

STEFANIA MODANO

*L'Orlando furioso'. Casi di «vizi dipinti»*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANIA MODANO

*L'Orlando furioso. Casi di «vizi dipinti»*

*Nelle principali edizioni illustrate cinquecentesche dell'Orlando furioso, interessanti sono i casi di «vizi dipinti», raccolti nelle allegorie, dal forte impatto visivo e ruolo morale, che favoriscono la memorizzazione degli episodi e hanno una funzione di guida esegetica del testo. Le sorti dell'Orlando furioso, infatti, si giocano anche in tipografia, tramite la costruzione di un poema con una veste editoriale "complessa" e legittimata moralmente così da favorirne il processo di canonizzazione.*

Nel Cinquecento la maggior parte delle edizioni dell'*Orlando furioso* è arricchita da bellissime illustrazioni che sono una sorta di summa visiva del testo. Favoriscono la memorizzazione degli episodi e hanno una funzione di guida esegetica del testo, soprattutto nella loro relazione di complementarità con le allegorie, elemento paratestuale che fornisce un'interpretazione morale del canto. Le virtù e i vizi dipinti, raccolti nelle allegorie, aiutano il lettore a discernere, come scrive Clemente Valvassori nella *Lettera ai lettori* dell'edizione del *Furioso* del 1553, «quel che per noi seguitar et fuggir si debba in questa vita mortale».<sup>1</sup>

Le rappresentazioni di giganti ad esempio, mostri nel poema ariostesco, hanno grande impatto visivo, come dimostrano le illustrazioni che accompagnano il testo o anche le pitture ad esso ispirate, e, inoltre, un forte carattere morale: queste figure vanno infatti a incarnare determinati vizi e ne abbiamo un esempio nelle allegorie. L'allegorizzatore può sfruttare a proprio vantaggio queste rappresentazioni e piegarle ai propri fini, propriamente al progetto allegorico perseguito.

I canti VI e VII del poema sono interessanti proprio in quanto ci offrono la possibilità di assistere a una schiera di «vizi dipinti». Ruggiero, infatti, dopo aver incontrato Astolfo, trasformato in mirto<sup>2</sup> dalla maga Alcina, decide di intraprendere il viaggio verso il regno di Logistilla, senza lasciarsi traviare dai falsi piaceri del regno di Alcina. Come già preannunciato da Astolfo, il viaggio non sarà privo di impedimenti. Ad ostacolare il paladino ci sarà un'«iniqua frotta», una strana torma di esseri mostruosi: alcuni hanno il volto di scimmia, altri di gatto, altri sono centauri e altri ancora hanno zampe caprine. La recente lettura di Antonia Tissoni Benvenuti sembra "attenuata" rispetto a quella dei commentatori cinquecenteschi:

Questi essere mostruosi e aggressivi non vengono descritti dal poeta accuratamente e singolarmente (come avrebbe fatto Boiardo); nella torma risalta qua e là qualche carattere animalesco, visi di scimmie o di gatti, piedi caprini: «son giovani impudenti e vecchi stolti» a cavallo di animali diversi e visti in un caotico movimento. Non mi pare il caso di cercare un significato per ognuno di loro; è chiaro che rappresentano la parte animalesca, gli istinti meno spirituali dell'uomo, quelli che chiamiamo vizi.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> C. VALVASSORI, *Prefazione di messer Clemente Valvassore giureconsulto su l'Orlando furioso. A chi legge*, in L. ARIOSTO, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 2v.

<sup>2</sup> Dietro questa immagine c'è una grande tradizione che parte da Virgilio (per il personaggio di Polidoro, *Eneide*, III, 23-68) passando per Dante *Inf.* XIII, il canto della selva dei suicidi, di Pier delle Vigne trasformato in pianta, e Boccaccio con Idalogo del *Filocolo* (V, 6-8), fino a Boiardo dal quale si discosta proprio in questi canti Ariosto (sulla figura di Astolfo in particolare). Le differenze vengono dal fatto che sia Astolfo stesso a raccontare la sua storia. Sulla figura di Astolfo cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *Lettura canto VI*, in G. Bucchi, F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, 215-234: 225: «Le differenze nascono soprattutto dal cambio di punto di vista: Astolfo narra quanto gli è capitato e quanto ha visto. Il paladino può quindi dire, per diretta esperienza [...]».

<sup>3</sup> A. TISSONI BENVENUTI, *Lettura canto VI*... 215-234: 231.

