editions of Orlando Furioso in Fragonard, Drawings for Ariosto*, New York, 1945.
- R. Ridolfi, *L'Orlando Furioso del 1584 e una sua singolarità tipografica*, in ≪La Bibliofilia≫, LIV, 1952, pp. 93-96.
- U. Bellocchi, B. Fava, *L'interpretazione grafica dell'Orlando Furioso*, a cura della Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961.
- A. Petrucci, *Panorama dell'incisione italiana. Il Cinquecento*, Bestetti Roma 1964, p. 99, nota 92.
- U. Bellocchi, *Il Mauriziano. Gli affreschi di Nicolò dell'Abate nel "nido" di Ludovico Ariosto*, nel quinto centenario della nascita del poeta, Reggio Emilia, 1967.
- S. Samek Ludovici, *Arte del libro*, Ares Edizioni, Milano 1971.
- E. T. Falaschi, *Notes on some illustrations of Ariosto's ≪Orlando Furioso≫* in ≪La Bibliofilia≫, LXXV (1973), pp.179-188.
- *Illustrazioni del Furioso*, catalogo della mostra a cura di F. Clerici, Comune di Ferrara, 1974.
- *Mostra di edizioni ariostesche. Reggio Emilia*, Biblioteca Antonio Panizzi, ottobre 1974-marzo 1975, a cura di G. Cagnolati, (Tecnostampa, Reggio Emilia) 1974.

- L. Donati, *Esemplari eccezionali dell'Orlando Furioso*, in ≪La Bibliofilia≫, LXXI, 1974, pp. 241-245.

- E. T. Falaschi, *Valvassori's 1553 illustrations of ≪Orlando Furioso≫: The develepement of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography*, in ≪La Bibliofilia≫, LXXVII (1975), pp. 227-251.

- *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogo della mostra, a cura di Evelina Borea, con la collaborazione di A. M. Petrioli Tofani e di K. Langedijk, Centro Di, Firenze 1977.

- R. W. Lee, *Ariosto's Roger and Angelica in Sixteenth-Century Art: Some Facts and Hypotheses*, in AA.VV. *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York University Press, 1977.

- R. W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into art*, Princeton University Press, 1977.

- R. W. Lee, *Adventures of Angelica: early frescoes illustrating the Orlando furioso*, in ≪Art Bulletin ≫, 1977, LIX (1), p. 39-46.

- G. Savarese, *Il Furioso e le arti visive in La Rassegna della letteratura italiana*, Anno 83, N. 1-2, Gennaio-Dicembre 1979.

- G. Padoan, , *Ut pictura poesis; le Pitture di Ariosto, le Poesie di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 91-102.

- C. Gnudi, *L'ideale classico; saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Ente bolognese manifestazioni artistiche: Edizioni Alfa, 1981.

- R. W. Lee, *Addenda to Angelica, Ars auro prior*, studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata, J. A. Chroscicki ed., Pa?stwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, pp. 359-365.

- E. Faccioli, *Interpretazioni grafiche del poema cavalleresco* in *Letteratura italiana III/I. Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983.

- E. Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un "best-seller" del secolo XVI: l'Orlando Furioso*, in ≪Schifanoia≫, 1987, 3, pp. 103-114.

- P. Baldan, *Un Furioso illustrato in ≪famiglia≫: il figurato dossiano (presunto) del 1556* in *Letteratura italiana e arti figurative II*, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, pp. 571-583.

- F. Di Carpegna, *Scudi dipinti del Museo Lateranense di Roma*, in ≪Armi antiche≫, (1990), pp. 39-48.

- P. Coccia, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi*, in ≪La Bibliofilia≫, XCIII, 1991, pp. 279-309.

- A. Doroszlaï, *La cartografia dell'Ariosto: Astolfo nel reame del Prete Gianni*, in ≪Eidos≫, 5, 1991, 8, pp. 73-81.

- M. Mussini, *Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di G. Badini, Roma, 1992, pp. 119-127.

- M. Ajmar, *Scene dell'Orlando furioso nella tradizione grafica e a fresco: un problema*, in ≪Artes≫, 1, 1993, pp. 42-59.

- E. Fumagalli, *Guido Reni e il cardinale Carlo de' Medici*, in ≪Paragone-Arte ≫, v. 45, no. 529-533, Mar-July 1994, pp. 240-246.

- C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative* in *Signore cortese e umanissimo.Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra omonima, Reggio Emilia, 5 marzo – 8 maggio 1994, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 13-47.

- L. Bolzoni, , *Les images du livre et les images de la mémoire (L'Achille et l'Enea de Ludovico Dolce et la Rhetorica christiana de Diego Valadés* in *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte / Image*, actes du colloque, M. Plaisance éd., Paris, Klincksieck, 1999, pp. 151-176.

- *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra Firenze 21 giugno - 20 ottobre 2001, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Sillabe, Livorno 2001.

- M. Cerrai, *Una lettura del Furioso attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, in ≪Strumenti critici≫, XVI, n. 1, 2001, pp. 99-133.

- F. Sarigu, *Le silografie dell'edizione valgrisiana dell'Orlando Furioso: ipotesi per un'attribuzione*, in ≪Grafica d'Arte≫, 2001, 12, n. 45. pp. 12-15.

- L. Olivato, *Attorno a Vincenzo Scamozzi: Girolamo Porro, editore delle Antichità di Roma*, in *Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Editrice Compositori 2004.

- G. Venturi, *Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso*, in *L'intelligenza della passione*, Scritti per Andrea Emiliani, a cura di M. Scolaro e P. Di Teodoro, Bologna, Minerva edizioni, 2001.

- S. P. Hill, *Bodies concealed and revealed in Ariosto's Orlando furioso and the visual arts*, in *A well-fashioned image: clothing and costume in European art, 1500-1850*, Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2002.

- *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di M. Rossi, F. Giaffredi Superbi, Olschki, Firenze 2004.

- L. Cassanelli, *Gli eroi e le eroine dell'Orlando Furioso nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, in *Eroi della poesia epica nel Cinque-Seicento*, XXVII Convegno Internazionale a cura di M. Chiabo e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, Roma 2004, pp. 357-441.

- A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Librairie Droz, Genève 2005.

- F. Caneparo, *Pegaso e l'ippogrifo. La montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Atti della IX settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 21-24 novembre 2006, Olschki, Firenze 2009, pp. 393-404.

- S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Edizioni della Normale, Pisa 2007.

- S. Liberati, A.M. Voltan, *Le edizioni illustrate dell'Orlando furioso, Repertorio bibliografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo*, Barbieri Selvaggi

- *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, catalogue de l'exposition, par les soins de M. Jeanneret et M. Preti-Hamard, Gourcuff Gradenigo-Musée du Louvre, Paris 2009.

- L. Degl'Innocenti, *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in ≪Paragone Letteratura≫, agosto dicembre 2009, pp. 73-101.

- G. Atzeni, *Letteratura e immagini in tipografia. Le prime grandi illustrazioni dell'Orlando furioso*, Tesi di dottorato, Università di Cagliari, relatrici Prof.ssa G. Floris e M.G. Scano Naitza, 2009.

- C. Badan,*Investigating the paratext: an unnoticed iconographic set for Orlando Furioso and its interaction with the allegories. The editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1564, 1566 and 1568) and Girolamo Polo (1573)*, in ≪Paratesto≫, 7, 2010, pp. 73-94.

- F. Caneparo, *Il Furioso in bianco e nero. La prima edizione illustrata dell'Orlando furioso pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, (Atti della X Settimana di Alti Studi Rinascimentali dell'Istituto di Ferrara, 12-15 dicembre 2007) in ≪Schifanoia≫, 34-35, 2008 (2010), pp. 165-172.

- V. Farinella, *Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki 2010.

- I. Andreoli, *L'Orlando furioso «tutto ricorretto et di nuove figure adornato». L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento*, in *Autour du livre ancien en Normandie. Intorno al libro italiano antico in Normandia, éd. Silvia Fabriziocosta, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2011, pp. 41-131.*

- G. Rizzarelli, *Doni e Ariosto. Illustrazioni per il 'Furioso' riusate nei 'Marmi'*, in «Italianistica», a. XXXVII 2008, pp. 103-117.

- *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, a cura di E. Fumagalli e M. Rossi, Silvana, Milano 2011.

- *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 2011.

- C. A. Girotto, *Qualche appunto sulla ricezione dell'Orlando furioso: fortuna editoriale e figurativa, lettura e lettori*, in «Chroniques italiennes», 1/2012, http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Girotto.pdf.

- *L'Arioste et les Arts*, sous la direction de M. Paoli et M. Preti, Officina Libraria en collaboration avec le Musée du Louvre, Milano 2012.

- `http://www.ctl.sns.it/furioso/apps_v3/mastro_furioso/intro.php`

5.7.2 In relazione ai cicli affrescati

Bassano del Grappa:

- G. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano, raccolte ed estese da Giambattista Verci*, Giovanni Gatti, Venezia 1775, p. 109.

- C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero Vite degli illustri pittori veneti e dello stato, descritte da Carlo Ridolfi*, a cura di D. Freihern von Hadeln, Berlin 1914.

- B. G. Dolfin, *I Dolfin (Delfino) patrizii veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1923*, seconda edizione, Tipografia Ferdinando Parenti, Milano 1923.

- M. Muraro, *Il ciclo di Cartigliano e altri affreschi di Jacopo da Ponte*, Vicenza 1960.

- *Pitture murali nel Veneto e le tecniche dell'affresco*, catalogo della mostra a cura di M. Muraro, Venezia 1960.

- V. Sgarbi, *Gli affreschi di Jacopo Bassano a Santa Croce Bigolina*, in «Arte Veneta», XXXVI, 1982, pp. 200-204.

- P. Marini, *Gli affreschi di Jacopo Bassano*, in *Il restauro e il recupero degli affreschi di Jacopo Bassano di Piazzotto Montevecchio ed altri restauri, 1977-1982*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa 1983.

- *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, a cura di B. L. Brown e P. Marini, catalogo della mostra Bassano del Grappa 5 settembre – 6 dicembre 1992, Fort Worth, Texas, 23 gennaio – 25 aprile 1993, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992.

