

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

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

Fascicolo n. 7 / Issue no. 7

Giugno 2013 / June 2013

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

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

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

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

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 7) / External referees (issue no. 7)

Simone Albonico (Université de Lausanne)

Alfonso D'Agostino (Università Statale di Milano)

Fabio Danelon (Università di Verona)

Piero Floriani (Università di Pisa)

Claudio Milanini (Università Statale di Milano)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2013 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Ariosto

IL LABIRINTO DELLA CITAZIONE. L'“ORLANDO FURIOSO” DA ARIOSTO A CALVINO

a cura di Anna Maria Cabrini

<i>Presentazione</i>	3-11
<i>Esibire o nascondere? Osservazioni sulla citazione nel “Furioso”</i> MARIA CRISTINA CABANI (Università di Pisa)	13-25
<i>Quale Virgilio? Note sul finale del “Furioso”</i> CORRADO CONFALONIERI (Università di Padova)	27-38
<i>“Il Diporto piacevole” di Giulio Cesare Croce. Strategie di citazione dal “Furioso”.</i> GIUSEPPE ALONZO (Università Statale di Milano)	39-53
<i>Angelica sul Bacchiglione. Gli affreschi di Tiepolo a Villa Valmarana</i> CRISTINA ZAMPESE (Università Statale di Milano)	55-77
<i>Ariosto e il Settecento. Un sondaggio pariniano</i> MARIANNA VILLA (Università Statale di Milano)	79-95
<i>Le citazioni del “Furioso” nei commenti danteschi del Settecento</i> DAVIDE COLOMBO (Università Statale di Milano)	97-110
<i>“C’è un furto con scasso in ogni vera lettura”. Calvino’s Thefts from Ariosto</i> MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford – Magdalen College)	111-135

RISCRITTURE / REWRITINGS

<i>da “La Nuova Spagna ovvero il Tempo della Rosa”</i> FEDERICO LORENZO RAMAIOLI (Università Cattolica di Milano)	139-180
--	---------

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] Janis Vanacker, *Non al suo amante più Diana piacque. I miti venatori nella letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2009
DANIELA CODELUPPI 183-191
- [recensione/review] Scarlett Baron, "*Strandentwining cable*". *Joyce, Flaubert and Intertextuality*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2012
ELOISA MORRA 193-198



CRISTINA ZAMPESE

**ANGELICA SUL BACCHIGLIONE.
GLI AFFRESCHI DI TIEPOLO A VILLA
VALMARANA**

“‘Cara’ disse Carlino Dessalle, ‘e i fiori? Sono quasi le cinque, sai!’

Jeanne stava scrivendo nella sala dell’Ariosto, in faccia all’affresco dove la bella, tenera Angelica, legata le gambe ignude allo scoglio, spasima fra la mostruosa Orca, la ghiottona del mare, che sale, e il mostruoso ippogrifo con Ruggero, il ghiottonone del cielo, che scende.”¹

Dell’Orca “ghiottona”, a villa Valmarana, si sarà qualche volta scherzato con i bimbi di casa, impauriti dalla scena minacciosa. Il processo alle intenzioni di Ruggiero è invece l’anticipazione maliziosa di un lettore

¹ A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, a cura di A. Mellone, Milano, Rizzoli, 2011, p. 199 (è l’incipit del quinto capitolo, *Numina, non nomina*). Fogazzaro conosceva molto bene la villa (Villa Diedo nella trasposizione del romanzo) avendo sposato Margherita Valmarana: si vedano T. Gallarati Scotti, *La vita di Antonio Fogazzaro*, a cura di C. Crevenna, con una premessa di G. Ravasi, Brescia, Morcelliana, 2011, p. 269 e O. Morra, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo (dai carteggi familiari)*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 250 (dove è riportata una testimonianza di Giuseppe Giacosa). Per motivi consimili, alla dimora si riallacciano anche la biografia e la scrittura di Guido Piovene: si veda almeno G. Piovene, *La metafisica dei sensi*, in *L’opera completa di Giambattista Tiepolo*. Apparati critici e filologici di A. Pallucchini, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 5-8.

colto e sornione, che sa bene come l'ardente memoria ovidiana (“‘o’ dixit ‘non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes’”)² solo apparentemente coonesti, nel confronto, la tanto più discreta galanteria del giovane:

“O donna, degna sol de la catena
con chi i suoi servi Amor legati mena,

e ben di questo e d’ogni male indegna,
chi è quel crudel che con voler perverso
d’importuno livor stringendo segna
di queste belle man l’avorio terso?”³

Di lì a poco, in chiusura di canto, il precedente si illuminerà di valore indiziario a carico dell’assalitore, ben deciso a riscuotere il *pretium laboris*.

Nell’interpretazione offerta dal pittore, però, il prima e il poi non entrano in gioco. Quello che l’ardito scorcio del salvatore – quasi fuori campo – consente di vedere, è l’immagine aerea di un cavaliere abbigliato ‘all’antica’, concentrato qui e ora nella picchiata verso il mostro.

² Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 678-679 (Perseo si rivolge ad Andromeda).