Nella *Sposizione* (Parte seconda), invece, Simone Fòrnari ci fornisce una puntuale interpretazione allegorico-morale. Ogni caratteristica di questa strana torma viene letta come espressione manifesta di un determinato vizio: i mostri con la testa di scimmia rappresentano l'adulazione, quelli con la testa di gatto, la simulazione, quelli dai piè caprigni, che ricordano la raffigurazione dei satiri (in Orazio, *Carmina* II XIX 4 vengono chiamati «capripedes» e in Poliziano, *Stanze* I 111, 3-4 viene detto che «par che l'alta rena stampino / Satiri e Bacche»), la libidine, i centauri «agili et atti», di memoria dantesca (*Inf.*, XII, 76, «quelle fiere snelle»), la violenza.

Un altro aspetto su cui Fòrnari si sofferma è che questa turba mostruosa è formata da giovani impudenti e vecchi stolti nudi o avvolti da strane pelli. L'essere nudi viene interpretato come l'essere svestiti, denudati di ogni virtù. E anche chi non è totalmente nudo, è comunque avvolto da strane pelli, che per il commentatore sono «strane e ingannevoli discipline».

La nudità come sinonimo di privazione di umanità, quindi una nudità che non è affatto fisica, legata semplicemente alla sfera del corpo, ma manifestazione di quella morale, caratterizzerà l'eroe Orlando che, furioso per amore, o meglio per gelosia, subirà un processo di imbestiamento, segnato da varie fasi. Una di queste è proprio la liberazione dalla propria armatura, la liberazione dai propri ideali, dal proprio "vestito" di eroe, per farsi animale, bestia, essere irrazionale, dominato dagli istinti. Tra i mostri, tra le bestie più feroci del poema ariostesco c'è proprio Orlando che, dimentico dei valori che fino ad allora lo hanno guidato, perde il senno per amore e subisce un processo di metamorfosi che ne fa un antieroe, un mostro crudele senza coscienza, senza il senso di pietà, senza il sentimento di discernimento tra bene e male che dovrebbe caratterizzare l'uomo e distinguerlo dalle bestie.

Non solo le caratteristiche fisiognomiche dei mostri hanno un preciso significato morale, ma anche gli animali e gli oggetti che li accompagnano. C'è «chi senza freno in s'un destrier galoppa», a simboleggiare l'incontinenza o, per estensione, i peccati commessi per eccesso; «chi lento va con l'asino o col bue», a simboleggiare la pigrizia o, per estensione, i peccati commessi per difetto; chi «salisce ad un centauro in groppa», a simboleggiare la violenza, «struzzoli molti han sotto, aquile e grue», a simboleggiare chi ha la possibilità di volare in alto, ma per viltà d'animo non si muove se non per cose basse, senza mai compiere un atto generoso; chi pone in «bocca il corno, altri la coppa», simboli della vanagloria; «chi porta uncino e chi scala di corda», «chi pal di ferro e chi una lima sorda», simboli di ladrocini di vario tipo.

Il sesso di queste creature non sempre è definito: c'è infatti chi è maschio, chi è femmina, chi ambedue e starebbe a rappresentare la lussuria contro natura.

Dopo questa sfilata di vizi, ce ne viene presentato il padre, l'Ozio, dal ventre grosso e dal viso grasso, seduto su una testuggine, sostenuto da una parte e dall'altra perché ebbro. Alcuni gli asciugano la fronte e altri gli fanno vento. Per Fòrnari l'Ozio rappresenta i principi sciocchi e avidi, la testuggine i provvedimenti lenti a venire per i miseri popoli e chi si prodiga per dare sollievo al padre dei vizi, asciugandogli la fronte o facendogli vento, rappresenta i cortigiani adulatori.

Un altro essere mostruoso, un cinocefalo, dal corpo umano e dalla testa di canide, abbaia contro Ruggiero. Simboleggia la maldicenza, i cattivi consigli che porterebbero Ruggiero a scegliere la via del vizio. Il capostipite estense, in gran difficoltà nel contrastare l'«iniqua frotta», viene "salvato" da due donne, la Beltà e la Leggiadria, su due unicorni, che gli offrono un'ambigua via d'uscita, in quanto non è quella della virtù, ma quella del piacere libidinoso:

L'una e l'altra sedea s'un liocorno,  
candido più che candido armelino;

l'una e l'altra era bella, e di sì adorno  
 abito, e modo tanto pellegrino,  
 che a l'uom, guardando e contemplando intorno,  
 bisognerebbe aver occhio divino  
 per far di lor giudizio: e tal saria  
 Beltà, s'avesse corpo, e Leggiadria.<sup>4</sup>

