

Ariosto e il canone moderno

Il ruolo delle opere d'arte nel dibattito letterario

Federica Caneparo (Pennsylvania)

RIASSUNTO: Lo stato frammentario delle conoscenze relative alla fortuna figurativa dell'*Orlando furioso* non ha permesso, se non in tempi molto recenti, di comprendere la portata di un fenomeno che invece si è rivelato decisamente più ampio di quanto ritenuto in passato: l'*Orlando furioso* è di fatto il primo classico della letteratura italiana ad influenzare largamente le arti. L'obiettivo di questo intervento è mettere in luce la straordinarietà senza precedenti dell'impatto esercitato dall'*Orlando furioso* sulle arti e il ruolo che queste hanno avuto in un momento cruciale per la definizione del canone letterario italiano.

PAROLE CHIAVE: Canone letterario; affreschi; illustrazioni; Boccaccio, Giovanni; Decameron; Petrarca, Francesco; Trionfi; Boiardo, Matteo Maria; Orlando innamorato; Giolito; Tiepolo, Giovanni Battista; Villa Valmarana; Palazzo Besta; Villa Pisani Bonetti; Villa Zenobio
SCHLAGWÖRTER: Boccaccio, Giovanni; Decameron; Petrarca, Francesco; Trionfi; Boiardo, Matteo Maria; Giolito, Gabriele; Tiepolo, Giovanni Battista; Villa Valmarana; Palazzo Besta; Villa Pisani Bonetti; Villa Zenobio; Fresken; Illustrationen; Kanon

Che l'*Orlando furioso* abbia influenzato notevolmente le arti è nozione oggi tanto evidente da far dimenticare quanto si tratti invece di una recente conquista. A inizio Novecento Giuseppina Fumagalli offriva un pionieristico catalogo delle opere d'arte d'ispirazione ariostesca, ma la ricerca si concludeva con la constatazione che “tra i pittori l'ispirazione diretta del *Furioso* fu scarsa, poco sentita”.¹ Verso la fine del secolo Cesare Gnudi asseriva che “l'uso di soggetti ariosteschi – quasi sempre ‘Liberazione di Angelica’, ‘Angelica e Medoro’ – al di fuori di qualsiasi comprensione ed esperienza diretta del poema giunge, sempre più diradato, fino a Tiepolo, che per la prima volta dopo Nicolò dell'Abate dedica, nel 1737 un'intera sala all'Ariosto, nella Villa Valmarana”.² Riferimenti alla rarità dei soggetti ariosteschi in pittura abbondano in anni

¹ Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando furioso in Italia nel secolo XVI* (Ferrara: Zuffi, 1912), 340.

² Cesare Gnudi, “L'Ariosto e le arti figurative” [1975], in Cesare Gnudi, *L'ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento* (Bologna: Edizioni Alfa, 1981), 156–7.

anche più recenti, soprattutto in relazione alla fortuna del poema nella pittura ad affresco, fortuna che si è rivelata invece molto più ricca di quanto ritenuto.³ Negli ultimi quindici anni, numerose ricerche hanno messo in luce una quantità di documenti figurativi precedentemente sommersi o trascurati, investigandone committenza e significato, occasione di realizzazione e destinazione.⁴ Di fatto, lo stato frammentario delle conoscenze non consentiva fino a tempi molto recenti di comprendere la portata di un fenomeno che invece si è rivelato ampio e variegato.

L'obiettivo di questo intervento è mettere in luce la straordinarietà senza precedenti dell'impatto esercitato dall'*Orlando furioso* sulle arti e il ruolo che queste hanno avuto in un momento cruciale per la definizione del canone letterario italiano.

Prima che l'*Orlando furioso* si affermasse come *best seller* e come nuovo classico,⁵ le opere d'arte profana di carattere narrativo traevano ispirazione prevalentemente dalla storia e dalla mitologia antiche oppure dalla storia contemporanea: l'*Orlando furioso* si impone come il primo testo letterario moderno capace di influenzare largamente le arti figurative. I testi letterari di lin-

³ Federica Caneparo, *Di molte figure adornato: l'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento* (Milano: Officina Libraria, 2015), dove sono raccolti e analizzati quaranta cicli affrescati.

⁴ Nell'impossibilità di ripercorrere in modo esaustivo gli studi inerenti il *Furioso* e le arti visive, si segnalano qui solo i principali volumi di saggi dedicati al tema in anni recenti, ognuno dei quali contiene ampia bibliografia: Massimiliano Rossi, Fiorella Gioffredi Superbi, cur., *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 (Firenze: Olschki, 2004); Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, cur., *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 (Livorno: Sillabe, 2001); Michel Jeanneret et Monica Preti, cur., *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*, catalogue de l'exposition (Paris, 26 février – 18 mars 2009) (Paris: Gourcuff-Gradenigo, 2009); Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, cur., *Tra mille carte vive ancora: ricezione del Furioso tra immagini e parole* (Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2011); Michel Paoli et Monica Preti, cur., *L'Arioste et les Arts* (Milano: Officina Libraria, 2012); Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014); Lina Bolzoni, cur., *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2014), cui si aggiungeranno a breve i cataloghi delle due mostre previste per il 2016: Marina Cogotti, Vincenzo Farinella e Monica Preti, cur., *I voli dell'Ariosto: l'Orlando furioso e le arti*, Tivoli, 14 giugno – 30 ottobre 2016 (Milano: Officina Libraria, 2016) e Guido Beltramini e Adolfo Tura, cur., *Orlando furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Ferrara, 24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017.