³ L. Ariosto, *Orlando furioso*, con il commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli, 2012, p. 357 (X, 97, 7-8 e 98, 1-4). Cfr. anche ivi, p. 361 (X, 109, 4): “gli occhi che già l’avean preso alla rete”. Le fotografie degli affreschi sono state realizzate letteralmente *en touriste* e si riproducono per gentile concessione della famiglia Valmarana, che ringrazio. Le singole scene non hanno intitolazioni univoche nella tradizione critica, e anzi non sempre i soggetti sono stati correttamente interpretati; evito pertanto di utilizzare didascalie. Ha richiamato la mia attenzione sul ciclo ariostesco un mio bravo allievo, Francesco Segati, che ha discusso un elaborato triennale di taglio storico-artistico: alcune riflessioni delle prossime pagine prendono spunto da sue osservazioni.



Molto è stato scritto sull'affascinante complesso di Villa Valmarana 'ai Nani', che si offre al visitatore – con qualche ritrosia – in fondo alla riposta *contra* San Bastian, una stradina non molto diversa, credo, da quella vista da Goethe, quando il 24 settembre 1786 annotava nel suo diario di viaggio per Charlotte von Stein:

“Heute sah ich die *Villa Valmarano* [sic], die Tiepolo dekoriert und allen seinen Tugenden un Fehlern freien Lauf gelassen hat. Der hohe Stil gelang ihm nicht wie der

natürliche, und in diesem letzen sind köstliche Sachen da, im ganzen aber als *Dekoration* gar fröhlich und brav.”⁴

La critica artistica moderna⁵ ha accertato che la diffrazione di stile, in definitiva biasimata da Goethe, corrisponde invece ai diversi timbri di due personalità, quella appunto di Giambattista Tiepolo, che dipinse gli interni della Palazzina realizzando il Salone di Ifigenia e le Sale, rispettivamente, dell’*Iliade*, dell’*Eneide*, di Ariosto e di Tasso; e quella più portata al ‘naturale’ del figlio Giandomenico, cui fu affidata la Foresteria tranne la Sala dell’Olimpo, ancora opera paterna. Giandomenico realizzò vivaci scene della contemporaneità: le Cineserie, la Villeggiatura, i Contadini, il Carnevale.

Un complesso quadro intellettuale – fecondo ma carico di contraddizioni – appare convergere, dal passato della trattatistica d’arte e insieme dal presente del dibattito estetico settecentesco, proprio su questa particolarissima opera multipla.⁶ Quello che vorrei proporre qui è un procedimento di microscopia, condotto attraverso un sistematico raffronto intertestuale:⁷ una specie di *lectura* del solo ciclo ariostesco. Anticipo che

⁴ J. W. Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise*, hrsg. von H. Schmidt, Leipzig, Kroner, 1925, pp. 73-74. L’appunto non trovò posto nella successiva redazione della *Italienische Reise*.

⁵ A partire da A. Morassi, *Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana*, in “Le Arti”, XIX, 1941, pp. 251-262, al quale si deve la corretta lettura della data di esecuzione, che è 1757 e non 1737, come a lungo si credette.

⁶ Si veda G. M. Anselmi, *Giambattista Tiepolo, la cultura veneta e la tradizione letteraria italiana* (in collaborazione con R. Coccia), in G. M. Anselmi, *Gli universi paralleli della letteratura. Metamorfosi e saperi tra Rinascimento e crisi del Novecento*, Roma, Carocci, 2003, pp. 56-120. A questo lavoro rimando per ulteriori riferimenti bibliografici.

⁷ Una verifica di questo genere, pur nell’ambito di un più ampio discorso sulle fonti del mito, è stata condotta da Anna Chiarloni sulle tragedie di Eschilo e di Euripide nell’ideazione delle immagini della Sala di Ifigenia: “Il linguaggio dell’Ifigenia di Valmarana richiama [...] la matrice eschilea [...]. I tratti d’Ifigenia [...] paiono dialogare con il testo del tragediografo, che a sua volta si appella all’arte figurativa” (cfr. A. Chiarloni, *Text and Image. Fresco of Iphigenia from Gian Battista Tiepolo. Villa Valmarana near Vicenza*, in “Arts”, I, 2012, p. 6).

vorrò dimostrare come l'attitudine dell'artista presupponga un'attenta analisi del testo poetico e soprattutto un taglio di lettura coerente, finalizzato ad un progetto espressivo all'interno di questo particolare ambiente. Vari studiosi si sono sforzati di rintracciare un *fil rouge* (l'amore, il sacrificio) che potesse saldare i singoli cicli della Palazzina in un organismo tematico compatto. Ma, forse, il presupposto va rovesciato: più che ricavare dai classici dalla letteratura un florilegio di episodi al servizio di un tema, ritengo che Tiepolo abbia cercato – da sé o in relazione con altri – di approfondire stanza per stanza l'interpretazione di alcuni nodi di quelle letture.