L'unicorno è animale dalla simbologia ricca ed eterogenea. Si potrebbe pensare che Ruggiero sia portato a errare in quanto ingannato dalla simbologia tradizionalmente associata all'unicorno, quella di un amore casto e di purezza verginale, come in Giovanni de' Rinaldi, che nella sua opera *Il mostruosissimo mostro* cita, tra l'altro, proprio Ariosto:

Liocorno, animale bianchissimo, di specie di cavallo, il quale tiene un corno in fronte, o suo corno, o pelo significa, amor casto, e sincero, e che non piega à niuno vitioso fine: dicono che questo animale è molto amatore della castità, e però i cacciatori, quando lo vogliono pigliare, inviano una virginella là dove dimora, alla quale questo animale, tutto vezzoso, e con mille lusinghe allegro gli viene incontro, e ella, del fatto instrutta, raccogliendolo nel suo seno, fa sì che vi si addormenta, onde li cacciatori, conoscendo che il sonno gli ha chiuso gli occhi, approssimandosi, lo pigliano della candidezza di questo animale, parlandone l'Ariosto dice:  
 L'una, e l'altra sedea s'un Liocorno  
 Candido più, che candido Armellino.<sup>5</sup>

L'«Armellino» ci ricorda quel candido ermellino, simbolo di castità, del *Triumphus mortis* Idi Petrarca:

La bella donna e le compagne elette  
 tornando da la nobile vittoria,  
 in un bel drappelletto ivan ristrette:  
 poche eran, perché rara è vera gloria,  
 ma ciascuna per sé pareva ben degna  
 di poema chiarissimo e d'istoria.  
 Era la lor vittoriosa insegna  
 In campo verde un candido ermellino,  
 ch'oro fino e topazi al collo tegna.<sup>6</sup>

Marco Ariani ci fa notare che ermellino ha «lo stesso valore simbolico della “candida gonna” di TP 118. Nei bestiari è emblema di onestà e di purezza nell'araldica cortese [...] e, confuso, con la donnola, ne condivide la forza morale immune da ogni veleno».<sup>7</sup>

Si deve tener conto della complessità di significati associati a questo animale fantastico. Il legame tra l'unicorno e la vergine è riportato nei bestiari,<sup>8</sup> che sottolineano come l'animale sia portato ad

<sup>4</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Introduzione e commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, Rizzoli (Bur-Adi), 2012, canto VI, ottava 69.

<sup>5</sup> G. RINALDI, *Il mostruosissimo mostro, di Giovanni de' Rinaldi diviso in due trattati. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori nel secondo si tratta dell'erbe, e fiori*, nella stamperia di Iacomo Turlini, 1619, cc. 57v, 58r. L'esemplare usato è quello dell'edizione 1619 presente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: 34.4.A.10.1 (la *princeps* secondo quanto schedato in Edit-16 risalirebbe al 1584).

<sup>6</sup> F. PETRARCA, *Triumphus Mortis* I, in ID, *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988, vv. 13-21.

<sup>7</sup> Ivi, 235-236n.

<sup>8</sup> Per l'evoluzione del genere cfr. ad esempio M. PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011 e per i significati ambivalenti della figura dell'unicorno e la sua diffusione nelle arti cfr. M. PASTOUREAU-É. DELAHAYE, *Les secrets de la licorne*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013. Per la composizione del *Physiologus* greco cfr. F. SBORDONE, *Ricerche e sulle fonti del Physiologus greco*, Napoli, G. Torrella & figlio, 1936. I bestiari medievali, che hanno origine da un testo greco anonimo, apparso nel tardo impero romano, il *Physiologos*, poi tradotto in latino (IV o V secolo), con il titolo di *Physiologus*, in cui erano

amare le donne caste. Nel XII secolo non abbiamo solo un'interpretazione moraleggiante, impregnata di elementi cristiani, che associa l'unicorno allo Spirito Santo incarnato nella Vergine Maria, o alla Passione di Cristo, ma anche un'interpretazione non sacra, che definisce il rapporto tra la donna e l'amato all'interno della lirica cortese. Nel *Bestiaire d'Amours* di Richart de Fornival, importante punto di riferimento per la trattazione della fenomenologia d'amore, l'unicorno, animale ammansito solo grazie al profumo della vergine e che trova la morte dopo essersi abbandonato a un sonno tranquillo sul suo grembo, diviene l'innamorato, dominato dal sonno dell'amore.<sup>9</sup>