- G. Ericani, *Decorazione interna ed esterna (1536-1537) Santa Croce Bigolina, Cittadella (Padova), Chiesetta di Santa Lucia*, in *Sulle tracce di Jacopo Bassano*, a cura di L. Alberton Vinco da Sesso e V. Romani, Bassano del Grappa 1994.

- F. Pedrocco, *Il mecenatismo artistico della famiglia Dolfin*, in *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997, a cura di G. Ganzer, Electa, Milano 1996.

Area estense:

- N. Panelli, *Catalogo degli affreschi e quadri del Palazzo Ducale di Sassuolo*, ms. T.7.13, 1722, Modena, Biblioteca Estense.

- G. Fabrizi, *Sposizione delle pitture in muro del Ducale Palazzo di Sassuolo*, Modena, Archivio di Stato, edita da D. Bellei, Modena, 1784, pp. 6-8, Modena, Biblioteca Estense.

- G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena, con una appendice de' professori di musica, raccolte e ordinate dal Cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi, Consigliere di S. A. S., Presidente della Ducal Biblioteca, e della Galleria delle Medaglie, e Professore Onorario nella Università della stessa Città, in Modena presso la Società Tipografica, 1786.*

- B. Berenson, *The study and criticism of Italian Art*, Bell, London 1902.

- J. von Schlosser, *Jupiter und die tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XXI, 1900, pp. 262-270.

- A. Venturi, *Affreschi nella delizia estense di Sassuolo*, in «L'Arte», XX, 1917.

- G. Fumagalli, *L'Ariosto tra i pittori*, in «Emporium» LXII, (1933), pp. 283-297.

- 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, 1949.

- *Arte in Emilia*, catalogo a cura di A. Ghidiglia Quintavalle, La Nazionale, Parma 1962.

- A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Silvana Editoriale, Milano 1965.
- F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton University Press, Princeton 1968.
- M. Calvesi, Recensione a *F. Gibbons, Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, in ≪Storia dell'arte≫, 1-2, 1969, pp. 168-174.
- *Mostra di Nicolò dell'Abate*, Associazione per le Arti Francesco Francia, Bologna. Catalogo critico a cura di Sylvie M. Béguin, trad. del catalogo di Wanda Bergamini, Bologna, Edizioni Alfa, 1969, pp. 89-90.
- C. Godi, *Nicolò dell'Abate e la presunta attività del Parmigianino a Soragna*, Battei, Parma 1976.
- C. Ricci, *North Italian Painting of the Cinquecento. Piedmont, Liguria, Lombardy, Emilia*, (1929) Hacker Art Books, New York 1976
- E. Langmuir, *L'audaci imprese...Nicolò dell'Abate's frescoes from Orlando Furioso*, in ≪Storia dell'Arte≫ 42 (1981), pp. 139-150.
- *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di Massimo Pirondini, Prefazione di Carlo Volpe, Fotografie di Satanislao Farri, Edizioni Spiga, Genova 1982.
- *Dosso e Battista Dossi pittori* e *Giuseppe Avanzi pittore*, in *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'Arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1844*, Ristampa anastatica Arnaldo Forni editore, Bologna 1986, vol. I, pp. 267-268.
- *L'arte degli Estensi: la pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio,* a cura di D. Benati, Panini, Modena 1986.
- *Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. Biondi, Panini, Modena 1987.
- A. M. Fioravanti Baraldi, *Palazzo Bevilacqua, Rossetti, Pallavicini, detto il Quartierone*, in *Ferrara 1492-1992. La strada degli Angeli e il suo Quadrivio, utopia, disegno e storia urbana*, a cura di C. Bassi, M. Peron, G. Savioli del Comune di Ferrara, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1992.
- G. R. Goldner, L. Hendrix, *European Drawings. Catalogue of the Collections*, Malibu, The J.P. Getty Museum, 1992.
- A. M. Matteucci Armandi, *Per il Palazzo Ducale di Sassuolo*, in ≪Quaderni della Biblioteca≫, 1.1993, pp. 67-74.
- A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova), 2 voll., 1994-1995.
- T. Tuhoy, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este and the invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

- C. M. Rosenberg, *The Este Monuments Urban Redevelopment in Renaissance Ferrara*, New York 1997.
- *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara e nel Rinascimento*, catalogo della mostra Ferrara 26/9-14/12/1998; New York 14/1-28/3/1999, Los Angeles 27/4-11/7/1999, a cura di A. Bayer, Ferrara Arte, 1998.
- *Il Palazzo Ducale di Modena. Regia mole maior animus*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1999.
- J. Bentini, *Ducale Palazzo di Sassuolo: passato, presente e futuro*, in *Ripristino architettonico: restauro o restaurazione?*, a cura di L. Masetti Bitelli, Nardini, Fiesole,1999. pp. 119-126.
- *I Pio e lo Stato di Sassuolo*, Tipografia Zanichelli, Novara 2000.
- J. Van Waadenoijen, *Nicolò dell'Abate e Matteo Maria Boiardo*, in *Aux quatre vents, a Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di A. W. Boschloo, Edward Grasman, Centro Di, Firenze 2002, pp. 55-58.
- A. Jarrard, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe. Court ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, a cura di Filippo Trevisani, Grafiche Step Editrice, Parma 2005.
- *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, 20 marzo - 19 giugno 2005, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Silvana editoriale, Milano 2005.
- M. Folin, *Un ampliamento urbano della prima età moderna; l'addizione erculea di Ferrara*, in *Sistole/ Diastole. Episodi di trasformazione urbana nell'Italia delle città*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2006, pp. 51-174.
- *I luoghi di Nicolò dell'Abate. Pitture murali e interventi di restauro*, Atti del convegno a cura di Angelo Mazza, Scandiano 10 giugno 2005, Comitato Nazionale "Storie dipinte. Nicolò dell'abate la pittura del Cinquecento tra l'Emilia e Parigi", Comune di Scandiano, ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia, Interlinea Edizioni, Novara 2007, pp. 82-83.
- V. Barboni, *Genalogia estense: umori e malumori a Ferrara celati nelle edizioni encomiastiche del Seicento*, in ≪Memorie scientifiche, giuridiche e letterarie≫, serie VIII, vol. XI, fasc. II, 2008, pp. 497-521.
- V. Farinella, *"Non alberga dolor nel regno mio", nostalgie estensi a Sassuolo*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza*, Donzelli, Roma 2008, pp. 203-226.

- G. Fiorenza, *Dosso Dossi. Paintings of myth, magic, and the antique*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2008.
- V. Farinella, *La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des merites politiques de Lucrèce Borgia?*, in *L'Arioste et les arts*, sous la direction de Gianni Venturi, Michel Paoli et Monica Preti-Hamard, Officina Libraria en collaboration avec les éditions du Louvre, Milano 2012.

Bologna, Palazzo Torfanini:

- M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palazzi di Bologna*, ms. B104, I, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
- G. Zucchini, *La scoperta degli affreschi di Nicolò dell'Abate a Bologna*, in ≪Il comune di Bologna≫, XVI, n. 6, 1929, p. 11-28.
- G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del Bolognese*, con la collaborazione di M. Fanti, presentazione di F. Clemente e C. Volpe Zanichelli, Bologna 1967.
- G. Cuppini, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974.
- E. H. Langmuir, *Two unpublished drawings by Nicolò dell'Abate*, in ≪The Burlington magazine≫, 117.1975, p. 729.
- E. H. Langmuir, ≪*L'audaci imprese...*≫. *Nicolò dell'Abate's frescoes from Orlando Furioso*, in ≪Storia dell'Arte≫, (1981), XLII, pp. 139-150.
- S. Béguin, *Disegni inediti di Nicolò dell'Abate per Palazzo Torfanini e un pezzo d'archivio dimenticato*, in ≪Prospettiva≫, 33-36, 1983-1984, pp. 187-190.
- A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell' Abate ai Carracci (1550-1580)*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- *Pittura bolognese del Cinquecento*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Grafis Edizioni, Bologna 1986.
- F. Giordano, *Palazzo Torfanini: decorazioni pittoriche e vicende costruttive*, in ≪Il Carrobbio≫, 17, 1991, pp. 183-192.
- C. D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'arte medioevale e moderna di Arezzo*, Arezzo, Centro affari e promozioni, 1993, cat. 107.
- C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini, Reggio Emilia 5 marzo – 8 maggio 1994, Marsilio Venezia 1994, pp. 40-41.

- G. Mancini, *Carattere della committenza artistica modenese nel secondo Cinquecento*, in «Atti e Memorie di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», 19, 1997, pp. 157-159.
- F. Giordano, *Il palazzo degli Este a Bologna. La scoperta degli affreschi e le stratificazioni storiche*, in Strenna storica bolognese, 1997, pp. 297-313.
- *L'immaginario di un ecclesiastico. i dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Compositori, Bologna 2000.
- G. Cuppini, *L'architettura senatoria. Bologna tra Rinascimento e Illuminismo*, Compositori, Bologna 2004.
- E. H. Langmuir, *Nicolò dell'Abate. Modena*, in «The Burlington magazine», 147.2005,1228, pp. 511-513.
- *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra 20 marzo - 19 giugno 2005, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.
- S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza. Committenti e decorazioni d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Minerva Edizioni, Argelato (Bo) 2008.
- M. Zampetti, *L'edizione giolitina dell'Orlando Furioso tra maiolica e illustrazione. Due coppe del Museo Statale di Arte Medioevale e Moderna di Arezzo* in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp. 423-444.

Torre di Baggiovara:

- V. Maestri, *La vecchia Torre di Baggiovara*, in «Il Cittadino», anno IV, n. 46, 17 febbraio 1880.
- L. Angelini, *Le torri delle passere*, in *Arte minore bergamasca*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1956, pp. 192-194.
- L. Serchia, C. Acidini Luchinat, *Relazione ds. Presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali dell'Emilia Romagna, allegata alla scheda identificativa con decreto di dichiarazione di interesse S095, Torrazzo di Baggiovara e pertinenze*, Comune di Modena, urbanistica.comune.modena.it/prg/qc/tutele/schede/S095.pdf.
- F. Gavioli, *Appunti storici ed aspetti architettonici di due ville esistenti nel territorio del Comune di S. Prospero sulla Secchia in località S. Pietro in Elda*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», s. XI, vol. I, Modena 1979, pp. 209-216.