Nella scelta dei soggetti entra in gioco la responsabilità del committente, Giustino Valmarana (1688-1757), del quale non sappiamo abbastanza, ma che probabilmente una ricerca puntigliosa potrebbe restituire al suo peso intellettuale nella Vicenza di primo Settecento.⁸ Ciò che emerge dalle fonti note è una singolare commistione fra una tendenza umbratile e schiva, forse conseguenza di lutti non sufficientemente elaborati, e vivaci interessi culturali (in particolar modo teatrali) che sicuramente persistono nell'ideazione del progetto iconografico della Villa "ai Nani", concordato con Tiepolo proprio nell'estremo della vita (tanto che forse a mala pena il conte Giustino ebbe tempo di vederlo compiuto).

E certo accanto all'artista operava – ma nel contempo essa stessa si affinava – la mente eclettica di Francesco Algarotti. Rispetto alla *princeps* del *Saggio sopra la pittura* (che è del 1756, pressoché coeva alla

⁸ Si veda L. Puppi, *Il committente*, in L. Puppi e A. Morassi, *I Tiepolo a Villa Valmarana "Ai Nani"*, in *Vicenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1977, pp. 366-368. Giustino Valmarana partecipò attivamente alla vita teatrale vicentina (cfr. R. Pallucchini, *Villa Valmarana ai Nani*, in Id., *Gli affreschi nelle ville venete: dal Seicento all'Ottocento*, Venezia, Alfieri, 1978, p. 261) e fu vicino all'Accademia Olimpica (si veda M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo, i dipinti. Opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993, p. 171).

realizzazione degli affreschi), l'assai più ampia redazione definitiva, andata in stampa nel 1764, registra un evidente incremento delle riflessioni più impegnative sui rapporti fra pittura e poesia. Si pensi a questo passo sul trattamento del tempo:

“ [...] il poeta, rappresentando la sua favola, racconta quello che è avvenuto innanzi, prepara quello che è per avvenire dipoi, trapassa per tutti i gradi dell'azione, e si vale, ad operar nell'uditore i più grandi effetti, della successione del tempo; e il pittore, all'incontro, privo di tanti aiuti, trovasi confinato nel rappresentar la sua favola ad un momento solo dell'azione. Se non che, qual momento non è cotesto? Momento in cui si può recare dinanzi all'occhio dello spettatore mille obbietti in una volta, momento, ricco delle più belle circostanze che accompagnano l'azione, momento equivalente al successivo lavoro del poeta”;⁹

o a quest'altro, che esorta gli artisti a ricreare, con un processo di *mellificatio*, quanto hanno raccolto da attente letture:

“Quando uno toglie a rappresentare un'azione, storia o favola ch'ella sia, conviene che leggendo i libri che ne trattano, s'imprima ben nella mente le particolarità tutte di quella, i personaggi che vi ebbero parte, gli affetti che dovettero animarla, il luogo e il tempo ch'ella avvenne. Concepitale nell'animo quale viene descritta, egli ha poi in certo modo da ricrearla seguendo la strada indicata poc'anzi; immaginando nel vero ciò che può accadere di più mirabile, e rivestendo il soggetto di quelle circostanze e di quelle azioni accessorie che lo rendono più evidente, più patetico, più nobile, e mostrino il potere della inventrice facoltà.”¹⁰

Non è difficile provare che l'esperienza del tutto particolare di Villa Valmarana aveva già portato Tiepolo a lavorare proprio su queste direttrici teoriche, ben prima che il letterato le discutesse nel suo saggio.

Come le stanze della Villa, anche le superfici utili delle pareti hanno dimensioni variabili, alle quali la geometria dell'artista sa adattare gli spazi narrativi. Nella sala dell'Ariosto la prima scena si sviluppa in verticale, e

⁹ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in Id., *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 99.

¹⁰ Ivi, p. 101. Il testo della *princeps* si legge ora a cura di W. Spaggiari, Roma, Archivio Guido Izzi, 2000.

nella parte sinistra della zona più vicina all'osservatore è occupata dalla vittima designata, in precario equilibrio sugli scogli di Ebuda. Quando lo sguardo risale all'apice della diagonale che parte da destra, l'immagine dell'ippogrifo esibisce la sua autorizzazione ariostesca:

“Non è finto il destrier, ma naturale,
ch'una giumenta generò d'un grifo:
simile al padre avea la piuma e l'ale,
li piedi anteriori, il capo e il grifo,
in tutte l'altre membra pareva quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari.”¹¹

Lo scorcio visto dal basso, che consente di suggerire la distanza e la velocità, lascia apparire solo la parte anteriore dell'animale. Per i tratti generali, Tiepolo poteva avere come modello i grifoni, per metà rapaci e per metà leoni, che l'araldica, soprattutto in numismatica, caricava di valori allegorici. Ma il particolare descrittivo che folgora l'attenzione del pittore si trova nella prima, fulminea apparizione dell'ippogrifo, proiettata nel cielo e non invece statica come nella definizione maliziosamente pseudoscientifica, quasi parodia di una voce pliniana, dell'ottava 18. È un'apparizione che fa “tener levati al ciel gli occhi e le ciglia, /come l'eclisse o la cometa sia”:¹²

“Grandi eran l'ale e di color diverso,¹³
e vi sedea nel mezzo un cavalliero,
di ferro armato luminoso e terso.”¹⁴

¹¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 178 (IV, 18).