Testimonianza dell'eterogeneità dei significati legati all'unicorno è l'interpretazione che ne dà Brunetto Latini, che associa all'animale un significato profondamente negativo, tanto da considerarlo diavolo. Pastoureau ci ricorda infatti che diversi autori del XIII secolo si attestano su questa linea interpretativa:

Mais si tous les bestiaires s'attardent sur la ruse des chasseurs, tous ne voient pas dans l'animal une image christologique, ni même une créature positive. Pour plusieurs auteurs du XIII<sup>e</sup>, tels Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc ou Brunet Latin, la licorne est une bête très cruelle, une figure du diable «qui est si terrible et si mauvais qu'il ne peut être attrapé que par l'odeur de la virginité, c'est-à-dire celle de la vertu, du bien et des bonnes œuvres».<sup>10</sup>

Nel *Furioso* il simbolo dell'unicorno, scelto saggiamente e strategicamente dalle due donne, per attrarre e irretire Ruggiero (che sceglierà proprio l'unicorno<sup>11</sup> come emblema nel canto XLIV, 77), è effettivamente falsa purezza. L'unicorno, che subisce una metamorfosi, abbandonando il suo carattere feroce e diffidente, solo di fronte a una vergine, rappresentante della castità, rappresenterebbe allora quasi un alter ego di Ruggiero. Sembra quasi che nell'unicorno sia scritto il destino del cavaliere: la sorte che attende l'unicorno, che si fa affascinare dalla castità della vergine, per poi essere catturato, si ripropone per Ruggiero che, completamente soggiogato dalla bellezza delle donne, entra in quella che sarà la sua 'prigione dorata', il regno dell'amore.

Nonostante quindi gli avvertimenti di Astolfo, il cavaliere non riesce a non cadere in tentazione, e a non scegliere la via del vizio, come sottolineato nell'allegoria riferita al canto VI dell'edizione Giolito dal curatore Ludovico Dolce:

---

presentati animali, piante e minerali secondo un'interpretazione allegorica, fortemente influenzata dalla dottrina cristiana, sono spesso arricchite da splendide miniature, accompagnate da interpretazioni moralizzanti o riferimenti alla Bibbia. Tra gli animali presi in considerazione troviamo proprio l'unicorno, descritto come un piccolo animale, simile al capretto, molto feroce, con un unico corno che spunta dalla fronte. Crucio dei cacciatori in quanto quasi impossibile da catturare: l'unico mezzo per renderlo docile e disposto ad avvicinarsi è mostrargli una fanciulla vergine. L'interpretazione cristiana fa dell'unicorno il simbolo del Salvatore, incarnato nel seno della Vergine Maria, cfr. F. ZAMBON (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1990, 60-61.

<sup>9</sup> Un esempio di traduzione in arte di questa linea interpretativa, legata all'amor cortese, è un ciclo di arazzi di manifattura fiamminga della fine del XV secolo, *La dama e l'unicorno*, al Musée National du Moyen Âge dell'Hôtel di Cluny, a Parigi.

<sup>10</sup> M. PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen...*, 81. All'interno del testo viene inserita una citazione di Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, a cura di S. Baldwin e P. Barrette, États-Unis, Tempe, 2003, 212-213.

<sup>11</sup> L'unicorno è presente tra le più antiche insegne araldiche della casata nobiliare della famiglia d'Este. Cfr. Ms. *Arme de' principi di Este; Arme de' Carraresi signori di Padova*, XVI sec., Biblioteca estense universitaria, gamma.r.2.28 = cap.273, edizione anastatica <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mobeu-gamma.r.2.28.pdf>. In questa fonte l'insegna con l'unicorno in campo azzurro viene attribuita a Foresto (V secolo) e l'insegna con l'unicorno in campo azzurro con l'aggiunta del castello rosso in campo bianco, ad indicare forse, come ci viene esplicitato, il castello d'Este, ovvero il castello di Monselice, viene attribuita a Azzo I, signore d'Este (V secolo).