- A. A. Settia, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, "motte" e "tombe" nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, in ≪Archeologia medievale≫, VII, 1980, pp. 31-54.

- G. Guandalini, *"Intrattenimenti" musicali e cultura umanistica nella Modena cinquecentesca*, in *Alessandro Stradella e Modena*, Atti del Convegno 15-17 dicembre 1983, a cura di C. Gianturco, Coptip. ind. grafiche, Modena 1985, pp. 229-234.

- G. Guandalini, *Nicolò dell'Abate: precedenti ed esiti tra Modena e Reggio*, in AA.VV., *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, a cura di G. Guandalini, Panini, Modena 1985, pp. 88-89.

- W. Bergamini, *Nicolò dell'Abate*, in *Pittura bolognese del Cinquecento*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Grafis Edizioni, Bologna 1986, pp. 280-282.

- *Le torri perdute. Rocche e castelli dei Pio*, a cura della Fondazione Cassa di Risparmio di Carpi, fotografie di P. Parmiggiani, introduzione storica di A. Garuti, Itinerari a cura di D. Colli, Artioli Editore, Modena 1986.

- G. Guandalini, G. Martinelli Braglia, *La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Nicolò dell'Abate* in ≪Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi≫, s.XI, vol. XI, 1989, pp. 139-156.

- P. Foschi, *Alla ricerca delle torri perdute*, in *Le torri di Bologna: quando e perché sorsero, come vennero costruite, quante furono, chi le innalzò, come scomparvero, quali esistono ancora*, a cura di Giancarlo Roversi, Grafis Ed., Casalecchio di Reno 1989, pp. 307-321.

- *Il Verginese. Una delizia estense del XVI secolo*, con interventi di L. D'Anna, M. Massarenti, R. Montani, Portomaggiore, 1997.

- F. Martino, *Baggiovara nella fortuna figurativa dell'Ariosto. Le tracce di Vincenzo Maestri*, in ≪Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi≫, s.XI, vol. XXIII, 2001, pp. 171-194.

- E. Langmuir, *The Triumvirate of Brutus and Cassius: Nicolò dell'Abate's Appian Cycle in the Palazzo Comunale, Modena*, in ≪The Art Bulletin≫, Vol. 59, No. 2 (Jun., 1977), pp. 188-196.

- A. Ghinato, *La villa del Verginese da casa a castello*, in *Il Verginese: progetto per un'identità ritrovata*, a cura di A. Maria Visser Travagli, supplemento a ≪La voce di Portomaggiore≫, n. I, aprile 2001.

Chiusa di Pesio:

- G. G. Andra, *Notizie storiche della città di Ceva*, Ristampa anastatica dell'ed., S.l., S.n., Torino, Tip. Ignazio Soffietti, 1796, Ceva, Studio grafico, 94, s. n.
- *Memorie storiche della città e marchesato di Ceva dell'arciprete Giovanni Olivero*, Ceva, Garrone Teonesto, 1858.
- M. Perotti, *Il fregio antico del Castello Taparelli di Lagnasco*, in ≪Cuneo, provincia granda≫, 20, 1971, 2, pp. 6-11.
- G. Botteri, *Memorie storiche sulla Chiusa di Pesio raccolte dal cav. prof. D. Giambattista Botteri*, Torino, Tipografia Alessio Fina, 1892, edizione anastatica a cura della Biblioteca Civica di Chiusa di Pesio, Ed. L'Arciere, Chiusa 1976.
- M. Perotti, *Di un dipinto murale a Lagnasco: appunti sulla pittura manierista piemontese*, in ≪Cuneo, provincia granda≫, 26, 1977, 1, pp. 45-50.
- D. Martini, *Cenni storico-critici sul marchesato di Ceva (1000-1400)*, Tip. fratelli Randazzo, Ceva 1893.
- U. Santini, *Medaglioni ariosteschi del pittore Pietro Dolce da Savigliano*, in ≪Bollettino storico-bibliografico subalpino≫, XI, 1907, pp. 285-293.
- G. Manzoni, Ceva ed il suo marchesato, Tipografia Randazzo, Ceva 1911.
- A. Bonino, *Pietro e Giovanangelo Dolce*, in ≪Atti della Società Piemontese di Architettura e Belle Arti≫, 1927, fasc. I, pp. 81-89.
- A. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942.
- G. Rambaudi, *Ceva in tutti i tempi*, Giuseppe da Bra Cuneo, Tipografia Ghibaudo, 1959.
- R. W. Lee, *Adventures of Angelica: Early Frescoes Illustrating the Orlando Furioso* in ≪Art Bulletin≫, (1977), LIX, pp. 39-46.
- C. Lovera di Castiglione, *La torre del marchesato di Ceva*, in ≪R. Deputazione subalpina di storia patria. Bollettino della sezione di Cuneo≫, 23, 1943, pp. 95-101.
- O. Giacchi, *Antichi affreschi della provincia di Cuneo (dal XII secolo al XVI secolo)*, in ≪Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo≫, 37-41, 1956-58, pp. 47-69.
- N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1974.
- A. Griseri, *Itinerario di una provincia*, Edizioni della Cassa di Risparmio di Cuneo, s.a [1974], pp. 112-113.

- A. Olmo, *Arte in Savigliano*, a cura della Cassa di Risparmio di Savigliano, Savigliano 1978.
- L. De Angelis, voce *Ceva, Guglielmo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1980, pp. 319-323.
- L. De Angelis, *Voce Ceva, Giorgio, detto il Nano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1980, pp. 314-316.
- AA. VV., *Appunti sul colore e arredo urbano di Ceva*, Bottega della Stampa, Fossano 1984.
- P. Camilla, *La vicenda de la Chiusa di Pesio sino allo stato moderno attraverso i suoi documenti*, L'artistica, Savigliano stampa 1985.
- M. Perotti, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia di Cuneo*, vol. 2, Territorio dell'Antico Principato di Piemonte, Quaderno n. 49, a cura dell'Ufficio Studi e Programmazione, Cuneo 1986.
- M. Perosino, voce *Oddone, Pascale*, in *La pittura del Cinquecento*, Electa, Milano 1988, p. 176.
- G. Galante Garrone, voce *Dolce, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, 1991, pp. 391-392.
- G. Galante Garrone, voce *Dolce, Giovanni Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, 1991, pp. 395-399.
- G. Galante Garrone, voce *Dolce, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, 1991, pp. 406-410.
- A. Michelotti, *Notizie storiche sulla Comunità di S. Michele Mondovì e sui Marchesi di Ceva signori del luogo; Notizie sulla chiesa parrocchiale di San Michele Mondovi; Di alcune cappelle di San Michele Mondovi e delle lor antiche pitture*, ristampa anastatica, L'Artistica Savigliano, [S.l.] 1995.
- P. Guglielmotti, Comune di Chiusa di Pesio, Schede storico territoriali dei comuni del Piemonte,

  http://www.regione.piemonte.it/cultura/guarini/schede/cn/dwd/chiusapesio.pdf, 1996.
- A. Ferro, *Ceva e la sua zona: dall'epoca romana ai nostri giorni, con riferimenti anche a molti paesi dell'Alta Langa*, [S.l. : s.n.] stampa 2001.
- *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi, 30 novembre 2001, Alba, Fondazione Ferrero, Coordinamento red. F. Cervini, E. Torchio, Editrice Artistica Piemontese, Savigliano 2002.

- *Una gloriosa sfida: opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano, 1550-1750*, a cura di G.i Romano, G. Spione, Tipolito Europa, Cuneo 2004.
- R. Canavese, *Chiusa di Pesio: dalle origini al duemila*, Primalpe, Cuneo 2008.
- A. Griseri, *Culture e linguaggi di corte: intrecci visualizzati*, in ≪Studi piemontesi≫, 39, 2010, pp. 335-349.

Valtellina

- G. Romegialli, *Storia della Valtellina*, Sondrio 1838.
- I. Sanesi, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Fratelli Bracali, Pistoia 1893.
- *E. Besta*, *I Capitanei sondriesi*, Torino 1912, II, pp. 259-272.
- L. Perrone, *Il Palazzo Besta in Teglio*, in ≪Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como≫, 92-93 (1927), pp. 52-84.
- E. Bassi, *La Valtellina. Guida turistica*, Ind. Grafiche Saspe, quinta edizione, Milano 1927-28.
- G. B. Gianoli, *Guida artistica della Provincia di Sondrio*, Sondrio 1953.
- G. Fay, *Note storiche descrittive del palazzo Besta insigne monumento Nazionale in Teglio Valtellina*, Tip. M. Washington, Sondrio 1955.
- E. Pedrotti, *Castelli e torri valtellinesi*, Giuffrè, Milano 1957
- G. Orsini, *Vescovi, abbazie, chiese e i loro possessi valtellinesi*, in ≪Archivio Storico Lombardo≫, LXXXVI (1959), p. 150.
- S. Massera, *L'insurrezione valtellinese del 1620 nei dispacci del segretario veneto Moderante Scaramellini*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 14 (1960) pp. 42-43.
- G. V. Besta, *Teglio e la sua comunità. Notizia ed origine delle famiglie che per opulenza o per eventi vi si segnalarono*, in ≪Bollettino della società storica valtellinese≫, 16, 1962, pp. 117-241.
- G. Mazzoni Rajna, *La Valtellina: Una terra da scoprire*, in ≪Tuttitalia≫, Firenze, 26 giugno 1963, p. 409.
- P. Tirloni, *Pittori Caravaggini del '500*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1963.
- R. Sertoli Salis, *Il Palazzetto Besta di Bianzone*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 17, 1963-64, pp. 6-8.