⁵ Daniel Javitch, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando furioso* (1991), trad. it. di Teresa Praloran (Milano: Bruno Mondadori, 1999).

gua italiana, dalla *Commedia* al *Decameron* ai *Trionfi*, hanno infatti dato origine a una stagione meravigliosamente feconda per l'illustrazione libraria, manoscritta e a stampa, ma non hanno influito in modo sostanziale sulle cosiddette arti maggiori.

Indubbiamente il *Furioso* ha goduto di circostanze storiche favorevoli, comparso in un momento di particolare fervore per la storia della stampa; tuttavia questa caratteristica da sola non basta a spiegare il successo senza precedenti del poema ariostesco. La diffusione di un testo tramite la stampa è infatti una condizione necessaria eppure non sufficiente per determinarne la fortuna figurativa: innumerevoli sono le edizioni del *Decameron* o dei *Trionfi* che tuttavia non hanno condizionato particolarmente quei lettori che erano anche committenti di opere d'arte, e che spesso hanno preferito rifarsi ai testi canonici della classicità per decorare le proprie dimore, quanto meno fino alla metà del Cinquecento.

Vi sono naturalmente alcune eccezioni, come gli affreschi ispirati alla novella di Griselda nel Castello Visconteo di Pavia, non più esistenti⁶, o ancora quelli realizzati per Pier Maria de' Rossi nel Castello di Roccabianca, staccati nell'Ottocento e oggi conservati al Castello Sforzesco di Milano.⁷ In questo caso, la fonte letteraria è duplice: come ha evidenziato Marichia Arese Simcik, l'intreccio narrativo corrisponde alla centesima novella narrata dal Boccaccio, ma più di un dettaglio rivela l'influsso della riscrittura latina elaborata dal Petrarca.⁸ Esistono come è noto anche svariati cassoni ispirati alle novelle boccacciane, da quelli celeberrimi dipinti da Sandro Botticelli in occasione delle nozze tra Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini, alle numerose prove di Apol-

⁶ Citati da Goffredo della Chiesa nella sua *Cronaca di Saluzzo*, composta fra 1430 e 1440, gli affreschi furono commissionati da Gian Galeazzo Visconti a fine Trecento e vennero probabilmente cancellati meno di un secolo più tardi, nel corso del rinnovamento del castello realizzato per le nozze tra Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, cfr. Arduino Colasanti, "Due novelle nuziali di Boccaccio", *Emporium* XIX (1904): 204.

⁷ Marichia Arese Simcik, "Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca: ipotesi per un'interpretazione iconografica", *Arte lombarda* LXV (1983): 5–26; Cristina Giannini, "Le storie di Griselda dal Castello di Roccabianca al Castello Sforzesco", *Paragone. Arte* XLV (1994): 307–12; Marichia Arese Simcik, "I dipinti – Gli affreschi di Roccabianca: la novella di Griselda: 'Decameron', X, 10", in *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, vol. II: Opere d'arte d'origine italiana (Torino: Giulio Einaudi editore, 1999), 279–383; Daniela Romagnoli, "La storia di Griselda nella camera picta di Roccabianca: un altro autunno del medioevo?", in *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27–30 settembre 2000, a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Milano: Mondadori Electa, 2003), 496–506.

⁸ Arese Simcik, "Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca", 14–6.

lonio di Giovanni e della sua bottega, alle varie realizzazioni di maestri oggi anonimi che seguirono la moda delle “Virtù d’amore” dipinte su tavola.⁹

Una situazione non troppo diversa caratterizza i *Trionfi* del Petrarca, ampiamente illustrati a mano e a stampa, ma protagonisti di pochi episodi figurativi autonomi rispetto all’oggetto-libro. Uno solo è il ciclo affrescato di ambito profano anteriore alla fine del Cinquecento di cui sia a conoscenza, realizzato nel palazzo Pio di Carpi verosimilmente per le nozze di Lionello Pio con Caterina Pico.¹⁰ Come le novelle boccacciane, anche i *Trionfi* offrirono spunti per la realizzazione di oggetti d’arte applicata tradizionalmente dedicati a tematiche amorose e morali, nel contesto di occasioni nuziali e familiari: sono soprattutto cassoni, realizzati alla metà del Quattrocento dal Pesellino, da Domenico di Michelino, da Domenico di Zanobi e da altri maestri oggi senza nome, o deschi da parto, come quello che lo Scheggia, fratello minore di Masaccio, dipinse su commissione medicea per celebrare la nascita di Lorenzo il Magnifico, illustrando eloquentemente il *Trionfo della Fama*. Un discorso a parte meriterebbero poi i *Trionfi della Morte* raffigurati in contesti religiosi spesso in abbinamento al tema della *Danza Macabra*: in simili casi Petrarca si pone infatti come una delle fonti impiegate, ma l’obiettivo della rappresentazione è l’ammonimento dei fedeli tramite l’allegoria morale, e non la traduzione in immagine dell’opera letteraria in sé.

Identica distinzione si applica al caso dell’aldilà dantesco: dal centro propulsore fiorentino si irradiarono rapidamente raffigurazioni del *Giudizio Universale* dove Inferno e Paradiso tengono conto della matrice dantesca, basti pensare alla Cappella degli Scrovegni, al Battistero di Padova o alla Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto. Tuttavia, anche nel caso di simili *Giudizi Universali*, così come nel caso dei *Trionfi della Morte* rappresentati in chiese, cappelle e oratori, l’obiettivo della raffigurazione non era dare forma visibile all’opera letteraria di Dante, bensì illustrare episodi biblici tenendo conto di varie fonti, tra le quali si scelse di includere anche la *Commedia*.