¹² Cfr. *ivi*, p. 174 (IV, 4, 3-4).

¹³ “Non di colore strano, come spiegano i commentatori, ma: di vario colore, variopinte. Tale interpretazione sembra confermata da un precedente del Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, I, 26-27: ‘Ma sugli omeri avea sol due grand’ali / di color mille’” (cfr. la nota di commento *ibidem*).

¹⁴ *Ibidem* (IV, 5, 1-3).

Il piumaggio multicolore, che senza eccessiva forzatura il pittore estende al corpo dell'animale, caratterizza l'immagine in opposizione a qualunque altra consimile: a Pegaso, vertiginosamente rampante nello scorcio dal basso del soffitto di Palazzo Labia a Venezia (1746-1747),¹⁵ lo stesso Tiepolo dà ali e corpo di abbagliante candore. Come Minerva aveva fatto con Bellerofonte, Logistilla aveva munito l'ippogrifo di un morso,¹⁶ affinché Ruggiero lo potesse governare (ma già Atlante, il "cavalliero [...] armato" della prima apparizione, si serviva di "sella e briglia"):¹⁷ anche il particolare dei finimenti, certo meno significativo, è rispettato nella trasposizione. Piccola licenza figurativa è semmai, in assenza di diversa indicazione, quella dell'abbigliamento da antico romano di Ruggiero, come si è già notato.

Terza protagonista della scena è la terribile orca. L'impressione raccapricciante che Ariosto riesce a indurre non è basata su precisi dettagli, ma abilmente lasciata all'immaginazione del lettore. Sentiamo "il gran rumor [...] nel mare"¹⁸ e poi

"Ecco apparir lo smisurato mostro
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.

¹⁵ " [...] egli è forse l'artista che più accentua la visuale di sotto in su, così che le piante dei piedi e le narici finiscono per essere le parti più caratteristiche delle sue figure" (cfr. J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, introduzione di F. Pfister, traduzione di P. Mingazzini e F. Pfister, Firenze, Sansoni, 1952, vol. II, p. 1137).

¹⁶ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 347 (X, 66).

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 174 (IV, 5, 2-3) e p. 178 (19, 4).

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 358 (X, 99, 8).

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.*¹⁹
 Ruggier in fronte la feria tra gli occhi;
 ma par che *un ferro o un duro sasso tocchi.*"²⁰

E non soccorre neppure la *rentrée* del mostro, quando Orlando – salvata Olimpia – lo sconfigge a morte. I particolari fisici scompaiono quasi del tutto (restano “le mascelle orrende”, “le scagliose schene”); la belva è la sua stessa grandezza:

“Ma muggiar sente in questo la marina,
 e rimbombar le selve e le caverne:
 gonfiansi l'onde; *et ecco il mostro appare,*
che sotto il petto ha quasi ascoso il mare.

Come d'oscura valle umida ascende
 nube di pioggia e di tempesta pregna,
 che più che cieca notte si distende
 per tutto 'l mondo, e par che 'l giorno spegna;
 cosi nuota la fera, *e del mar prende*
tanto, che si può dir che tutto il tegna:
 fremono l'onde. Orlando in sé raccolto,
 la mira altier, né cangia cor né volto”;²¹

“Tosto che l'orca s'accostò, e scoperse
 nel schifo Orlando con poco intervallo,
 per ingiottirlo *tanta bocca aperse,*
ch'entrato un uomo vi saria a cavallo.
 Si spinse Orlando inanzi, e se gl'immerse
 con quella ancora in gola, e s'io non fallo,
 col battello anco; e l'ancora attaccolle

¹⁹ Si veda ivi, p. 359 (X, 104, 1-4): “così Ruggier con l'asta e con la spada, / non dove era de' denti armato il muso, / ma vuol che 'l colpo tra l'orecchie cada, / or su le schene, or ne la coda giuso”. Veniamo così a sapere che il mostro ha anche una coda.

²⁰ Ivi, pp. 358-359 (X, 100-101). Sottolineature nostre. Si veda anche ivi, p. 287 (VIII, 51, 6): “la brutta orca”; p. 289 (VIII, 58, 5): “l'orca mostruosa”; p. 361 (X, 109, 6): “la smisurata cete”; p. 362 (X, 111, 6): “non far ch'in ventre al brutto pesce io resti” (nell'implorazione della donna).

²¹ Ivi, pp. 374-375 (XI, 34, 5-8 e 35). Sottolineature nostre.

e nel palato e ne la lingua molle:

sì che né più si puon calar di sopra,
né alzar di sotto le mascelle orrende.

[...]