- L. Besta, *Memorie della famiglia Besta di Teglio in Valtellina*, Maserati, Piacenza, 1965.
- C. Fahy, *Per la vita di Ortensio Lando*, in ≪Giornale storico della Letteratura Italiana≫, vol. CXLII, Fasc. 438, 1965, pp. 243-258.
- C. G. Bescapè, C. Perogalli, *Torri e castelli in Valtellina e Valchiavenna*, Edizioni Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1966.
- C. Maspes, *Il Palazzo Besta di Teglio*, in ≪Rassegna Economica della Provincia di Sondrio. Valtellina e Valchiavenna≫, settembre 1967, pp. 29-38.
- L. Besta, *I ritratti dei Besta nel "palazzotto" di Teglio*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 20 (1967), p. 52-55.
- E. Mazzali, G. Spini, Storia di Valtellina e Valchiavenna, Bissoni, Sondrio, 1968.
- G. Mazzoni Rajna, *Ancora sui ritratti dei Besta di Teglio*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 21 (1968), pp. 58-60.
- I. Bocchio, *Teglio, guida turistica, storica e artistica*, Civati & De campo, Tirano, 1970.
- F. S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, Unveränderter Nachdruck der Aufl. Milano 1755-1756, Bologna, Forni, 1970.
- R. Togni, *Catalogo della pittura a fresco della Lombardia settentrionale (secoli XIV-XVI)*, vol. II, Vita e Pensiero, Milano 1972.
- L. Besta, *Sui ritratti del cortile del palazzotto Besta di Teglio*, 1973, dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Sondrio.
- S. Seidel Menchi, *Sulla fortuna di Erasmo in Italia: Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento*, in ≪Schweizerische Zeitschrift für Geschitchte≫, 24 Jahrgang, 1974, pp. 537-634.
- Z. Birolli, *Fermo Stella*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, vol. II, Il Cinquecento pp. 171-253.
- B. Leoni, *Ortensio Lando la Valtellina e la Valchiavenna*, in ≪Rassegna Economica della Provincia di Sondrio≫, 6 (1977) pp. 56-64.
- P. Mainoni, *Aspetti del dominio visconteo in Valtellina. La famiglia degli Ambria*, in ≪Nuova rivista storica≫, LXIII (1979), pp. 23-534.
- M. Fattarelli, *I nobili Alberti di Bormio in otto secoli di storia*, Mevio Washington e figlio, Sondrio 1980.

- F. Lenzi, *Ortensio Lando, Erasmo e la riforma in Italia*, in «Annali dell'Istituto di filosofia», 3, 1981, pp. 71-101.
- F. Palazzi Trivelli, *Due documenti inediti riguardanti Fermo Stella in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 34.1981, pp. 51-61.
- AA. VV., *Disegni dei Ligari dalle collezioni del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte di Sondrio*, catalogo della mostra, Stefanoni, Lecco 1982, p. 16.
- G. L. Garbellini, *Diario di una visita al Palazzetto Besta di Bianzone*, in «L'eco delle valli», novembre 1982, p. 8.
- *La Valtellina durante il dominio Grigione (1512-1797)*, catalogo della mostra documentaria 16 dicembre 1982 – 20 gennaio 1983, Villa Quadrio, Sondrio 1983.
- G. Mazzoni Rajna, *L' Orlando furioso in Valtellina: le storie ariostesche del Palazzo Besta di Teglio*, Amministrazione provinciale, Sondrio 1983.
- G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio: una dimora rinascimentale in Valtellina*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1983.
- M. C. Muscolino, *Le fonti iconografiche del ciclo di affreschi dell'Eneide a Palazzo Besta di Teglio,* in «Arte lombarda», 1983, 65, pp. 133-140.
- M. L. Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, in «Arte lombarda», 67 (1983), pp. 7-69.
- G. Antonioli, S. Coppa, G. Galletti, *La chiesa di S. Giorgio a Grosio*, Sondrio 1985, pp. 94-184.
- B. Leoni, *L'ancona lignea della chiesa di San Vittore a Caiolo e il suo autore*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 1985, p. 141.
- F. Monteforte, B. Leoni, G. Spini, *Editoria, cultura e società. Quattro secoli di stampa in Valtellina (1550-1980)*, Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 1985.
- F. Palazzi Trivelli, *I Besta Azones di Teglio*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 39, 1986-87, pp. 45-104.
- G. Galletti, *Aggiunte al palazzo Besta di Teglio: nuove ricerche e restauri*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 42.1989, pp. 139-167.
- M. Zanardi, *Giuseppe Brina*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, p. 311.
- G. Turazza, *Talamona nella Valtellina. Notizie documentate politico-religiose*, facs. dell'ed. Sondrio, Società arti grafiche valtellinesi, 1920, a cura dell'Associazione Amici degli anziani di Talamona, 1990.

- G. Da Prada, *L'Arciprete Nicola Rusca e i cattolici del suo tempo*, Poletti, Villa di Tirano 1994.

- E. Noè, *Bianzone, palazzetto Besta*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*, a cura di S. Coppa, Kriterion, Milano 1994.

- *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1995.

- *Sondrio e il suo territorio*, a cura di Ottavio Luratti, Renata Meazza, Angelo Stella, Silvana Ed., Cinisello Balsamo 1995.

- C. D'Adda, *Un pittore bresciano in Valtellina: Vincenzo De Barberis da Brescia*, in ≪Civiltà bresciana≫, 5.1996, 2, p. 7-16.

- G. Garbellini, *Il Palazzo Besta di Teglio*, Lyasis, Sondrio 1996.

- *F. Monteforte, U. Pedrini*, *Sondrio, volti di una città*, Lyasis edizioni, Sondrio 1996.

- M. Foppoli, *Appunti di araldica in Valtellina e Valchiavenna*, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1997.

- G. P. Angelini, *Gli affreschi della casa Spini Valenti a Talamona* in ≪Quaderni Valtellinesi≫, 66, 1998, pp. 40-45.

  Monteforte, Credito Valtellinese, Bolis, Bergamo 1998, pp. 238-239.

- G. Tuana, *Fatti di Valtellina = De rebus Vallistellinae*, a cura di Tarcisio Salice, Sondrio, Società Storica Valtellinese, 1998.

- M. Foppoli, *Gli stemmi dei comuni di Valtellina e Valchiavenna. Origini, storia significato degli emblemi dei comuni di Sondrio. In appendice gli stemmi comunali della Valposchiavo*, Bormio Alpinia Editrice, 1999.

- D. Benetti, M. Guidetti, *Storia di Valtellina e Valchiavenna. Una introduzione*, Jaca Book, Milano 1999?.

- G. Garbellini, *Dagli Alberti ai Besta. Le origini del Palazzetto Besta di Bianzone*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 52.1999 (2000), pp. 109-124.

- *M. Della Misericordia*, *La disciplina contrattata. Vescovi e Vassalli tra Como e le Alpi nel tardo Medioevo*, Milano 2000.

- S. Onetti, E. Frangi, *L'ideale classico a Talamona in un affresco del XVI*, relazione presentata alla Provincia di Sondrio, 20 marzo 2000.

- *Residenze nobiliari di Valtellina e Valchiavenna, Le dimore delle famiglie Salis e Sertoli*, a cura di Sara Beatriz Gavazzi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

- G. Muffatti Musselli, *Modelli pavesi negli affreschi con medaglioni nel cortile di palazzo Besta a Teglio*, in *Magister et magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2002, pp. 243-256.

- A. Rovetta, *Palazzo Valenti a Talamona*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 54.2001(2002), pp. 123-128.

- A. Valenti Airoldi, *Restauro e storia del Palazzo Valenti (già Spini) in Talamona*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 54.2001(2002), pp. 129-150.

- G. Angelini, *Le Storie di S. Giovanni evangelista di Vincenzo de Barberis e Bernardino de Donati nella chiesa arcipretale di Talamona*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 56, 2003, pp. 105-112.

- *F. Guicciardi*, *Il condottiero Antonio Beccaria, signore di Tresivio e di Sondrio. Testamento di Antonio Beccaria e di Giacomina de' Capitanei, istituzione del giuspatronato Beccaria sulla chiesa di S. Agata nel castel Masegra e giuspatronato de Capitanei sulla chiesa-ospedale di S. Antonio e su S. Maria della Sassella*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 56, 2003, pp. 61-75.

- C. Piani, *L'affresco geografico di Palazzo Besta a Teglio (SO): diffusione e scoperta di un documento, anello mancante nel contesto cartografico rinascimentale*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 56, 2003, pp. 77-83.

- A. Masoero, *La corte rinascimentale di Teglio*, in ≪Il giornale dell'arte≫, 22.2004, 233, p. 41.

- M. Spagnolo, *Correggio, Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

- C. Travi, *La camera del falcone: pittura di corte a Teglio*, in ≪Bollettino della Società Storica Valtellinese≫, 58.2005(2006), pp. 125-140.

- M. Della Misericordia, *Divenire comunità: comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo Medioevo*, Edizioni Unicopli, Milano 2006.

- G. Baruta, F. Bormetti, M. Foppoli, *Il salone degli stemmi di Palazzo Lavizzari. Araldica storia e arte a Mazzo di Valtellina*, Associazione Culturale Bellaguarda, Bettini, Sondrio 2008.

- S. Bricola, *Il secolare mistero del mappamondo*, Provincia di Sondrio, 4 febbraio 2008.

- *L'Orlando Furioso in Valtellina. Un viaggio nella storia tra immagini e parole*, a cura della Soprintendenza per i beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, del Comune di Talamona e dell'Associazione Culturale Bradamante, Tip. Ignizio, Montagna 2010.

- F. Caneparo, *Ariosto valtellinese: entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, in ≪Tra mille carte vive ancora≫. Ricezione del Furioso tra immagini e parole, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp. 395-422.

Como

- M. Monti, *Storia di Como*, Pietro Ostinelli, Como 1832.
- M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Il vaglio cultura arte, Milano 1988.
- M. Natale, *La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cariplo, Milano, 1994, pp. 27-38.
- L. Badesi, *Ritratti: Teresa Ciceri, Giuseppe Parini*, Tip. editr. C. Nani, Como 1996.
- *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio, Musei Civici Como*, atti del convegno a cura di M. L. Casati e D. Pescarmona, Como, 1998.
- R. Giordano, *Relazione dei lavori di restauro conservativo delle due fasce perimetrali affrescate*, 2 dicembre 2008.
- G. Agosti, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, Rancate 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Officina Libraria, Milano 2010.
- G. Bertuccioli, voce *Ciceri, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ciceri.