Parallelamente si diffusero, in Toscana e non solo, raffigurazioni di Dante, Petrarca e Boccaccio celebrati in qualità di glorie letterarie nel contesto di ci-

⁹ *Virtù d’amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze: Gallerie dell’Accademia, 8 giugno – 1 novembre 2010, a cura di Claudio Paolini, Daniela Parenti e Ludovica Sebregondi (Firenze: Giunti, 2010); in particolare sui cassoni ispirati al *Decameron* si vedano le sezioni dedicate ai dipinti in *Boccaccio visualizzato*, 190–231; 321–30.

¹⁰ Alfonso Garuti, “La stanza dei ‘Trionfi’ nel palazzo Pio di Savoia a Carpi”, *Artex* V (1997): 72–84; Sonia Cavicchioli e Manuela Rossi, cur., *Trionfi: il segno di Petrarca nella Corte dei Pio a Carpi*, Carpi, 12 settembre 2014 – 6 gennaio 2015 (Carpi: APM Edizioni, 2014).

cli dedicati agli uomini illustri. Anche in questo caso, tuttavia, l'obiettivo dell'opera pittorica non è narrare per immagini il testo letterario, ma celebrare la virtù e la fama degli *auctores* in questione.

Questa distinzione risulta fondamentale per mettere a fuoco la fortuna figurativa di un'opera letteraria in quanto tale, e non semplicemente come testo di riferimento addizionale o come celebrazione letteraria o politica del suo autore: in tale prospettiva risulta evidente come, a fronte di una ricca tradizione di illustrazioni manoscritte e a stampa delle opere di Dante, Petrarca o Boccaccio, le opere d'arte autonome rispetto al libro – siano esse affreschi, dipinti, sculture oppure oggetti di arte applicata – non rappresentino un corredo altrettanto generoso.

Un discorso a parte meriterebbero inoltre i testi della letteratura cavalleresca, questi sì protagonisti di narrazioni visive su ampia scala, che tuttavia si rifanno a fonti disparate. In questo caso, l'insieme della pittura narrativa di soggetto cavalleresco si presenta come un fenomeno di ampia portata, ma i testi letterari in gioco sono molteplici, come è naturale che sia trattandosi principalmente di tradizioni manoscritte, intrinsecamente non paragonabili per diffusione e uniformità ad un testo a stampa.

Appare dunque dirompente e rivoluzionario l'impatto suscitato sulle arti dall'*Orlando furioso*, non tanto all'indomani della sua pubblicazione, quanto a distanza di qualche decennio, ovvero a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento. Da quel momento, cicli affrescati vennero commissionati capillarmente nei principali centri culturali come nelle province di campagna, in torri isolate e in piazze urbane, nelle corti ducali o marchionali e nelle zone di confine, crocevia di scambi e di contatti.

L'elemento chiave che diede inizio a questa nuova stagione va riconosciuto nell'edizione dell'*Orlando furioso* pubblicata da Gabriele Giolito de' Ferrari nel 1542, destinata a lasciare un segno profondo nella ricezione del poema e nel dibattito letterario cinquecentesco suscitato dal *Furioso* e allargatosi alla definizione del concetto stesso di letteratura. Corredata di illustrazioni e paratesti, l'edizione giolitina rappresenta un'abile manovra commerciale con la quale il suo brillante editore sfruttò e amplificò il successo dell'opera, e al contempo si tratta di una presa di posizione nel contesto del corrente dibattito letterario, dal momento che sostiene con vigore l'assimilazione del *Furioso* all'epica virgiliana tramite il commento di Ludovico Dolce e le illustrazioni esplicitamente incentrate più sulle "armi" che sugli "amori" (fig. 1).¹¹ Gioli-

¹¹ Marzia Cerrai, "Una lettura del *Furioso* attraverso le immagini: l'edizione giolitina del

to pubblicò il suo *Furioso* ventisette volte nel corso di vent'anni¹² e provocò un effetto a catena forse non previsto: non solo determinò la tendenza dominante nelle successive edizioni illustrate, che tennero conto del suo modello evidentemente vincente sul mercato, ma giunse ad influenzare le arti maggiori.

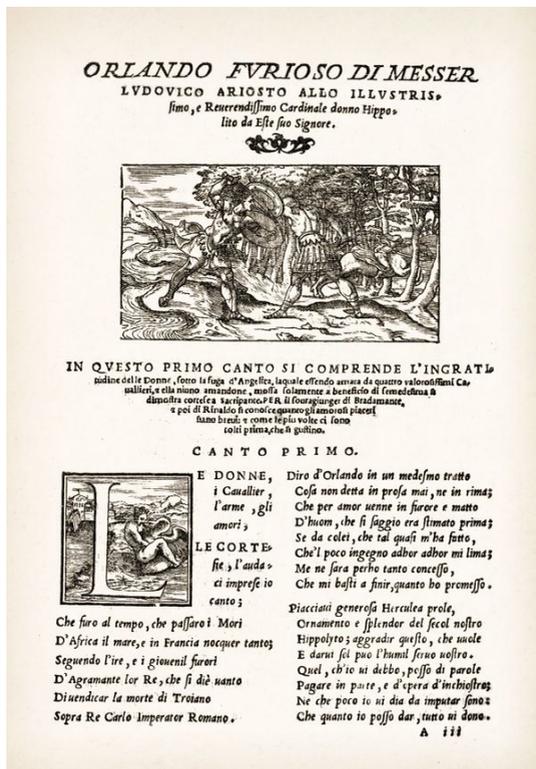


Fig. 1: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542

Sono infatti molto più numerosi di quanto si sia a lungo creduto gli affreschi ispirati all'*Orlando furioso* in generale, e all'edizione giolitina in particolare, realizzati negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento, ovvero nei decenni in cui la *querelle* ariostesca raggiungeva i suoi toni più accesi ed era ancora lontana dal volgersi ad una conclusione. In questa fase, i nume-