Da un amo all'altro l'ancora è tanto alta,
che non v'arriva Orlando, se non salta";²²

“Dal dolor vinta, or sopra il mar si lancia,
e mostra i fianchi e le scagliose schene;
or dentro vi s'attuffa, e *con la pancia*
muove dal fondo e fa salir l'arene.”²³

Una dissimulata reticenza, modellata sui classici,²⁴ supplisce alla troppo facile tentazione grandguignolesca di descrivere “un ver c’ha faccia di menzogna”.²⁵ Tanto meno vi indulge Tiepolo. Egli lascia intanto cadere lo spunto, goloso per un veneziano, della similitudine con il “lungo navilio” sospinto dai venti “a pigliar porto”,²⁶ variazione su Ovidio (“*ecce velut navis praefixo concita rostro / sulcat aquas*”).²⁷ La sua orca si mostra dunque di fronte, appena affiorante dall’acqua. Se ne scorge il muso “come di porca”,²⁸ e pare addirittura che sia stato preso alla lettera ciò che è accidente della rima (*orca : torca : porca*): i denti superiori non sono particolarmente protrusi e scendono verso il basso come è in natura nella femmina del cinghiale.

Dell’attacco di Ruggiero viene ragionevolmente fissato l’attimo che precede “la prima botta”,²⁹ non essendo certo rappresentabile la sostanza

²² Ivi, pp. 375-376 (XI, 37 e 38, 1-2, 7-8). Sottolineature nostre.

²³ Ivi, p. 376 (XI, 40, 1-4). Sottolineature nostre.

²⁴ Si vedano Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 689-690 e Valerio Flacco, *Argonautica*, II, 478-479.

²⁵ L’espressione ariostesca, esplicito riuso di *Inferno*, XVI, 124, giustifica un’altra reticenza di fronte alla dismisura sanguinaria, questa volta di Ruggiero in battaglia: si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 858 (XXVI, 22, 7).

²⁶ Cfr. ivi, p. 358 (X, 100, 4).

²⁷ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 706-707.

²⁸ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 359 (X, 101, 6).

²⁹ Cfr. *ibidem* (X, 102, 1).

profonda dello scontro fra l'uomo e l'essere bruto, manifesta nell'ottuso accanimento della bestia contro il falso bersaglio dell'ombra, e nel suo vano contorcersi:

“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.”³⁰

Il contenimento dei due comprimari, inoltre, sortisce l'effetto di non sottrarre la scena ad Angelica; e questo non tanto per esibirne il celebrato nudo, quanto per annunciarne il ruolo di protagonista nel piccolo e coeso macrotesto della stanza. Proprio nella rappresentazione della giovane Tiepolo si prende le maggiori licenze rispetto al testo, profittando con moderazione delle suggestioni sensuali profuse da Ariosto sulla tanto più stilizzata *descriptio* di Andromeda nelle *Metamorfosi*:

“La fiera gente inospitale e cruda
alla bestia crudel nel lito espone
la bellissima donna, così ignuda
come Natura prima la compose.
Un velo non ha pure, in che richiuda
i bianchi gigli e le vermiglie rose,
da non cader per luglio o per dicembre,
di che son sparse le polite membre.

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.”³¹

³⁰ *Ibidem* (X, 102, 3-7). Anche qui agisce un ricordo ovidiano da *Metamorphoseon libri*, IV, 712-713: “ut in aequore summo / umbra viri visa est, visam fera saevit in umbram”.

Dal suo scoglio *a fresco*,³² Angelica ci appare dignitosamente semivestita, addirittura calzata di sandali (che non si tratti di legacci pare confermato dall'analogia calzatura di Medoro nel quarto riquadro, e dalla punta del piede di lei che compare nella terza scena). Ma soprattutto ella esibisce nel dipinto due giri di perle, amplificazione di un'altra deroga alla nudità totale che Ariosto giustifica con stupore ironico:

“Portava al braccio un cerchio d’oro, adorno
di ricche gemme, in testimonio e segno
del ben che ‘l conte Orlando le volea;
e portato gran tempo ve l’avea.
[...]
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.”³³

Perché questo ornamento, che ricompare intorno al collo o fra i capelli in tutte le quattro immagini? Non è forse fuori luogo rimandare a una voce della fortunatissima *Iconologia* di Cesare Ripa, un repertorio a lungo privilegiato per le arti figurative e ristampato ancora nel Settecento:³⁴

³¹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pp. 356-357 (X, 95-96). Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 673-676: “quam simul ad duras religatam bracchia cautes / vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos / moverat et tepido manabant lumina fletu, / marmoreum ratus esset opus; trahit inscius ignes / et stupet”. L’aura spira visibilmente anche fra i biondi capelli della fanciulla dipinta.

³² Nel testo un’insistita catena di richiami lessicali scandisce il tormento: “Angelica legata al nudo scoglio”, “Angelica legata al nudo sasso”, “alla donna legata al sasso nudo”. Su quella stessa roccia, Olimpia sarà invece “legata a un tronco”. Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 292 (VIII, 67, 8), p. 356 (X, 92, 8), p. 361 (X, 107, 6), p. 374 (XI, 33, 8).

³³ Ivi, pp. 645-646 (XIX 37, 5-8 e 39, 5-8).

³⁴ Un’edizione in cinque volumi uscì a Perugia, presso Costantini, fra il 1764 e il 1767. Sulla familiarità di Tiepolo con quest’opera si veda, relativamente alla stanza dell’*Eneide*, M. Levey, *Tiepolo’s Treatment of Classical Story at Villa Valmarana. A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XX, 1957, p. 313.