Bergamo

- *Orland Furius De Misser Lodovic Ferraris Nuouament compost in buna lingua de Berghem, e de oter vocabul Lombardi adornat, Opera da piasi, e da sgrigna profumadame(n)t indirizat Dal Gobo da Venesia a M. Pasqui. Souratuti Dutur plusquamperfetto*, Bindoni e Pasini, Venezia 1553.
- C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, Ovvero le Vite de gl'illustri pittori Veneti dello Stato*, Venezia 1648, ed critica a cura di D. F. von Halden, ristampa anastatica invariata dell'edizione Berlino 1914-1924, Società Multigrafica Ed. Somu, Roma 1965.

- A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione e all'amorosa cura de' Quadri*, Locatelli, Bergamo 1775.
- Marcantonio Michiel, *Notizia d'opera di disegno, pubblicata ed illustrata da Jacopo Morelli*, Bologna, (1884) seconda edizione riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, Arnaldo Forni, 1976.
- F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1797, ed. critica a cura di F. Mazzini, edizioni Labor, Milano 1969.
- P. Locatelli, *Illustri Bergamaschi*, 3 voll., Pagnoncelli, Bergamo 1867-69-79.
- B. Berenson, *Scoperte e primizie artistiche: Cozarelli-Neroccio-Cavazzola-Gentile da Fabriano-Puligo-Cariani-Tiziano*, in ≪Rassegna d'arte≫, 4, 1904, pp. 156-158.
- A. Foratti, *L'arte di Giovanni Cariani*, in ≪L'Arte≫, 13, 1910, pp. 177-190.
- B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, a cura della Banca Popolare di Bergamo (1940), Poligrafiche Bolis, Bergamo 1959.
- *Bergamo antica e scomparsa: piazza di Cittadella ora Lorenzo Mascheroni*, in ≪Bergomum≫, 41.1947, 3/4, pp. 71-72.
- M. Zanchi, S. Cavalleri, *Giovanni Cariani. Il giorgionesco dal realismo terragno*, Ferrari Editrice, Clusone (Bergamo) 2001. p. 41.
- L. Angelini, *Affreschi esterni di case e chiese demolite*, in *Il volto di Bergamo nei secoli*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1951, p. 78.
- G. Gallina, *Giovanni Cariani: materiale per uno studio*, Ed. Documenti Lombardi, Bergamo 1954.
- *Works of Art from Private Collections from the North West and the North Whales*, 21 semptember - 30 October 1960, Manchester City Art Gallery, n. 10
- L. Pelandi, *Passeggiando per le vie di Bergamo.* La casa n. 82 in ≪L'eco di Bergamo≫, n. 4, dicembre 1960 pp. 3-4.
- M. M. Romanini, L. Angelini, R. Cipriani, *voce Alessandri* in *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol.II, Roma 1960, p. 161.
- P. Dessy, *Inediti del Cariani*, in ≪Arte veneta≫, 15, 1961 (1962), pp. 233-234.
- S. Angelini, *Bergamo d'altri tempi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1964.
- G. Bascapè, C. Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano 1964.
- V. Zanella, *Bergamo città*, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1971.

- G. Gamulin, *Per il Cariani*, in ≪Arte veneta≫, 26, 1972, pp. 193-195.
- P. Capuani, *Opere inedite: un ciclo di affreschi di Lucano Gagio da Imola sull'Orlando Furioso*, in ≪Bergamo Arte≫, n. 13, marzo 1973.
- G. Mariacher, *Giovanni Busi detto il Cariani*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, Il Cinquecento, I, pp. 247-315.
- B. Della Chiesa, *I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, pp. 487-495.
- B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santa Croce: Vincenzo di Bernardo, Giovanni De Vecchi, Girolamo da Santa Croce, Francesco di Girolamo da Santa Croce, Pietro Paolo da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976, pp. 1-83.
- V. Zanella, *Bergamo città*, Azienda autonoma di turismo, Bergamo 1977.
- L. Bardin Tognoli e M. Olivari, *Minori e anonimi*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978, p. 583.
- F. Cortesi Bosco, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1978, pp. 85-86.
- E. Martini, *Opere inedite del Cariani con alcune osservazioni*, in ≪Notizie da Palazzo Albani≫, 7, 1978, 1, pp. 61-69.
- A. Spada, *Andrea Ziliolo è l'architetto di piazza Mascheroni*, in ≪L'Eco di Bergamo≫, 17 giugno 1981, p. 5.
- V. Sgarbi, *1518: Cariani a Ferrara e Dosso*, in ≪Paragone. Arte≫, 33. 1982, 389, pp. 3-18.
- R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani, Monumenta bergomensia*, LXIII, Credito bergamasco, Cinisello Balsamo, Milano 1983.
- T. Torri, *Policromie di affreschi*, in AASLA, vol. XLII, Anno accademico 339-340, Bergamo 1983, p. 933.
- R. Ferrante, P. Da Re, *Palazzi nobili di Bergamo*, Bergamo, Grafica e Arte, 1988.

- P. Capellini, *Quando le case di Città Alta avevano le pareti affrescate*, in ≪L'eco di Bergamo≫, 14 marzo 1990.
- J. Burckhardt, *La pittura sulle facciate*, in *L'arte italiana del Rinascimento*, vol. I, Architettura, Stuttgart 1868, edizione italiana 1991.
- M. Previto, *Gli affreschi di Casa Alessandri*, in *Lucano da Imola e il Cinquecento Bergamasco*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bergamo, relatrice Prof.sa V. Fortunati, a. a. 1992-1993.
- C. De' Gherardi Camozzi Vertova, *Stemmi delle famiglie Bergamasche e oriunde della Provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, 1888, anastatica Editrice S.E.S.A.A.B., Bergamo 1994.
- F. Loiri-Locatelli, *Borgo Pignolo in Bergamo. Arte e storia delle sue chiese*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo 1994.
- G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in ≪Artista≫, 6, 1994, pp. 138-198.
- G. Gullino, *Il ceto dirigente tra Bergamo e la Serenissima*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima. L'immagine della Bergamasca*, a cura di A. De Maddalena, M. Cattini, M. A. Romani, Bergamo 1995, pp.121-137.
- R. Ravanelli, *La storia di Bergamo*, Bergamo 1996.
- M. Previto, *L'opera di Lucano da Imola nel Santuario di Verdellino*, in ≪La rivista di Bergamo≫, N.S. 16.1999, p. 46-51.
- G. Colmuto Zanella, V. Zanella, *Città supra monte excellentissime situada*, in *Storia economica e sociale di Bergamo*, a cura di M. Fortunati, R. Poggiani Keller, vol. 3, *Il tempo della Serenissima: il lungo Cinquecento*, a cura di M. Cattini, M. A. Romani, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, Bergamo 2000.
- C. De Benedictis, *Marco Antonio Michiel e il collezionismo veneto*, in Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di T. Frommel, Vienna 1896, con un saggio introduttivo di C. De Benedictis, Edifir, Firenze 2000, pp. 9-23.
- *Bergamo, l'altra Venezia, il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto, 1510-1530*, a cura di F. Rossi, Skira, Milano 2001.
- G. Moser, *Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 2002/2003, rel. Prof. Graziella Colmuto Zanella.
- Idem, *Il Palazzo Alessandri in Via Pignolo a Bergamo*, in ≪Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo≫, 67, 2003/4 (2005), pp. 255-283.

- AA. VV., *Pareti dipinte. Alla scoperta di storie dimenticate, Affreschi murali esterni in provincia di Bergamo*, Provincia di Bergamo, Bergamo 2005.
- R. Mazza, *Santa Croce (da), Girolamo*, in *Dizionario biografico dei pittori bergamaschi*, a cura di F. Noris, con la collaborazione di N. Gritti, R. Mazza, A. Noris, D. Noris, Bolis, Bergamo 2006, pp. 483-484.
- G. Petrò, *Dalla Piazza di S. Vincenzo alla Piazza Nuova. I luoghi delle istituzioni tra l'età comunale e l'inizio della dominazione veneziana attraverso le carte dell'archivio di Bergamo*, Officina dell'Ateneo, Sestante edizioni, Bergamo 2008.
- T. Rossi, *Bergamo Urbs picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo. Censimento e schedatura di tutti i dipinti murali degli edifici di Bergamo Alta, bassa e dei colli esistenti o citati dalle fonti: mappa illustrata dei siti e degli itinerari. Appendici documentarie*, Ikonos, Treviolo 2009.
- E. Prantoni, *Lucano da Imola, detto Gaggio, Bergomi habitator*, editore Bacchilega, Imola 2012.

Mel

- *Registro dei Sindaci*, Archivio Storico di Mel.
- M. Gaggia, *Qualche documento inedito sui pittori Antonio e Marco Rosso*, in ≪Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore≫ anni 1941-42 (1946), pp. 1279-1281.
- *Historia della città di Belluno* di Giorgio Piloni (G. Piloni, *Historia della città di Belluno*, Venezia, Gio. Antonio Rampazetto 1607, ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 1969.
- G. Dalla Vestra, *I pittori bellunesi prima dei Vecellio,* Cassa di Risparmio di Vicenza, Verona e Belluno, Alfieri Editore, Verona 1975, pp. 77-78.
- D. De Paoli, *Marco da Mel, pittore del '550*, in ≪Rivista Bellunese≫, 9, 1976, pp. 177-185.
- A. Cambruzzi, *Storia di Feltre*, a cura di A. Vecellio, ristampa anastatica, Forni editore, Bologna 1978.
- A. Alpago Novello, *Le ville della provincia di Belluno*, Rusconi, Milano 1982?.
- S. Francescon, N. Sartori, *Mel nella storia e nell'arte*, Tipografia Piave, Belluno 1982.
- G. De Bortoli, A. Moro, F. Vizzutti, *Belluno, storia architettura e arte*, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, Belluno 1984.

- *La pittura del Cinquecento in provincia di Belluno*, a cura di Tiziana Conte, Charta, Milano 1998.
- A. Burlon, *Stemmi di Mel*, s.n., s.l., 1993.
- L. Barbujo, *Historia di Mel, et sua origine raccolta da manoscritti antichi di quel Contado e descritta dal Signor Lorenzo Barbujo l'anno 1650*, a cura di M. Curti e G. Del Molin, Rasai di Seren del Grappa 2007.
- A. Sacco, *Alcune note sul Cadore nel Cinquecento, in Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra, Belluno - Pieve di Cadore, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008, Skira, Milano 2007, pp. 189-195.