1542", *Strumenti critici* XVI, 1 (2001): 99–133.

¹² Giuseppe Agnelli e Giuseppe Ravegnani, *Annali delle edizioni ariostee*, vol. I. (Bologna: Zanichelli, 1933).

rosi pittori chiamati a narrare per immagini il complesso poema ariostesco non avevano a disposizione modelli compositivi di riferimento, e si rivolsero quindi alle illustrazioni giolitine, spesso imitandole nei più minuti dettagli. Il risultato sono “cicli antologici” che non ripercorrono ordinatamente le vicende di un personaggio o gli episodi di uno stesso canto, ma che saltano da un episodio ad un altro, riflettendo di fatto il disinvolto *entrelacement* del racconto ariostesco e dando forma visibile a quella *varietas* narrativa che tanto avvincedeva i lettori e scandalizzava i letterati più conservatori.

Alcuni fra questi cicli veicolano inoltre un messaggio morale, altra caratteristica derivata sia dai commenti e dalle allegorie che accompagnano il testo ariostesco nelle edizioni pubblicate da Giolito e dai numerosi editori suoi concorrenti, sia dalla pittura profana medievale, che gli artisti tennero presente nel dedicarsi al *Furioso*, romanzo cavalleresco rinnovato in ottica rinascimentale ma pur sempre partecipe di una ricca tradizione precedente.

È questo il caso ad esempio del fregio che si snoda nel salone d'onore del Palazzo Besta a Teglio, in Valtellina, realizzato da Vincenzo de Barberis e dalla sua bottega nella seconda metà degli anni Quaranta, parzialmente ispirato al modello giolitino. Qui sono descritte le vicende di personaggi prevalentemente femminili che incarnano esempi di virtù da imitare o di vizi da evitare. L'intonazione morale è enfaticizzata dalla galleria di uomini e donne illustri che corona le scene narrative, ed è resa esplicita dai motti che accompagnano i singoli riquadri, tratti non dai versi del poema ariostesco, ma dagli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam (fig. 2).¹³ Gli affreschi di Palazzo Besta, estremamente interessanti per la complessità e originalità del programma iconografico più che per la qualità artistica, sono particolarmente significativi anche per un altro motivo: agli episodi ariosteschi del salone si affiancano scene dell'*Eneide* nel cortile d'onore dipinte qualche decennio prima, verosimilmente in occasione delle nozze fra Azzo II Besta e Agnese Quadrio.¹⁴ L'accostamento fra il poema epico più autorevole dell'antichità e un poema rinascimentale ancora lontano dall'essere collettivamente riconosciuto come classico è tutt'altro

¹³ Federica Caneparo, “Ariosto valtellinese. Entrelacement fra palazzi, ville e castelli”, in *Tra mille carte vive ancora*, a cura di Bolzoni, Pezzini e Rizzarelli, 395–422.

¹⁴ Giuseppina Mazzoni Rajna, *L'Orlando furioso in Valtellina: le storie ariostesche del Palazzo Besta di Teglio* (Sondrio: Amministrazione provinciale, Banca Piccolo Credito Valtellinese, 1983); Giorgio Galletti e Germano Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio: una dimora rinascimentale in Valtellina* (Sondrio: Banca Piccolo Credito Valtellinese, 1983); Gianluigi Garbellini, *Il Palazzo Besta di Teglio* (Sondrio: Lysis, 1996); Caneparo, *Di molte figure adornato*, 91–155 con bibliografia precedente.

che banale, e proprio per questo particolarmente significativo: appare evidente come il committente e il consulente iconografico attribuissero pari dignità ai due poemi e ritenessero efficace una rappresentazione parallela, eloquente nell'esprimere un comune messaggio di autocelebrazione dinastica e dimostrazione di aggiornamento culturale.



Fig. 2: Vincenzo e Michele de Barberis, fregio del salone d'onore, 1542–51, Teglio, Palazzo Besta, salone d'onore