“GRATIA. Giovanetta ridente et bella, di vaghissimo habito vestita, coronata di diaspri, pietre pretiose et nelle mani tenga in atto di gittare piacevolmente rose di molti colori, senza spine; *haverà al collo un vezzo di perle.*

Il diaspro si pone per la gratia, conforme a quello che li naturali dicono, cioè che portandosi adosso il diaspro si acquista la gratia de gli huomini.

Questo medesimo significa la rosa senza spine et *le perle*, le quali risplendono et piacciono per singolare et occulto dono della natura, *come la gratia che è negli huomini una certa venustà particolare, che muove et rapisce gl’animi all’amore et genera occultamente obliquo et benevolenza.*”³⁵

Attraverso questo motivo allegorico, appena accennato, l’artista suggerisce la benevola interpretazione della figura di Angelica che pervade il piccolo ciclo di Villa Valmarana.

Il passaggio dalla scena marina alla prima di terraferma, che vede la principessa pietosamente china, con le sue erbe e la sua indica “arte [...] di chirurgia”,³⁶ sull’esangue Medoro, presuppone un fatale incrocio di antefatti senza dubbio padroneggiati dall’artista. Ma soprattutto notevole è la caratterizzazione dei personaggi, ottenuta attraverso la composizione di particolari disseminati in diverse zone del poema. Non so se Tiepolo possa aver appreso da Boiardo che Angelica “volèa ad ogni modo un biondo”,³⁷ ma certo – a differenza di tanti suoi colleghi che rendono ‘moro’ il fante saraceno – da acuto lettore ariostesco comprende che il particolare della “chioma crespa d’oro”³⁸ non è irrilevante, se per due volte il giovane ne ha salva la vita: una prima volta risparmiato da Zerbino,³⁹ quanto lui

³⁵ C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione d’Imagini delle Virtù, Vitti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti...*, Padova, Tozzi, 1611, pp. 210-211 (è la terza edizione dell’opera). Sottolineature nostre.

³⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 641 (XIX, 21, 1-2).

³⁷ Cfr. M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, Edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, parte I, p. 59 (I, ii, 11, 2). Lo sottolinea forse per primo Augusto Romizi, nel suo commento al *Furioso*: si veda L. Ariosto, *L’Orlando furioso*, con note di A. Romizi, Milano, Albrighi & Segati, 1900, p. 398.

³⁸ Cfr. Id., *Orlando furioso*, cit., p. 626 (XVIII, 166, 7).

³⁹ Si veda ivi, p. 638 (XIX, 10).

ardimentoso e insieme delicato, ma destinato a sorte tanto meno fausta; e poi risanato da colei che “assai più larga piaga e più profonda”⁴⁰ ne ha ricevuto nel cuore.

In secondo piano nella scena, ma in evidente interazione con gli altri personaggi, si staglia la figura del “vecchio pastor”⁴¹ al quale Angelica ha chiesto soccorso: di fronte all’osservatore la sua posa è ritta e fiera, e il cavallo nobilmente irrequieto.⁴² Gli abiti sono da campagna ma dignitosi e appropriati (si osservi anche l’ampio panno multicolore, quasi una gualdrappa, che ricopre la cavalcatura): il vecchio è del resto proprietario di “un grande armento” di “iumente”⁴³ e ha un’“assai buona e bella / stanza” “tutta di nuovo e poco inanzi fatta”,⁴⁴ mentre nella “villa” si affaccenda una *familia* di garzoni.⁴⁵

Per l’abbigliamento di Medoro, Tiepolo resiste alla tentazione di un figurino ‘alla turchesca’, come quelli che vediamo nel variopinto atlante dello scalone di Würzburg, accontentandosi di una *mise* anodina e vagamente medievale. Ancora una volta, però, il costumista ha un occhio di riguardo per la *prima amorosa*, non propriamente “avilupata” nei “drappi rozzi”⁴⁶ che ha rimediato nell’antro: ma è pur vero che, se anche di

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 643 (XIX, 28, 1).

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 367 (XI, 10, 1).

⁴² Se anche, come pare certo per la successiva scena del matrimonio, la realizzazione materiale delle figure dei pastori fu affidata a Giandomenico Tiepolo, credo che l’*inventio* non possa essere sottratta al padre, per i motivi di riflessione organica sul testo che vado illustrando.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 367 (XI, 10, 2-3).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 642-643 (XIX, 27, 1-2 e 4). “L’*umil case* / del cortese pastor” e il suo “*umil tetto*” saranno allora, più che altro, una proiezione del gentile eloquio dell’ospite (cfr. *ivi*, p. 642 e p. 645, XIX, 25, 7 e 34, 1, sottolineature nostre). Dovremo anche tener presente che “di regola è sbagliato cercare e pretendere una rigorosa coerenza dagli enunciati ariosteschi, talvolta volutamente contraddittori e disorientanti per il lettore” (cfr. M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell’epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, p. 21).

⁴⁵ Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 784 (XXIII, 115, 5-8 e 116, 1-4).

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 367 (XI, 11, 3).