Feltre

- A. Vecellio, *I pittori feltrini*, Feltre 1898, pp. 135-136, 155.
- A. Vecellio, *Gli affreschi e i graffiti nelle facciate di Feltre*, in ≪Fior d'Alpe≫, 1909, pp. 118-119.
- M. Gaggia, *Notizie genealogiche delle famiglie nobili di Feltre*, Feltre 1935, pp. 139-143.
- V. Doglioni, *Case affrescate a Feltre*, Feltre 1962.
- G. Biasuz, *Case affrescate a Feltre*, in ≪Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore≫, XXXIV, aprile-settembre 1963, pp. 83-85.
- B. Pasole, *Breve compendio delle cose più notoabili dell'antiquissima et nobilissima città di Feltre*, 1580, edizione a cura di L. Bentivoglio e S. Claut, Feltre 1978
- S. Claut, *Feltre, la città dipinta*, catalogo-guida degli affreschi, a cura del Lions Club, Edizioni Castaldi, Feltre 1978, p. 40.
- A. P. Zugni Tauro, *Proposta per una strategia urgente per il restauro delle case affrescate del Veneto*, in *Urbs picta. La città affrescata nel Veneto*, omaggio a Luigi Colettiatti, atti del convegno di studi, Treviso 10-12 giugno 1982, a cura di A Barzaghi, L. Puttin, B. Termite, Treviso 1982, pp. 165-170. [C 1046 e]
- F. Velluti, *La conservazione dei dipinti delle case venete. Proposte d'indagine, metodologia d'intervento e studio delle antiche tecnologie*, in *Urbs picta. La città affrescata nel Veneto*, atti del convegno di studi, Treviso 10-12 giugno 1982, a cura di A Barzaghi, L. Puttin, B. Termite, Treviso 1982, pp. 155-163.
- S. Claut, *Una nuova città*, in ≪Eidos≫, 1983, pp. 40-44.

- *Luochi della luna, le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1988.

- A.P. Zugni Tauro, T. Franco, T. Conte, *Pittura murale esterna nel Veneto. Belluno e Provincia*, Giunta Regionale del Veneto, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa 1993.

- A. Bona, *La ricostruzione di Feltre: una città nuova 'non deformem sed habilem et convenientem'*, in *Piero de Marescalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra a cura di G. Ericani, Feltre 1994, Canova, Treviso 1994, pp. 23-32.

- *Piero de Marescalchi. Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra a cura di Giuliana Ericani, Feltre 1994, Canova, Treviso 1994.

- S. Claut, *Feltre e Belluno: 1500 – 1540*, in *La pittura nel Veneto: il Cinquecento*, a cura di Mauro Lucco, Electa, Milano 1996 - 1998, pp. 281-302.

- *Feltre città dipinta. Il progetto Leader II "Riqualificazione fronti urbane a Feltre"*, a cura di G. Ericani, Comune di Feltre - Editrice Canova, Treviso 2000.

- S. Claut, *"Nuda membra et satirorum salcaes gestus" sulle case dipinte da Lorenzo Luzzo*, in ≪Arte veneta≫, 58.2001(2003), pp. 179-190.

- *Facciate dipinte: verifiche sui protettivi e metodologie innovative di pulitura a Feltre e nel Veneto orientale*, giornata di studio, Feltre, 25 novembre 2005, a cura di A. Maria Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per le province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso 2006.

Palestrina

- B. Varchi, *Orazione funerale sopra la morte del signore S. C. da Palestrina*, Firenze 1548, in F. Sansovino, *Delle orationi volgarmente scritte da diversi huomini illustri de tempi nostri, Libro I, in Vinegia presso Altobello Salicato, alla Libreria della Fortezza*, 1584, pp. 227-232.

- F. Petrucci, *Colonna, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, vol. 27, pp. 443-445

- L. Bandiera, *Il Palazzo Colonna-Barberini*, in *Palazzi baronali del Lazio*, a cura di R. Lefèvre. Gruppo Culturale di Roma e del Lazio, Fratelli Palombi Editori, Roma 1991.

- P. Cherubini, voce *Franciotti Della Rovere, Galeotto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, pp. 165-167.

- L. Bertoni, voce *Franciotti Della Rovere, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, pp. 167-168.
- *Libro d'oro della nobiltà mediterranea*, http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterac/Colonna/colonna-palestrina.htm
- V. Farinella, *Effetti di neve nella pittura italiana del secondo Ottocento: "la plus extraordinaire symphonie de la blancheur"*, in *Gli impressionisti e la neve. La Francia e l'Europa*, catalogo della mostra 27 novembre 2004 - 25 aprile 2005, a cura di M. Goldin, Linea d'ombra, Conegliano 2004, pp. 199-224.
- A. Pinci, *Il Museo Nazionale Archeologico di Palestrina*, 50° anniversario dell'inaugurazione 1956-2006, Palestrina 2006.

Verona

- P. Brugnoli, L. Puppi, *Maestri della pittura veronese*, Banca mutua popolare di Verona, Verona 1974.
- *Cinquant'anni di pittura veronese, 1580 - 1630* catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Pozza, Verona 1974.
- *Nel palagio: affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, ed. della Fondazione Cariverona, Arsenale Editrice San Giovanni Lupatoto, Verona 2005.
- A. Zamperini, *Storie di cavalieri, storie di famiglia: l'Orlando Furioso a Palazzo De Rochis di Verona*, in ≪Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona≫, vol. 182, 2010, pp. 255-280.

Mantova

- D. Heikamp, *La Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in ≪Antichità viva≫, 4, 1965, 4, pp. 27-43.
- A. Belluzzi, W. Capezzali, *Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova* Museo civico, Galleria d'arte moderna, Mantova 1976.
- C. Acidini Luchinat, *La rappresentazione della natura, indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1980, pp. 144-153.

- *Tra magia, scienza e meraviglia: le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Genova 12 luglio-9 settembre 1984, a cura di L. Magnani, Sagep, Genova 1984.

- M. Brown, *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Gianluigi Arcari Editore, Mantova 1985.

- M. G. Fiorini Galassi, *Le metamorfosi della Galleria della Grotta (o di Passerino) nel palazzo Ducale di Mantova*, in «Civiltà mantovana», N.S. 6.1985, pp. 67-85.

- *La fonte delle Fonti. Iconologia degli artifizi d'acqua*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1985.

- *Tra magia, scienza e meraviglia. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra Genova, 12 luglio – 9 settembre 1984, a cura di Lauro Magnani, Sagep Editrice, Genova 1984.

- L. Magnani, *Dalla riscoperta al recupero: ninfei e grotte artificiali tra città e villa*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, Atti del convegno 17 giugno 1985, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Sagep, Genova 1987, pp. 43-48.

- A. Belluzzi, *La grotta di Palazzo Te a Mantova*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*, Atti del Convegno, Firenze 17 giugno 1985, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Sagep Editrice, Genova 1987, pp. 49-57.

- P. Carpeggiani, C. Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova. Una nuova e stravagante maniera*, Editrice Sintesi, Mantova 1987.

- A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, F. C. Panini, Modena 1998.

- U. Bazzotti, *L'Ariosto in Grotta*, in «Gazzetta di Mantova», 4 aprile 1997.

- U. Bazzotti, *Storie di Alcina nella grotta di Palazzo Te*, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di Wolfgang Liebenwein, Deutscher Kunstverlag, München 1998, pp. 25-32.

- F. Ceccarelli, *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1998.

- P. Castelli, *L'antro delle Ninfe, in Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, Firenze, 16-17 settembre 1998, Lucca 18-19 settembre 1998, a cura di I. Lapi Ballerini e L. M. Medri, Centro Di, Firenze 1999, pp. 153-163.

- A. Pietrogrande, *"Una spelonca di dolci acque amena". Grotte e ninfeo tra Umanesimo e Manierismo*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, a cura di I. Lapi Ballerini e L. M. Medri, Centro Di, Firenze 1999, pp. 180-185.
- E. Refini, *L'isola-balena tra* Furioso *e* Cinque canti, in ≪Italianistica≫, XXXVII, 3, 2008, pp. 87-101.

Parma

- P. Fea, *La vertenza per la restituzione del Castello di Piacenza al Duca Ottavio Farnese specialmente nel carteggio del Cardinal Granvella*, in ≪Archivio storico per le province parmensi≫, XXII, 1922, pp. 111-189.
- N. Pelicelli, *Il Palazzo del Giardino di Parma*, editore Mario Fresching, Parma 1931.
- G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, La Libreria dello Stato, Roma 1954.
- A. Ghidiglia Quintavalle, *Il Bertoja*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1963.
- J. Anderson, *The "Sala di Agostino Carracci" in the Palazzo del Giardino*, in ≪The Art Bulletin≫, LII, 1, 1970, pp. 41-48.
- M. De Grazia, *Una antica e fedele 'guida' degli stati farnesiani di Parma e Piacenza*, in ≪Archivio storico per le province parmensi≫, IV s., XXIV, 1972, pp. 149-169.
- S. De Vito Battaglia, *Leggende cavalleresche nelle pitture del Palazzo del Giardino a Parma*, in ≪Aurea Parma≫, LVI, 1972, pp. 3-16.
- D. Zucchelli, R. Fedocci, *Il Palazzo Ducale di Parma*, Artegrafica Silva, Parma 1980.
- O. Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Leo Olschki, Firenze 1981.
- B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Parma*, Battei, Parma 1982 pp. 177-182.
- S. Bagatti Valsecchi Langé, *La villa*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1982, pp. 394-395.
- *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo a cura di J. Bentini, Bologna 1985.

- D. De Grazia, B. W. Meijer, *Mirola and Bertoja in the Palazzo del Giardino, Parma*, in ≪The Art Bulletin≫, septmber 1987, vol. 69, n. 3, pp. 395-406.

- B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1988.

- *La reggia di là da l'acqua. Il giardino e il palazzo dei duchi di Parma* a cura di Giovanni Godi, Cassa di Risparmio di Parma, Franco Maria Ricci, Milano 1991.