Il caso tellino non è isolato; negli stessi anni, a Bologna, il protonotario apostolico Bartolomeo Torfanini favoriva l'accostamento tra un classico antico e l'*Orlando furioso*: le *Storie di Ruggiero* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna decoravano un tempo le pareti dello studio privato del prelado e si affiancavano alle *Storie dell'antica Roma*, tratte prevalentemente da Tito Livio, affrescate negli altri ambienti di palazzo Torfanini dai pittori in quel momento più in voga in città, Nicolò dell'Abate e Prospero Fontana. Livio e Ariosto erano chiamati in questo caso a veicolare un messaggio di liberazione dalla tirannide, tema dominante di tutta la decorazione pittorica del palazzo: come Bruto libera Roma allontanando il tiranno Tarquinio, così Melissa libera Ruggiero dalle seduzioni di Alcina e dalle illusioni di un mondo artificiale, riconducendolo alla sua nobile ed eroica missione di cavaliere e di futuro progenitore estense. Una parabola politica e morale, dunque, che doveva rispecchiare la visione del committente, proveniente da una famiglia non particolarmente illustre eppure asceso alle massime cariche ecclesiastiche gra-

zie alla benevolenza dei pontefici che avevano recuperato Bologna allo Stato della Chiesa, mettendo fine alla signoria dei Bentivoglio: Giulio II e Leone X, i cui nomi erano omaggiati a lettere capitali sulla facciata esterna di Palazzo Torfanini in segno di fedele gratitudine.¹⁵

Ariosto e Virgilio a Teggio, Ariosto e Livio a Bologna: sono solo due esempi che dimostrano la naturalezza con la quale il *Furioso* venne accostato ai testi canonici dell'antichità e considerato parimenti autorevole in anni in cui il suo statuto era ancora oggetto di accesi dibattiti fra i letterati. Alla metà del Cinquecento gli artisti, i committenti e i loro consulenti iconografici iniziarono a guardare all'*Orlando furioso*, e in seguito più in generale alla letteratura contemporanea, con occhi nuovi, traendo ispirazione più frequentemente di prima da opere che si avviavano a divenire il nucleo fondante della letteratura in lingua volgare, ed è in questo senso che le arti figurative parteciparono e contribuirono alla costruzione del canone letterario italiano.

Non solo la fortuna dell'*Orlando furioso* era in costante crescita in quegli anni, ma si recuperarono testi recentemente canonizzati eppure non ancora entrati a pieno titolo nell'ambito delle arti figurative, come il *Decameron* o l'*Inamoramento de Orlando*.

Un esempio precoce in questo senso è costituito dagli affreschi di Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo, dove episodi del *Furioso* si affiancano a scene tratte dalla cornice del *Decameron*. Oggi in provincia di Vicenza, durante il Rinascimento Bagnolo di Lonigo faceva parte dei possedimenti di terra della Repubblica Serenissima, e qui i fratelli Vittore, Marco e Daniele, esponenti della potente famiglia veneziana dei Pisani, commissionarono ad Andrea Palladio una villa che conciliasse le caratteristiche di una dimora di rappresentanza con le necessità pratiche legate alla gestione dell'azienda agricola. Nota principalmente per le innovative soluzioni elaborate dal Palladio per rispondere a queste esigenze, Villa Pisani Bonetti è meno conosciuta per la decorazione ad affresco dell'interno, pesantemente ridipinta nei secoli successivi e forse per questo a lungo tralasciata dalla critica. Tuttavia, le scene affrescate nella "sala della musica" sono particolarmente interessanti per l'originalità del programma iconografico, dove il pittore Francesco Torbido detto il Moro¹⁶ illustrò scene dell'*Orlando furioso* e del *Decameron* rifacendosi in entrambi

¹⁵ Marcello Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' nobili della città di Bologna* (Bologna: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 104, i), 149.

¹⁶ Stefania Mason, "Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani", in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 24-26 novembre 1994, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi (Padova: Il Poligrafo, 1996), 71-5.

i casi dalle xilografie pubblicate da Gabriele Giolito de' Ferrari rispettivamente nel 1542 e nel 1546¹⁷ (fig. 3, 4, 5, 6). Nel salone con volta a botte, il solo altro ambiente della villa decorato da affreschi, è raffigurato invece un carro di Fetonte di ispirazione ovidiana; anche in questo caso dunque fonti classiche e moderne sono affiancate e trattate con pari dignità. In particolare, la scelta del *Decameron* colpisce in quanto fino a questo momento, in quasi due secoli di diffusione del testo, solo due erano i cicli affrescati noti: le già citate *Storie di Griselda* a Roccabianca e quelle un tempo raffigurate nel Castello Visconteo di Pavia, a cui il ciclo emiliano era ispirato.¹⁸



Fig. 3: Francesco Torbido detto il Moro, *Astolfo restituisce il senno a Orlando*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo

Storie di Griselda vennero affrescate nuovamente a metà Cinquecento, questa volta non in abbinamento a episodi del *Furioso*, ma comunque in un contesto legato al nome dell'Ariosto: sono le lunette, purtroppo molto deteriorate, dipinte nel Palazzo del Mauriziano, noto per essere stato dimora di Ludovico Ariosto nei primi anni della sua vita e a più riprese in età giovanile, come

¹⁷ Caneparo, 'Di molte figure adornato', 377–81. Vorrei ringraziare i proprietari della villa per la loro cordiale disponibilità.

¹⁸ Esisteva anche una non meglio precisata "Camera de Bocazo" nella delizia estense di Monisteruolo, che poteva forse rappresentare scene del *Decameron* o altre opere del Boccaccio più legate alla tradizione medievale, come il *Filocolo*, illustrato anche in un salotto della delizia di Belfiore. Cfr. Vincenzo Farinella, "I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia", in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di Salvatore Settis e Walter Cupperi (Modena: Panini, 2007), 122 nota 43; Thomas Tuhoy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471–1505, and the invention of a ducal capital* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 215.