“pastorale e umil veste” si tratta, chi la indossa la informa della sua “real presenza”.⁴⁷



La terza scena è quella che maggiormente la critica ha misconosciuto, spesso fraintendendone il soggetto. Il gesto di Medoro, che mostra un piccolo oggetto ai due pastori, è stato interpretato infatti come il dono del bracciale al momento del commiato. Ma l’atto spetterebbe ad Angelica, che “levò dal braccio il cerchio e gli lo diede, / e volse per suo

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 640 (XIX, 17, 2-3).

amor che lo tenessi.”⁴⁸ Inoltre, la postura dei personaggi non suggerisce un'imminente partenza. Il momento rappresentato, invece, è quello del matrimonio agreste:

“Per adombrar, per onestar la cosa,
si celebrò con cerimonie sante
il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
e pronuba la moglie del pastore.

Fersi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi.”⁴⁹

L'ostensione dell'anello nuziale, non prevista dal testo, risentirà piuttosto dell'uso contemporaneo: osserviamo un gesto molto simile nel cosiddetto *Fidanzamento di Enea e Lavinia*,⁵⁰ una delle sopraporte dipinte da Tiepolo fra il 1745 e il 1750 per Palazzo Barbaro a Venezia.



⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 656 (XIX, 40, 4-5). Per il già ricordato “cerchio d’oro” si veda *ivi*, p. 645 (XIX, 37, 5).

⁴⁹ *Ivi*, pp. 644-645 (XIX, 33, 5-8 e 34, 1-2).

⁵⁰ L’opera è ora conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen. È possibile vederne la riproduzione nel sito della Fondazione Zeri, all’indirizzo www.fondazionezeri.unibo.it

Nell'affresco di Villa Valmarana l'ambientazione è campestre, ma i padroni di casa per onorare gli sposi nel modo più "solenne" sono abbigliati a festa, con abiti di fattura elegante nella loro semplicità. Si vedano, nel vestito femminile gli inserti di tela bianca e i risvolti ricamati delle maniche, l'orlo di pizzo del grembiule, il duplice decoro intorno alla gonna e inoltre il copricapo immacolato e una sottile collana a due giri. L'uomo indossa scarpe ben curate, ha decorazioni con fiocchetti per stringere i pantaloni alla zuava, vari accessori e un buon cappello di panno; sulle spalle è buttato il fazzoletto che anche nell'affresco precedente egli porta con qualche spavalderia. L'insieme evoca le atmosfere della pittura fiamminga.

Anche in questo caso si direbbe, poi, che il pittore giochi con il testo, prendendo la sineddoche dell'"umil tetto" come un'indicazione architettonica: non c'è infatti quasi altro che lo spiovente del tetto, sul quale si è posata una colomba scesa dal corteggio di Venere... del soffitto.

Si giunge, con l'ultima parete, alla serena luna di miele, quando i due innamorati trascorrono il loro tempo nel *locus amoenus* che un giorno l'ira di Orlando devasterà. Angelica è in piedi di spalle, in una prospettiva alla quale Tiepolo volentieri costringe il suo pennello:⁵¹

"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:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi."⁵²

⁵¹ Come, per esempio, nei personaggi di contorno del *Ratto di Europa* delle Gallerie dell'Accademia a Venezia (1720-1722).

⁵² L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit, p. 645 (XIX, 36).

Il motivo iconografico, di spunto ariostesco o anche indipendente, conosce un'ampia diffusione nei secoli XVII e XVIII,⁵³ ma nella realizzazione di Tiepolo presenta un aspetto inconsueto: Angelica incide usando la mano sinistra. Mi sembra da escludere, sia pure nel secolo dei lumi, una considerazione liberale di questa caratteristica che solo in tempi a noi molto vicini è stata sottratta agli stolidi pregiudizi coercitivi: non penso, in altre parole, che il pittore abbia semplicemente riprodotto la gestualità spontanea della sua modella. Mi sono quindi chiesta – senza trovare una risposta soddisfacente – se egli non intendesse evocare un tratto esotico collegato alla scrittura sinistrorsa, per suggerire l'“arabico” che a proprio danno Orlando legge senza difficoltà “in su l'entrata de la grotta”;⁵⁴ dove la grafia sarebbe però quella di Medoro, che nell'affresco reca uno stilo nella destra. Ma anche altre considerazioni entrano in gioco: da un lato i caratteri incisi sull'albero di Villa Valmarana sono romani (“MEDORO”); dall'altro la figura del saggio che sovrasta la pietra con ‘geroglifici’ sul lato dell'Asia, nella Residenza di Würzburg, tiene ugualmente lo stilo con la mano destra.

⁵³ Si veda R. W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977. Lo stesso studioso delinea la precedente fortuna di altri soggetti ariosteschi in Id., *Early Frescoes Illustrating the “Orlando furioso”*, in “The Art Bulletin”, LIX, 1977, 1, pp. 39-46.

⁵⁴ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 782 (XXIII, 110, 1 e 107, 2).



La pittura del soffitto, di soggetto mitologico come nelle altre stanze, partecipa coerentemente della trama narrativa:

“Poi che ’l suo anello Angelica riebbe,
di che Brunel l’avea tenuta priva,
in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe,
ch’esser pareva di tutto ’l mondo schiva.
Se ne va sola, e non si degnerebbe
compagno aver qual piu famoso viva:
si sdegnava a rimembrar che già suo amante
abbia Orlando nomato, o Sacripante.