- D. De Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese court*, Nuova Alfa Editore, Bologna 1991.

- D. De Grazia, *Ottavio Farnese and his artists in Parma and Rome*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A. 1990, a cura di Giovanna Perini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 265-277.

- Casa Farnese. Caprarola, Roma, Piacenza, Parma, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Ricci, Milano 1994.

- B. Jestaz, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, in *Casa Farnese. Caprarola, Roma, Piacenza, Parma*, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Franco Maria Ricci, Milano 1994.

- R. Zapperi, *Eros e controriforma. Preistoria della Galleria Farnese*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

- *I Farnese: arte e collezionismo*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Electa, Milano 1995.

- L. Alfieri, *Gigli azzurri, Storia di casa Farnese*, Silva Editore, Parma 1995.

- M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma 1996.

- *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, a cura di G. Frezza e F. Benedetti, De Luca, Roma 1999.

- R. Venturelli, *La corte farnesiana di Parma*, Bulzoni, Roma 2001.

- B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese, 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.

- F. Barocelli, *Il Palazzo Ducale del Giardino di Parma*, Quaderni artistici della Pinacoteca Stuard, Comune di Parma, Assesorato alle Politiche Culturali e alla creatività Giovanile, Parma 2009.

Spoleto

- P. Felicetti, *Dipinti murali e manufatti lapidei nel cortile d'onore*, in *La Rocca di Spoleto. Studi per la Storia e la Rinascita*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 95-102.
- B. Rossi, *Fortezza, residenza, carcere. Contributi per la storia dell'uso della Rocca*, in *La Rocca di Spoleto. Studi per la Storia e la Rinascita*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 103-130.
- E. Borsellino, *Criteri e fasi di un riuso esemplare: la Rocca Albornoziana di Spoleto da carcere a museo*, in «Italia nostra», 28.1984,230, pp. 50-51.
- C. Brandi, *Spoleto: una rocca salvata per sempre*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti, Multigrafica Ed., Roma 1987, pp. 91-92.
- G. Kerscher, *Palazzi prerinascimentali: la rocca di Spoleto e il Collegio di Spagna a Bologna; architettura del cardinale Aegidius Albornoz*, in «Annali di architettura», 3.1991, pp. 14-25.
- B. Toscano, *Progetto e lunga durata nella Rocca di Spoleto: prime osservazioni*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale Edizioni Quasar, Roma 1996, pp. 245-253.
- C. Regni, *La rocca di Spoleto tra impegni finanziari e rappresentazione del potere*, in *Rocche e fortificazioni nello stato della chiesa*, a cura di M. G. Nico Ottaviani, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004.
- A. Serra Desfilis, *La rocca di Spoleto: Matteo Gattapone, il cardinale Albornoz e il palazzo fortificato nell'Italia del Trecento*, in «Castellum», 41.1999, pp. 19-28
- G. Benazzi, *Storie cortesi e cavalleresche nella "camera pinta" della Rocca Albornoziana di Spoleto*, in *Patrimonium in festa: cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV - XVI)*, a cura di A. Modigliani, Orte (Viterbo) 2000.

Monte Porzio Catone

- F. Grossi Gondi, *La villa dei Quintili e La Villa di Mondragone. Le ville tusculane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento*, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1091.
- B. Ulianich, Voce *Altemps, Marco Sittico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Società Grafica Romana, Roma 1960, pp. 551-556.
- L. Marcucci, *Villa Mondragone a Frascati*, in «Quaderni di storia dell'Architettura», I, 69-174, 1982, pp. 117-136.

- L. Marcucci, B. Torresi, *Declino e rinascita di villa Mondragone: porgetti, restauri e trasformazioni*, in ≪Quaderni di storia dell'Architettura≫, saggi in onore di Guglielmo de Angeli d'Ossat, fasc. 1-10, Roma 1987, pp. 471-490.
- D. Ricciardi, *Villa Mondragone. Raccolta storico-grafica*, II, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 1992.
- L. Ariosto, *La novella di Fiordispina*, a cura di S. Giovannuzzi, Le Cariti Editore, Firenze 2001.
- M. d'Angeli d'Ossat, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps. Le residenze di un cardinale*, a cura del Centro Congressi Villa Mondragone Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2003.

Cologno Monzese

- F. Ronchi, *Descrizione degli affreschi di villa Besozzi Casati.*
- *Villa Besozzi Casati*, a cura di Donato Carissimo e Giuseppe Severi, Comune di Cologno Monzese, Pro Loco Cologno Monzese, 2000.
- Andrea Spiriti, *Palazzo Besozzi-Casati di Cologno: iconologia di una grande dimora barocca"*, in corso di pubblicazione.

San Giovanni in Persiceto

- O. C. Righetti Dondini, *Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari incisori e pittori della stessa città,* Ferrara 1768.
- M. Oretti, *Le pitture nelli Palazzi e case di villa del Territorio Bolognese. Notizie raccolte dal Sig. Marcello Oretti Accademico d'Onore dell'Instituto delle S[c]ienze di Bologna*, ms. ca. 1770, Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio di Bologna, ms. B.110.
- G. Atti, *Intorno alla vita e alle opere di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Tipografia delle Scienze Matematiche e Fisiche, Roma 1861.
- G. Forni, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto (dalle origini a tutto il secolo XIX). Storia di un comune rurale*, Rocca San Casciano 1921.
- G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del bolognese*, con la collaborazione di Mario Fanti, presentazione di F. Clemente e C. Volpe, *Ville del Bolognese*, Zanichelli, Bologna 1967.

- *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti*, a cura di Denis Mahon. Saggio introduttivo di C. Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio 1 settembre- 18 novembre 1968, Alfa, Bologna 1968.

- R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, introduzione di Stefano Bottari, prefazione di Francesco Arcangeli, Patron, Bologna 1968.

- F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano. La villa Giovannina*, in ≪Marefosca≫ 1, (nov.1982), pp. 3-5.

- F. Gozzi, *Una corte signorile nel territorio persicetano. La villa Giovannina*, in ≪Marefosca≫ 2, (apr.1983) pp. 3-6.

- L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Bozzi, Roma 1988.

- V. Toffanetti, *La Casa della Decima. Storia delle origini di San Matteo della Decima*, San Matteo della Decima 1989.

- *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, con la consulenza scientifica di D. Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997.

- A. Tampellini, *Villa Giovannina*, in *Le dimore dei signori: ville e castelli fra Anzola dell'Emilia, Calderara di Reno, Crevalcore, Sala Bolognese, Sant'Agata Bolognese, San Giovanni in Persiceto*, San Matteo della Decima 2004.

Roma

- A. Schiavo, *Villa Doria Pamphilij*, Alfieri e Lacroix, Milano 1942.

- C. Elling, *Function and form of Roman Belvedere*, Copenhagen 1950.

- E. Schleier, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto Il Borgognone*, in ≪Antichità Viva≫, 9, 1970, 1, pp. 3-25.

- F. D'Amico, *Appunti su Giovanni Lanfranco*, in ≪Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte≫, 1977, pp. 193-198.

- F. D'Amico, *Note su Lanfranco giovane*, in ≪Storia dell'arte≫, 38-40, (Jan-Dec 1980), pp. 327-334.

- *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra a cura di E. Schleier, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Leo Olschki editore, Firenze 1983.

- *Classicismo e natura, la lezione di Domenichino*, catalogo della mostra 15 novembre 1996 - 2 febbraio 1997, a cura della Pinacoteca Capitolina con la collaborazione di Sir Dennis Mahon, s.l., Editoriale Giorgio Mondadori 1996.

- *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra Parma 8 settembre-2 dicembre 2001, Napoli 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002, Roma 16 marzo-16 giugno 2002, a cura di E. Schleier, Electa, Milano 2001.

- A. De Marchi, *Breve istruttoria su Lanfranco e il paesaggio*, in ≪Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande≫, 7, 2001, pp. 53-57.

- R. Banchini, *Il casino di Giovanni Lanfranco ne' Monti di Bravetta. Il contesto e l'architettura, prime valutazioni*, in ≪Bollettino d'arte≫, 6.Ser. 92.2007,140, pp. 149-158.

- F. Gatta, G. Serafinelli, *Attorno all'identificazione del casino di Giovanni Lanfranco con l'attuale Casale Consorti: scoperte e documenti*, in ≪Bollettino d'arte≫, 6.Ser. 92.2007,140, pp. 137-148.

Firenze

- G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze 1906-1907.

- F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da CImabue in qua*, ristampa anastatica dell'edizione Batelli e Compagni, Firenze 1846, Eurografica Firenze 1974.

- L. Vertova, *La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei Fiorentini*, catalogo della mostra, 3 giugno- 1 agosto 1993, Centro Di, Firenze 1993, pp. 27-62.

- J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana editoriale, Milano 1993.

- E. McGrath, *From Parnassus to Careggi: A seventeenth-century celebration of Plato and Renaissance Florence*, in *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, edited by John Onians, Phaidon, London 1994, pp. 191-220.

- S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Marsilio, Venezia 2002.

- R. Spinelli, *Filologia e licenze nella traduzione figurativa della Gerusalemme Liberata: il caso fiorentino*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra Firenze 21 giugno - 20 ottobre 2001, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Sillabe, Livorno 2001.

- R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della Villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and*

Guarini in late Renaissance Florence, Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di M. Rossi, F. Giaffredi Superbi, Florence, Olschki, 2004.

- *Francesco Furini. Un'altra bellezza*, catalogo della mostra, Firenze, 22 dicembre 2007 - 27 aprile 2008, a cura di M. Gregori e R. Maffeis, Mandragora, Firenze 2007.
- M. Rossi, *La place paradoxale de l'Histoire entre Peinture et Poésie*, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, a cura di E. Fumagalli e M. Rossi, Silvana, Milano 2011, pp. 179-185.