In questo sesto canto per Astolfo, trasformato in pianta, comprendesi l'uomo, dato in preda dell'appetito, perdere i sentimenti umani; e per Ruggiero, che da lui ammonito dopo lo assalto d' i Mostri, affigurati per il vizio, pure si lascia dalle due donne condurre al regno di Alcina, si conosce quanto sopra noi abbia le più volte maggior forza la lasciva e quello che aggrada all'occhio, che la ragione e il sano e diritto conoscimento.<sup>12</sup>

A Ruggiero viene chiesto di combattere contro la gigantessa Erifilla, simbolo dell'Avarizia,<sup>13</sup> in groppa a una lupa, altro simbolo dell'avarizia, così da rendere la rappresentazione perfettamente coerente. Anche in una delle rappresentazioni dell'Avarizia offerte nell'*Iconologia* di Ripa è presente il simbolo della lupa:

Donna pallida e magra, che nell'aspetto mostri affanno e malinconia; a canto avrà un lupo magrissimo [...] Il lupo, come racconta Cristofaro Landino, è animale avido e vorace, il quale non solamente fa preda dell'altrui, ma ancora con aguati et insidie furtivamente, e se non è scoperto da pastori o da cani, non cessa sino a tanto che tutto il gregge rimanga morto, dubitando sempre di non avere preda a bastanza; così l'avarò ora con fraude et inganno, ora con aperte rapine, toglie l'altrui, né però può accumular tanto che la voglia si sazi.<sup>14</sup>

Ariosto mostra quindi particolare attenzione ai colori e ai simboli che caratterizzano non solo l'aspetto, ma anche le vesti e le armi di Erifilla, delineando un ritratto davvero meticoloso dell'Avarizia. La gigantessa, ad esempio, indossa una veste color sabbia che copre l'armatura (questo colore ben simboleggia l'aridità, la sterilità, la grettezza dell'atteggiamento dell'avarò), molto simile a quella che usano i vescovi e i prelati a corte, allusione alla corruzione in cui imperversava la Chiesa.

Altra "critica" ariostesca nei confronti della Chiesa emerge nell'episodio allegorico del canto XIV.<sup>15</sup> Dopo la richiesta di aiuto da parte dei cristiani, Dio incarica l'Arcangelo Michele di trovare Silenzio<sup>16</sup> e Discordia: il primo deve essere portato presso l'esercito arrivato dall'Inghilterra (in

---

<sup>12</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto e ornato di varie figure [...]*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 24v. Allegoria canto VI; autore: L. Dolce. Per la trascrizione delle allegorie faccio riferimento al sito [www.orlandofurioso.org](http://www.orlandofurioso.org). La collezione digitale *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini*, progetto dell'archivio digitale CTL, Il Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria diretto da Lina Bolzoni, raccoglie gli apparati iconografici e paratestuali di quattro edizioni cinquecentesche del poema, Zoppino 1536, Giolito 1542, Valvassori 1553, Valgrisi 1556.

<sup>13</sup> Come confermato in *Bellezze del Furioso di m. Lodovico Ariosto: scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti: con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto: del medesimo*; In Venetia, Appresso Pietro de i Francechi, & nepoti; 1574, esemplare BAV Stamp. Cappon. IV.795 (1-2). «Erifilla, significa avaritia; perche chi ama i danari, riesce avaro; et il suo nome suona, amatrice di danari» (c. 2).

<sup>14</sup> C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, 49, in particolare per la presenza del lupo (si veda il commento 636-637) Maffei sottolinea l'importante legame con la *Commedia* dantesca e, soprattutto, con il commento di Landino da cui Ripa attinge anche le citazioni di Orazio e Seneca.

<sup>15</sup> Cfr. G. BUCCHI, *Lettura canto XIV*, in G. Bucchi-F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando...*, in cui l'autore parla di «elaborata ekphrasis satirico-allegorizzante di cui è protagonista l'arcangelo Michele» (361-383: 361).

<sup>16</sup> Sull'interessante figura di Calcagnini cfr. tra gli altri: V. MARCHETTI-A. DE FERRARI-C. MUTINI, *Calcagnini, Celio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973; G. SAVARESE, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e "adescatrici galliche"*, in ID., *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984, 15-37; S. PRANDI, *Premesse umanistiche del "Furioso": Ariosto, Calcagnini, e il silenzio (O.F., XIV, 78-97)*, «Lettere italiane», LVIII (2006), 1, 3-32 in cui si mette in relazione Ariosto con il Calcagnini del *Descriptio Silentii*. Inoltre, Calcagnini è anche l'autore dell'*Equitatio* in cui compare Ludovico Ariosto come amico e personaggio: M. DORIGATTI, *Il manoscritto dell'"Orlando furioso" (1505-1515)*, in G. Venturi (a cura di), *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, Firenze, Olschki, 2011, 1-44, F. CALITTI, *Spigolature*

effetti grazie a Silenzio Rinaldo, con l'esercito, riuscirà a raggiungere Parigi in pochissimo tempo senza essere visto e sentito dai saraceni) e la seconda presso i saraceni così da scatenare furibonde liti che ne avrebbero ridimensionato la forza. L'Arcangelo Michele parte alla ricerca di Silenzio, recandosi nelle chiese e nei monasteri, con la convinzione di trovarlo lì, insieme ad altre virtù, e invece, inaspettatamente, vi trova Discordia, che ci si aspetterebbe di trovare all'inferno, accompagnato da altri sentimenti deplorabili, vizi, peccati.