E sopra ogn’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,
 piu lungamente comportar non volse:
 dove giacea Medor, si pose al varco,
 e l'aspettò, posto lo strale all'arco."⁵⁵



Non credo di poter essere smentita, se affermo che la punizione di Amore non è poi così efferata. Oltre che biondo e bello, Medoro è guerriero ardimentoso e buon dilettante di poesia, capace di replicare le invocazioni alla Luna dei confratelli epici:⁵⁶

“O santa dea, che dagli antichi nostri
 debitamente sei detta triforme;
 ch’in cielo, in terra e ne l’inferno mostri
 l’alta bellezza tua sotto più forme,
 e ne le selve, di fere e di mostri

⁵⁵ Ivi, p. 640 (XIX, 18-19).

⁵⁶ Niso in Virgilio, *Aeneis*, IX, 403-409 e Dimante in Stazio, *Thebais*, X, 365-370.

vai cacciatrice seguitando l'orme;
 mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
 che vivendo imitò tuoi studi santi";⁵⁷

e di comporre un "culto"⁵⁸ epigramma votivo di stampo alessandrino:

"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'ognior lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
 e cavalieri 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."⁵⁹

Per la caduta di stile del vanto, sia venia all'età giovanile. "L'Arcier c'ha l'ale"⁶⁰ si comporta dunque ambiguamente come l'autore, che esibisce verso la propria eroina pulsioni contraddittorie: altrettanto capace di disperarsi per la sua sorte in Ebuda ("Io nol dirò; che sì il dolor mi muove, / che mi sforza voltar le rime altrove, // e trovar versi non tanto lugubri, / fin che 'l mio spirito stanco si riabbia"),⁶¹ quanto di travolgerla nella più livida delle invettive misogine dopo averle imposto un'ingloriosa uscita di scena:

"O fosse la paura, o che pigliasse
 tanto disconco nel mutar l'anello,

⁵⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., p. 632 (XVIII, 184).

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 782 (XXIII, 107, 7).

⁵⁹ *Ibidem* (XXIII, 108-109).

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 643 (XIX, 28, 4).

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 291 (VIII, 66, 7-8 e 67, 1-2).

o pur, che la giumenta traboccasse,
 che non posso affermar questo né quello;
 nel medesimo momento che si trasse
 l'anello in bocca e celò il viso bello,
 levò le gambe et uscì de l'arcione,
 e si trovò riversa in sul sabbione.

[...]

Deh, maledetto sia l'anello et anco
 il cavallier che dato le l'avea!
 che se non era, avrebbe Orlando fatto
 di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.

Né questa sola ma fosser pur state
 in man d'Orlando quante oggi ne sono;
 ch'ad ogni modo tutte sono ingrato,
 né si trova tra loro oncia di buono.”⁶²

Il Cupido di Villa Valmarana però – un putto paffutello come quelli di Giandomenico che giocano ai fantasmi sulle pareti della Foresteria, lanciato a tutta velocità sul carro della dea coperto dalle nubi, secondo una soluzione figurativa costantemente adottata da Tiepolo – non conosce queste tempeste del sentimento e non può prender di mira nessuno perché è bendato. Il caso (“Gli sopravvenne a caso una donzella”)⁶³ è il vero demiurgo.

Il taglio interpretativo operato da Tiepolo non gioca dunque sull'ambiguità, ma su una cordiale adesione, trasmessa all'osservatore attraverso una serie di indizi attentamente calibrati e una sapiente strategia strutturale. Proprio la decisione di aprire la vicenda sull'“orrido cominciamento”,⁶⁴ anziché isolare la parentesi idillica, dà spessore di umanità al personaggio di Angelica, che qui non ha nulla di calcolatore o indisponente e merita l'affettuosa simpatia dell'artista. Non è pertanto ricevibile la sbrigativa liquidazione di Cesare Gnudi:

⁶² Ivi, p. 977 e pp. 979-980 (XXIX, 65, 73, 5-8 e 74, 1-4).

⁶³ Cfr. ivi, p. 640 (IX, 17, 1).

⁶⁴ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. I, p. 13 (Giornata I, Introduzione).

“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 1737,⁶⁵ un'intera sala all'Ariosto, nella Villa Valmarana, senza differenziare minimamente i soggetti ariosteschi da quelli tasseschi dipinti in un'altra sala, perché l'artista tutto unifica nella sovrana indifferenza del suo stile ancora una volta a null'altro inteso se non a fare splendido, scenografico sfoggio della sua alta fantasia decorativa.”⁶⁶

Approdando sulle rive del Bacchiglione, Angelica suggerisce ai lettori stessi di Ariosto la possibilità di un diverso sguardo sul poema: ella ne acquista una luce nuova, ma senza mai tradire le intenzioni del poeta.

⁶⁵ Ma 1757. Si veda la nota 5.

⁶⁶ C. Gnudi, *L'Ariosto e le arti figurative*, in Id., *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Bologna, Edizioni Alfa, 1981, pp. 156-157.

Copyright © 2013

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