Maiolica

- B. Rackham, *Guide to italian maiolica*, London, Victoria & Albert Museum, 1933.
- G. Ballardini, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento*, (1938), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1988.
- B. Rackham, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Maiolica*, London 1940.
- B. Rackham, *Italian Maiolica*, Pitman, New York 1952.
- B. Zboinska-Daszynska, *Majoliki Wlkoskie*, Krakow 1952.
- A. Alverà Bortolotto, *Storia della ceramica a Venezia, dagli albori alla fine della Repubblica*, Firenze 1981.
- G. Ballardini, *Corpus della maiolica italiana*, 2 voll., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1933.
- G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, (1973) Busto Arsizio, Bramante 1980.
- G. Biscontini Ugolini, *Un nuovo pezzo del celebre servizio nuziale di Alfonso II d'Este*, in «Rassegna di studi e di notizie», vol. III, anno II, 1975, pp. 155-174.
- G. Papagni, *La maiolica del Rinascimento in Casteldurante, Urbino e Pesaro da Pellipario ed i Fontana ai Patanazzi*, Fano 1980.
- J. Petruzzellis Scherer, *Fonti iconografiche librarie per alcune maioliche del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di studi e di notizie», vol. X, anno IX, 1982, pp. 373-388.
- T. Wilson, *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, Trustees of the Birtish Museum, London 1987.

- A. Alverà Bortolotto, *Maiolica a Venezia nel Rinascimento*, Bolis, Bergamo 1988.
- *Francesco Xanto Avelli da Rovigo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Accademia dei concordi, Rovigo, 3-4 maggio 1980, a cura del Comune di Rovigo, Assessorato alla Cultura e del Centro Polesano di Studi Storici, Archeologici ed Etnografici, Stanghella, Grafiche Dielle, 1988.
- C. Fiocco, G. Gherardi, *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*, Litografie Artistiche faentine, parte prima, Faenza 1988.
- C. Ravanelli Guidotti, *Immagini personaggi ed emblemi cavallereschi sulla maiolica italiana*, Faenza 1988.
- J. Triolo, *Il servizio Pucci (1532-2533) di Francesco Xanto Avelli, prima parte*, in ≪Faenza≫, LXXIV, 1988, pp. 32-44.
- J. Triolo, *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532-1533): a catalogue, part two*, in ≪Faenza≫, LXXIV, 1988, pp. 228-284.
- A. R. Gentilini e C. Ravanelli Guidotti, *Libri a stampa e maioliche istoriate del XVI secolo*, Faenza editrice, Faenza 1989.
- T. Wilson, *Xanto and Ariosto*, in ≪The Burlington Magazine≫, vol. 132, n. 1046, 1990, pp. 321-327.
- *Italian Renaissance pottery*, papers written in association with a colloquium at the British Museum, edited by T. Wilson, the Trustees of the British Museum, British Museum Press London 1991.
- *Maiolica e incisione: tre secoli di rapporti iconografici*, catalogo della mostra, Milano 29 aprile - 15 settembre 1992 a cura di G. Biscontini Ugolini, J. Petruzzellis Scherer, con la collaborazione di C. Salsi, Neri Pozza, Vicenza 1992.
- *C. D. Fuchs*, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'arte medioevale e moderna di Arezzo*, Centro affari e promozioni, Arezzo 1993.
- C. Ravanelli Guidotti, *L'ottava d'oro istoriata sulla maiolica del Cinquecento. Reminescenze ariostesche.*, in ≪CeramicAntica≫, (1994), anno IV, n. 5 (38), pp. 32-48.
- C. Ravanelli Guidotti, *Ariosto ≪istoriato≫ sulla maiolica italiana del Cinquecento*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 5 marzo - 8 maggio 1994, a cura di J. Bentini, Marsilio Editori, Venezia 1994, pp. 61-74.
- A. M. Visser Travagli, *Dosso, Battista Dossi e la ceramica al tempo di Alfonso I d'Este*, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*,

catalogo della mostra, Reggio Emilia 5 marzo - 8 maggio 1994, a cura di J. Bentini, Marsilio Editori, Venezia 1994, pp. 187-200.

- C. Fiocco, G. Gherardi, *Aspetti dell'istoriato derutese: l'opera tarda di Giacomo Mancini detto il frate e della sua bottega*, in «Faenza», 81, 1995, pp. 5-11.
- J. Triolo, *The armorial maiolica of Francesco Xanto Avelli*, Thesis in Art History, The Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Art
- T. Wilson, *Italian maiolica of the Renaissance*, Bocca, Milano 1996.
- F. Cioci, *Xanto e il Duca di Urbino. il servizio Pucci e il suo titolare, un omaggio all'Impero*, in «Faenza», 83.1997, pp. 205-229.
- *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino*, atti del convegno di studi, Gubbio, 21, 22, 23 settembre 1998, a cura di Gian Carlo Bojani, Centro Di, Firenze 2002.
- *Le ceramiche dei Duchi d'Este. Dalla Guardaroba al collezionismo*, catalogo della mostra, Sassuolo, 17 settembre – 19 novembre 2000 a cura di F. Trevisani, Motta, Milano 2000.
- *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*, catalogo della mostra, Faenza, 7 giugno-26 ottobre 2003 a cura di E. Ivanova, Electa, Milano, 2003.
- T. Wilson, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicarie del ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Electa, Milano 2004, pp. 203-209.
- T. Wilson, *Servizi in maiolica di Faenza per la nobiltà fiorentina negli anni venti del Cinquecento*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, a cura di A. Chong, Electa, Milano 2004, pp. 174-186.
- J. V. C. Mallet, *Xanto. Pottery painter, poet, man of the Italian Renaissance*, The Wallace Collection, London 2007.
- T. Wilson, *A personality to be reckoned with: some aspects of the impact of Xanto on the work of Nicola da Urbino*, in «Faenza», 93. 2007, 4/6, pp. 251-268.
- T. Wilson, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso del pittore di maioliche Francesco Xanto Avelli, L'uno e l'altro Ariosto in Corte e nelle Delizie*, a cura di G. Venturi, Olschki, Firenze 2011, pp. 141-51.
- M. Zampetti, *L'edizione giolitina dell'Orlando Furioso tra maiolica e illustrazione. Due coppe del Museo Statale di Arte Medioevale e Moderna di Arezzo*, in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2011, pp. 423-444.

Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va alla Prof.ssa Lina Bolzoni, che ha creduto in questo progetto e che mi ha dato l'opportunità di svilupparlo in un ambiente stimolante e dinamico come la Scuola Normale, e al Prof. Vincenzo Farinella, insostituibile guida a partire dalla tesi di laurea, prima avventura ariostesca sfociata in seguito in altre *quêtes*; grazie per l'insegnamento metodologico, per la fiducia e l'incoraggiamento.

Vorrei ringraziare inoltre il Prof. Sergio Zatti, costante punto di riferimento negli anni, a partire dalla tesi di laurea, e il Prof. Antonio Pinelli, altra guida per me fondamentale, le cui lezioni mi hanno fatta appassionare agli studi iconografici concreti e rigorosi.

Ringrazio inoltre i professori Giovanni Agosti, Massimo Ferretti, Marzia Faietti, Patricia Fortini-Brown, Irving Lavin, Marilyn Aronberg Lavin, Dennis Looney, Massimiliano Rossi e Silvana Seidel Menchi.

Ringrazio i proprietari degli affreschi, che mi hanno generosamente accolta nelle loro case e che hanno voluto condividere con me il loro tempo e la storia delle loro famiglie, nonché tutte le persone che, a vario titolo, mi hanno permesso di accedere ai cicli figurativi ariosteschi: Adriana Valenti Airoldi, l'Associazione Bradamante (e in particolare Silvana Onetti, Erminio Frangi e MariaCarla Fay), Stefano Baudino, la famiglia Castelli, Fiorenza Colle Ferrazza, Rossella Giordano, Teodosio Greco, Luigi e Giorgio Moser, Ivana Novani, Giuseppe Palma, Maria Previto, Franco Rossi, Luciano Riposi, Alessandra Zamperini.

Ringrazio inoltre i Comuni di Cento, il Comune e l'Arma dei Carabinieri di Chiusa di Pesio, la Pro Loco di Cologno Monzese, HAL9000, il Museo Civico di Palazzo Te a Mantova e il suo direttore Ugo Bazzotti, il Comune di Mel e in particolare il sindaco Stefano Cesa, l'Assessore Fabio Barp, Claudia Castelli e Lorella Cavalet, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesistici di Milano, il Museo Archeologico Nazionale di Palestrina, l'Arma dei Carabinieri e la Pinacoteca Stuard di Parma, il Comune di Rosà e in particolare la dott.ssa Roberta Lazzarotto, il Comune di San Giovanni in Persiceto, il Comune e il Museo Civico di Sondrio, il Comune di Talamona, la Regione Valle d'Aosta.

Un ringraziamento non formale va inoltre al personale delle biblioteche: Scuola Normale e Università di Pisa, Kunsthistorisches Institut e Biblioteca Nazionale di Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Biblioteca Universitaria di Bologna, Biblioteca Estense di Modena, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Biblioteca Reale di Torino, Warburg Institute London, Bibliothèque Nationale e Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, Marquand Library e Firestone Library Princeton.

Grazie una volta in più a tutte le persone con le quali ho discusso vari aspetti di questa ricerca: Chiara Bernazzani, Laura Castelli, Luca degl'Innocenti, Eva Del Soldato, Eleonora Erta, Matteo Ferrari, Camilla Fiore, Marco Foppoli, Cristiana Garofalo, Cristiano Giometti, Carlo Girotto, Liliana Grassi, Riccardo Olivito, Veruska Picchiarelli, Alessandro Poggio, Emilio Prantoni, Monica Preti, Antonio Ricci,

Alessandro Savorelli, Luca Tosi, Anka Ziefer.

Un pensiero particolare va alla mia famiglia, che mi capisce da vicino e da lontano e che sa cogliere il mio affetto e la mia riconoscenza prima ancora che il pensiero diventi parola scritta o pronunciata. Grazie a N. D., che è sempre con me.

Grazie alle mie sorelle Lorenza e Oriana, alle amiche preziose Chiara, Irene e Kati, grazie agli amici tutti, ognuno sa perché.

Grazie infine, e soprattutto, a Damiano, che ha condiviso con me questa "caccia all'affresco" in giro per l'Italia, appassionandosi all'*Orlando furioso* e alla storia dell'arte, e che ha riletto con attenzione e pazienza i miei scritti, offrendo acute osservazioni, incondizionato sostegno, incoraggiamento continuo.