Nel canto VII l'accento polemico nei confronti della Chiesa arricchisce la già complessa rappresentazione dell'avarizia. La gigantessa è qui però importante soprattutto in quanto si confronta con il personaggio Ruggiero ed è, infatti, proprio sulla lotta tra il cavaliere e l'Avarizia che ci si sofferma nelle illustrazioni e nelle allegorie di molte edizioni del Cinquecento.

Nell'illustrazione del canto VII<sup>17</sup> dell'edizione Zoppino, ad esempio, Erifilla, che è l'unica protagonista della tavola (a differenza delle edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi che fermano in immagine il momento del duello), non viene rappresentata come un essere mostruoso, secondo la rappresentazione di Ariosto, ma come una donna-guerriero. Viene invece prestata attenzione nei confronti del simbolo del rospo che Ariosto vuole sullo scudo e sull'elmo e Zoppino, parzialmente fedele al testo, lo riporta solo sullo scudo e non sull'elmo.

Ritroviamo il rospo nell'*Iconologia* di Ripa, anche qui simbolo legato all'Avarizia:

Consiste l'Avarizia principalmente in tre cose, prima in desiderare più del convenevole la robbia d'altri, perché la propria stia intiera, e però le si dipinge il rospo nella destra mano, il quale, tutto che abbia grandissima copia della terra, della quale si pasce, nondimeno sempre teme, e si astiene di quella, desiderandone sempre più.<sup>18</sup>

La spiegazione del motivo per cui il rospo è legato all'avarizia ricorda le parole presenti nel *De animalibus* di Alberto Magno: «de terrestri humido non comedit diem, nisi quod manu semel capere poterit, timens quod ei tota terra non sufficiat».<sup>19</sup>

---

di dedica sul ritmo della narrazione, in B. Alfonzetti-G. Baldassarri-E. Bellini-S. Costa-M. Santagata (a cura di), *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, Roma, Bulzoni, 2014, 300-309 e, da ultimo, la parziale edizioncina di E. CURTI, *Una cavalcata con Ariosto. L'Equitatio di Celio Calcagnini*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, mentre per lo studio della biblioteca di Calcagnini cfr. L. D'ASCIA, *Erasmismo e cultura scientifica nella biblioteca di Celio Calcagnini*, in F.M. Crasta (a cura di), *Biblioteche filosofiche private in età moderna e contemporanea*, atti del convegno di Cagliari 21-23 aprile 2009, Firenze, Le Lettere, 2010, 23-33, e la recente pubblicazione di A. Ghignoli, «Chartacea supellex». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2016.

<sup>17</sup> Cfr. K. W. HEMPFER, *Lettura canto VII*, in G. Bucchi-F. Tomasi (a cura di), *Lettura dell'Orlando...*, 235-256 e ID., *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004.

<sup>18</sup> C. RIPA, *Iconologia* ..., 48. Per importanti suggestioni legate al simbolo del rospo si veda il commento: 636, nel quale Maffei sottolinea, ad esempio, che l'iconografia coincide con quella di *Avaritia* presente nella descrizione di Filippo Giunti della Mascherata delle Bufole del 5 maggio 1569, pensata per accogliere l'arciduca d'Austria Carlo a Firenze e in cui, inoltre, viene instaurato un legame tra l'iconografia di Ripa e altre opere, come un'incisione di Goltzius, la rappresentazione dell'*Avarizia* di Pieter Brueghel il Vecchio, disegno conservato a Londra, British Museum (inv. n. 1920,0216.1) e l'allegoria di *Cupiditas* incisa da Jan Sadeler (Bib. Casanatense, 20. B. I. 76). Cfr. anche A. SALZA, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando furioso con notizia di alcuni trattati del '500 sui colori*, «Giornale storico della letteratura», XXXVIII (1901), 310-363: 352, in cui ci viene suggerito che il rospo associato all'avarizia, rappresentata da una donna, compare nella xilografia di una stampa di Orvieto del 1583.