Fig. 4: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, canto OF XXXIX, *Astolfo restituisce il senno a Orlando*



Fig. 5: Francesco Torbido detto il Moro, *Decameron*: cornice della prima giornata, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo



Fig. 6: Ludovico Ariosto, *Decameron*, Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1546, cornice della prima giornata

ricorda con nostalgia lo stesso poeta nella IV satira, rivolgendosi al cugino Sigismondo Malaguzzi:

Già mi fur dolci inviti a empir le carte
li luoghi ameni di che il nostro Reggio,
il natio nido mio, n'ha la sua parte.

Il tuo Maurician sempre vagheggio,
la bella stanza, il Rodano vicino,
da le Naiade amato ombroso seggio.¹⁹

Boccaccio non è certo la sola fonte letteraria moderna a dialogare efficacemente con il *Furioso* in questo giro d'anni: a Parma, nel Palazzo del Giardino, Ottavio Farnese (1547–1586) commissionò al pittore di corte Girolamo Mirola, coadiuvato da Jacopo Bertoia, scene tratte dai poemi dell'Ariosto e del Boiardo per le sale del piano nobile della nuova residenza ducale. Le due sale sono adiacenti ed entrambe trasportano l'osservatore in luoghi incantati: l'isola di Alcina e il fiume del Riso.²⁰ Circa sessant'anni più tardi, il duca Odoardo

¹⁹ Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Cesare Segre (Torino: Einaudi, 1976), IV, vv. 115–20. Le storie di Griselda sono analizzate da Ugo Bellocchi, *Il Mauriziano: gli affreschi di Niccolò dell'Abate nel "nido" di Ludovico Ariosto* (Reggio Emilia: Aedes Muratoriana per la Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1974), 161–9.

²⁰ Sul Palazzo del Giardino restano fondamentali il volume *La reggia di là da l'acqua: il giardino e il palazzo dei duchi di Parma*, a cura di Giovanni Godi (Milano: FMR, 1991), e gli studi di Diane

Farnese (1622–1646), pronipote di Ottavio, aggiornò il programma iconografico commissionando affreschi per una terza sala al piano nobile del palazzo, questa volta traendo ispirazione dalla *Gerusalemme liberata*. Il caso parmense rappresenta il primo esempio di un “approccio comparativo” che di lì poco sarebbe divenuto abituale.

Dalla prima metà del Seicento in avanti, infatti, non è raro trovare sale dedicate non tanto al poema del Boiardo, la cui fortuna figurativa rimase circoscritta anche in ragione della sua tormentata storia editoriale, quanto a quelli di Ariosto e Tasso. Gli affreschi finirono in questo modo per dare forma visibile al contemporaneo dibattito letterario, che alla fine del Cinquecento passò da una *querelle* incentrata sulle caratteristiche dell'*Orlando furioso* ad un confronto tra Ariosto e Tasso. Generalmente, la diversa dimensione delle sale rappresenta la tangibile conseguenza dell'orientamento preso dalla disputa letteraria, ovvero il maggiore favore progressivamente incontrato dalla *Gerusalemme liberata*, la cui fortuna figurativa avrebbe di lì a poco quasi soppiantato quella dell'*Orlando furioso*.²¹ È quanto accade ad esempio in Palazzo Bentivoglio a Gualtieri, dove il salone d'onore è affrescato con scene dalla *Gerusalemme liberata*, mentre una sala più piccola, purtroppo perduta nel Settecento ma documentata, era dedicata al poema dell'Ariosto. Poco lontano, in termini sia geografici sia cronologici, si trovano gli affreschi realizzati da seguaci del Guercino a Villa Giovannina a San Giovanni in Persiceto, dove la sala centrale del piano nobile narra le vicende di Clorinda, mentre una delle sale più piccole descrive le avventure dell'Angelica ariostesca in un ciclo pittorico “monografico”, spesso autonomo rispetto alle illustrazioni a stampa. A queste date il *Furioso* è diventato infatti un riferimento familiare per gli artisti, che tendono ad elaborare soluzioni più indipendenti rispetto ai loro colleghi del secolo precedente. A Villa Giovannina il trittico letterario è com-

de Grazia, in particolare *Bertoja, Mirola and the Farnese court* (Bologna: Nuova Alfa, 1991), con bibliografia precedente. Per un'interpretazione in chiave neoplatonica degli affreschi in questione, Roberto Venturelli, *La corte farnesiana di Parma* (Roma: Bulzoni, 2001); per una lettura comparata delle due sale intese come un dittico letterario, Caneparo, ‘*Di molte figure adornato*’, 270–85.

²¹ Caneparo, ‘*Di molte figure adornato*’, 320–39. Sulla fortuna figurativa del poema tassiano si ricordano in particolare: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Ferrara: 6 settembre – 15 novembre 1985, a cura di Andrea Buzzoni (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985); Andrea Emiliani, “Tasso e le arti figurative del suo tempo”, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi (Firenze: Olschki, 1999), 657–68; Giovanni Careri, *La fabbrica degli affetti: la ‘Gerusalemme liberata’ dai Carracci a Tiepolo* (Milano: Il Saggiatore, 2010), con bibliografia precedente.

pletato non dal Boiardo, come accadeva a Parma, ma da una novità editoriale più vicina al gusto seicentesco: il *Pastor Fido* di Battista Guarini, che proprio con gli affreschi di Villa Giovannina si affaccia sulla scena delle cosiddette arti maggiori.²²