<sup>19</sup> A. MAGNO, *De animalibus*, XXVI, 9. Albertus Magnus, *De animalibus libri XXVI, nach der Kölner Urschrift. Mit unterstützung der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, der Görres-gesellschaft und der Rheinischen Gesellschaft für Wissenschaftliche Forschung*, Münster: Aschendorff, 1920, 1583, o si può consultare su BEIC (Biblioteca europea di informazione e cultura).

Questa ricca rappresentazione dell'avarizia nel *Furioso* entra nella storia di Ruggiero. Nell'allegoria al canto VII dell'edizione Giolito, ad esempio, rappresenta la chiave d'accesso al regno dei desideri amorosi, gli impedimenti da affrontare prima di approdare al piacere: «In questo settimo per Erifilla, interpretata porta di lite, si comprende che rade volte senza impedimenti e travagli l'uomo può conseguire gli amorosi desiderii». <sup>20</sup>In Valgrisi (autore allegoria: Ruscelli), molto similmente, rappresenta i piaceri amorosi che non si possono ottenere senza fatica. In Valvassori ci si concentra sempre sul fatto che la gigantessa sia il passaggio, la chiave per accedere al regno del piacere, ma se nelle altre allegorie il prezzo da pagare per raggiungerlo è rappresentato in maniera generica da «impedimenti e travagli», qui si è molto più precisi. Erifilla rappresenta l'avarizia delle donne che non soddisfano i desideri amorosi senza essere pagate: «Erifila, che sta alla guardia del ponte, che si passa per andar al palazzo d'Alcina, ne dipinge l'avarizia delle donne che, senza esser pagate, non lassano sodisfar agli amorosi desiderii». <sup>21</sup>

Un dato rilevante su cui soffermarsi è la fine riservata alla gigantessa che viene infatti sconfitta, ma non muore. In Valvassori (allegoria canto VII) sta ad indicare che la liberalità, se esercitata per amore, non è quella perfetta virtù che sconfigge completamente l'avarizia: «In Erifila, che a' preghi delle due donne è abbattuta da Ruggiero, ma non uccisa, s'intende che la liberalità, usata per instigazione d'amore, non è quella perfetta virtù, che dalle menti spegne in tutto l'avarizia». <sup>22</sup>In Valgrisi denota le contese, i problemi, le pene che non si spengono mai del tutto in amore:

Per la battaglia di Ruggiero con Erifila, avanti che arrivi al castello d'Alcina, si ricorda che non si possono ottenere piaceri amorosi senza travaglio et, dal buttarla Ruggiero in terra et non l'uccidere, si viene a mostrar che, in qual si voglia stato d'amore, le contentioni e i disturbi non si spengono già mai del tutto. <sup>23</sup>

Dobbiamo considerare che la battaglia contro il vizio dell'avarizia assume diversi significati a seconda della prospettiva che si adotta, se la si considera parte dell'intero iter di Ruggiero verso la virtù o se solo in funzione dell'episodio di Alcina: se da una parte Erifilla è uno dei primi vizi capitali che Ruggiero, nel suo percorso iniziatico verso la virtù, deve sconfiggere, dall'altra rappresenta anche proprio quel vizio che fornisce l'accesso al regno dell'amore libidinoso, della lascivia, dell'errore.

Continuando come in una sorta di gioco degli specchi, la gigantessa del canto VII, Erifilla, contro cui deve combattere Ruggiero prima di giungere al palazzo di Alcina, ci riporta alla mente quella creatura mostruosa del canto XXVI, scolpita sulla fonte di Merlino (Merlino vi aveva fatto scolpire avvenimenti che dovevano ancora accadere), altro simbolo dell'avarizia. Questo vizio viene rappresentato come bestia mostruosa che, dopo aver fatto strage in ogni luogo della terra, viene ferita da un cavaliere con una corona d'alloro (Francesco I di Francia), tre giovani (Massimiliano d'Austria, Carlo V ed Enrico VIII d'Inghilterra) e un leone (Leone X), ed infine uccisa grazie all'aiuto di poche nobili genti, incoraggiate dalle condizioni in cui era ormai ridotta la creatura. In Giolito la bestia infernale sconfitta serve a lodare i principi che riescono a sconfiggere l'avarizia:

<sup>20</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso* [...], Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 29r. Allegoria canto VII.

<sup>21</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, e allegorie in ciascun canto*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 25 r.

<sup>22</sup> Ivi, c. 30v. Allegoria canto VII.