Simili paragoni letterari tradotti in immagine si diffusero anche in altre zone e in altre forme, come dimostrano ad esempio le serie di dipinti commissionate nella Firenze del Seicento dai Medici (in particolare da Carlo e da Lorenzo, fratelli di Cosimo II, e dal loro nipote Giovan Carlo), dai Corsini, o da Jacopo Salviati; in questi casi testi moderni come il *Furioso*, la *Liberata* e il *Pastor fido* si trovano spesso a dialogare con episodi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane.²³

Questo approccio “comparativo” si estende al secolo successivo; uno degli esempi più famosi si trova a Villa Valmarana, presso Vicenza, dove la pianta della Palazzina pone al centro un atrio dedicato a Ifigenia e, ai lati, due sale per parte di pari dimensioni, dove l’*Iliade* si confronta con l’*Orlando furioso*, e la *Gerusalemme liberata* con l’*Eneide*. A metà Settecento lo statuto di classici dei due principali poemi cinquecenteschi era ormai comprovato e l’effetto complessivo è quindi di pacifica soluzione “of all quarrels and rival claims about the superiority of the geniuses of an age over those of another”.²⁴ Il paragone “between ancient and modern” non è però “highly novel”²⁵, come spesso è stato scritto, ma è la naturale evoluzione di un atteggiamento originatosi nel pieno Cinquecento e a lungo non specificamente indagato.

A Villa Valmarana una peculiare componente teatrale si somma ai temi letterari propriamente detti: gli episodi selezionati sono sì nuclei fondamentali di testi ritenuti rappresentativi della letteratura greco-latina e italiana, ma, più specificamente, sono soggetti di drammi largamente rappresentati nel Sei e Settecento. Sebbene tutta la critica sia concorde nel riconoscere l’atmosfera melodrammatica che caratterizza la narrazione affrescata dai Tiepolo, in pochi hanno indagato puntuali riferimenti ai drammi contemporanei e l’u-

²² Jan Gerrit van Gelder, “Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw”, *Oud Holland* 92 (1978): 227–63. Sulla diffusione del *Pastor Fido* nell’arte fiorentina, Ilaria della Monica, “Una fabula patetica e morata’. Il Pastor fido nella pittura fiorentina del Seicento”, in *L’Arme e gli amori* (2004), II, 379–395; sugli affreschi di Palazzo Bentivoglio e di Villa Giovannina, Caneparo, ‘Di molte figure adornato’, 320–38 con bibliografia precedente.

²³ *L’Arme e gli amori*, 2001 e 2004.

²⁴ Michael Levey, *Giambattista Tiepolo: his life and art* (New Haven e London: Yale University Press, 1986), 231.

²⁵ Levey, *Giambattista Tiepolo*, 231.

tilizzo di libretti come possibili fonti di ispirazione. Più di altri, Puppi, Guerrini e Barbieri hanno sottolineato l'importanza della componente teatrale, individuata però principalmente nelle scene dedicate al sacrificio di Ifigenia e nell'influsso della *Didone abbandonata* di Metastasio (1724),²⁶ ma è soprattutto Michael Levey ad avere prestato attenzione all'influenza dell'opera in musica e al suo influsso sugli affreschi del Tiepolo.²⁷ Si aggiunga poi che anche in altre aree della villa sono raffigurate scene marcatamente teatrali, dai personaggi della *Commedia dell'Arte* nella Foresteria (le scene dipinte da Giandomenico comunemente dette "del Carnevale") ai diciassette nani che oggi accolgono il visitatore dalla sommità del muro di cinta, ma che forse si trovavano precedentemente nel giardino, e che rappresentano personaggi del teatro (come il Re, il Soldato, il Cavalier servente, il Turco, o il Dottore) realizzati da Francesco Uliaco su disegno di Giandomenico Tiepolo.²⁸ Se dunque i personaggi raffigurati nella Palazzina furono immortalati in primo luogo dalle penne di Omero, Euripide, Ovidio, Virgilio, Ariosto e Tasso, subito riconosciute dai contemporanei e dai posteri, appare tuttavia ineludibile un ulteriore riferimento letterario ai drammaturghi e ai librettisti che nel Seicento e nel Settecento diedero nuova vita ai personaggi di Ifigenia, Briseide, Didone, Angelica e Armida.²⁹ Si spiega in questo modo l'accurata selezione di pochi episodi all'interno della vasta materia possibile, ed emerge al contempo l'unitarietà complessiva del programma iconografico della villa, perfettamente in linea con i gusti e le inclinazioni del suo proprietario Giustino Valmarana, personaggio colto e amante del teatro, verosimilmente coinvolto in prima persona nella definizione del programma iconografico.³⁰

È certamente vero che nell'ambito della produzione pittorica del Tiepolo

²⁶ Lionello Puppi, "I Tiepolo a Vicenza e le statue dei 'nani' di Villa Valmarana a S. Bastiano", *Atti dell'Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti*, 1967/68, CXXVI: 211–50; Roberto Guerrini, "Ut pictura poësis: il Tiepolo e la stanza del Tasso a Villa Valmarana", in *Torquato Tasso, tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, 345–56; Giuseppe Barbieri, "Tre storie vicentine di Giambattista Tiepolo", *Tiepolo e la vita in villa: arte e cultura nel Settecento veneto* (Vicenza: Neri Pozza, 1996), 55–70.

²⁷ Michael Levey, "Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana: A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 3/4 (1957): 298–317.

²⁸ Lionello Puppi, "I Nani di Villa Valmarana a Vicenza", *Antichità Viva* 7, 2 (1968): 34–46.

²⁹ Guerrini in particolare ha ricordato la stesura dell'*Iphigénie en Aulide* da parte di Francesco Algarotti, talvolta nominato come possibile consulente iconografico, e ha rilevato che in anni immediatamente precedenti l'opera dei Tiepolo a Valmarana aveva visto la luce almeno una decina di drammi ispirati a questo mito. Guerrini, "Ut pictura poësis", 345–55.

³⁰ Puppi, "I Tiepolo a Vicenza e le statue dei Nani a Villa Valmarana a San Bastian": 232–41.

i temi letterari moderni rappresentino una frazione significativamente più piccola rispetto ai soggetti mitologici, biblici o allegorici; tuttavia non si tratta di una presenza trascurabile. Tra 1742 e 1745 Tiepolo aveva già variamente declinato il soggetto di *Rinaldo e Armida* in un dipinto oggi in collezione privata,³¹ nel ciclo di quattro tele realizzate verosimilmente con il figlio per Palazzo Corner a Venezia e oggi all'Art Institute di Chicago,³² in altre quattro tele oggi a Londra,³³ nonché in quelle dipinte per il palazzo vescovile di Würzburg, dove gli episodi letterari moderni si affiancano a scene tratte dalla mitologia classica.³⁴ Prima del suo viaggio in Spagna, il pittore aveva inoltre fornito a Carlo Cordellina disegni per sculture da collocarsi nel giardino della sua villa di Montecchio Maggiore,³⁵ e i soggetti erano in questo caso *Giove e Giunone* e *Rinaldo e Armida*: ancora un accostamento fra antico e moderno, dunque. Più tardi, nel 1770, Tiepolo avrebbe illustrato nuovamente gli amori di Rinaldo e Armida, questa volta a Villa Zianigo, dove avrebbe raffigurato anche personaggi della commedia dell'arte, come a Villa Valmarana. Vale la pena di sottolineare che il ruolo dominante della *Gerusalemme liberata* rispetto all'*Orlando furioso* è in linea con la generale tendenza del dibattito letterario e con il gusto dei lettori dell'epoca, una tendenza peraltro già evidente nel secolo precedente, come si è visto.

Né si può dire che l'attenzione per i temi della letteratura italiana sia peculiarità del Tiepolo; già nel primo quarto del Settecento, il suo maestro Gregorio Lazzarini aveva infatti proposto a Villa Zenobio, presso Treviso, un confronto visivo tra letteratura moderna e mitologia classica affiancando gli amori di *Angelica e Medoro*, *Ercole e Onfale* e *Rinaldo e Armida* (fig. 7), il cui significato unitario è esplicitato dalla figura di Cupido che colpisce una donna con la sua freccia.³⁶ Anche il Lazzarini si era del resto già occupato di temi letterari moderni, basti pensare al *Tancredi che battezza Clorinda* e al *Rinaldo che impedisce il suicidio di Armida* “mandati nelle Spagne”,³⁷ alle storie della

³¹ Filippo Pedrocco, *Tiepolo* (Milano: Rizzoli, 2002), cat. 42.

³² Pedrocco, *Tiepolo*, cat. 152; Peter O. Krückmann, *Tiepolo in Würzburg* (München, Berlin, London e New York: Prestel, 2004), 116–22.

³³ Pedrocco, *Tiepolo*, cat. 169.

³⁴ Pedrocco, *Tiepolo*, cat. 226.

³⁵ Colin Harrison, in *The glory of Venice: art in Eighteenth Century* (Royal Academy of Arts, London, 1994, National Gallery of Art, Washington, 1995), a cura di Jane Martineau ed Andrew Robinson (New Haven e London: Yale University Press, 1994), cat. 110.

³⁶ *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, testi di Francesca d'Arcais, Franca Zava Boccazzi e Giuseppe Pavanello (Venezia: Alfieri, 1978), cat. 169.

³⁷ Vincenzo Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini* (Venezia: Stamperia Palese, 1809), XXXVIII.

Gerusalemme liberata per la dimora veronese di Ercole Giusti,³⁸ o alle tele con *Erminia fra i pastori*, *Rinaldo e Armida* e *Angelica e Medoro* dipinte per palazzo Moro-Lin sul Canal Grande, collocate nella stessa sala con vari episodi di mitologia antica e di storia romana, o ancora all'*Angelica e Medoro* realizzato per il collezionista lucchese Stefano Conti.³⁹



Fig. 7: Gregorio Lazzarini, *Angelica e Medoro*, *Ercole e Onfale*, *Rinaldo e Armida*, 1700–1710, Santa Bona di Treviso, Villa Zenobio

In questo percorso tra le opere di soggetto letterario dal Cinquecento in avanti si spera di avere mostrato, pur nella necessità di una sintetica selezione degli esempi di riferimento, come l'*Orlando furioso* si imponga quale fondamentale punto di snodo nel rapporto tra opere letterarie e arti figurative. Di fatto, il poema dell'Ariosto aprì la strada ad un nuovo atteggiamento da parte di artisti e committenti, che iniziarono a utilizzare le opere letterarie di lingua italiana come fonti di riferimento alla stessa stregua dei classici antichi e le inserirono progressivamente in un canone letterario definito nelle arti figurative parallelamente e talvolta in anticipo rispetto alla contemporanea codificazione critica.

³⁸ Sergio Marinelli, "Un caso della fortuna tassessa: le collezioni dei Giusti a Verona", in *Torquato Tasso*, 343–5.

³⁹ Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, XLIX–L.