<sup>23</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato* [...], Venezia, Valgrisi, 1556, 61.

In questo ventesimosesto parte si contengono le lodi di diversi prencipi, commendati sopra le altre virtù di avere saputo occider l'avarizia, dello autore per un mostro affigurata, e parte tra Rodomonte, tra Ruggiero, tra Mandricardo, e tra Marfisa si raccontano gli effetti della discordia, peste dannosissima degli esserciti.<sup>24</sup>

In Valvassori l'avarizia è contaminatrice degli animi dei miseri esseri umani e la lotta dei principi contro la bestia rappresenta la liberalità che rende immortali:

Nel brutto e abominevol mostro, che ha le membra di diverse fiere e contamina tutto il mondo, si depigne la divoratrice avarizia, la quale, sempre accompagnata da diversi vizi, contamina gli animi dei miseri viventi. Nelle immagini di quei prencipi, li quali sembravano d'esser vivi, uccidendo l'empio mostro dell'avarizia, si dinota che la liberalità fa l'uomo immortale.<sup>25</sup>

In Valgrisi non ci si cura del mostro, ma solo delle persone illustri dei secoli futuri, a indicare che la memoria di Dio, quella celeste, e la memoria sulla Terra, quella mondana, serbano in eterno l'idea della virtù e della vera gloria:

Per le persone illustri et gloriose, che, tant'anni avanti che nascessero, vengono annunziate con figure et con lingua, si dimostra come la idea delle virtù et dello splendor vero si conserva non solamente in Dio et ne i cieli, come vogliono molti eccellenti scrittori, ma ancora nell'archivio et nella memoria di tutti i secoli presenti, passati et futuri qui basso.<sup>26</sup>

La scelta dell'illustratore dell'edizione Giolito è degna di nota: non viene resa in maniera ecfrastica (come nelle edizioni Valvassori e Valgrisi) la scena della fonte di Merlino, ma viene spostato nella realtà un episodio che è scolpito sulla fonte, dandogli maggiore rilevanza. Viene infatti posta a sinistra della tavola la fonte e a destra la rappresentazione della lotta dei principi con la bestia.

Interessante il passaggio di questi episodi dal libro alle pareti di un palazzo: ritroveremo ad esempio Erifilla nel ciclo pittorico di Palazzo Torfanini a Bologna (ora in Pinacoteca) e il mostro del canto XXVI in quello di Palazzo Besta a Teglio.<sup>27</sup>

Nel ciclo pittorico realizzato da Nicolò dell'Abate nel Palazzo Torfanini a Bologna, ci si sofferma sulla lotta tra Erifilla e Ruggiero, collocata in secondo piano, con dimensioni ridotte rispetto alla scena in primo piano in cui Ruggiero è accompagnato dalle due donne al cospetto di Alcina<sup>28</sup> che lo accoglie con la sua corte. L'atteggiamento energico e combattivo del cavaliere che lotta con forza contro Erifilla si spegne nella figura in primo piano e soprattutto nel dipinto successivo, in cui del cavaliere Ruggiero è rimasto ben poco, trasformato in una figura effeminata, dedita ai piaceri dei sensi.

<sup>24</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso...*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1542, c. 137v. Allegoria canto XXVI.

<sup>25</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso...*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1553, c. 146 v. Allegoria canto XXVI.

<sup>26</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso...*, Venezia, Valgrisi, 1556, 284. Allegoria canto XXVI.

<sup>27</sup> Per un'attenta analisi dei cicli di affreschi legati all'*Orlando furioso* cfr. F. CANEPARO, *Ariosto Valtellinese: entrelacement fra palazzj, ville e castelli*, in L. Bolzoni-S. Pezzini-G. Rizzarelli (a cura di), *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, 395-422; EAD., *Tra palazzj e ville, torri e grotte: cicli pittorici cinquecenteschi*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, 345-394; EAD., *«Di molte figure adornato». L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.

<sup>28</sup> Per la figura di Alcina cfr. M. URBANIAK, *«Ragionar di quelli incanti strani». Maghi e maghe nelle illustrazioni del Furioso*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio...*, 35-68.

La bestia del canto XXVI del poema ariostesco si trasferisce ad esempio sulle pareti di Palazzo Besta:<sup>29</sup> la vediamo da una parte fare carneficina di un popolo di giusti, molto variegato (di cui fanno parte vescovi, uomini religiosi, persone nobili), e dall'altra è in un atteggiamento fiero, che si erge in alto, su una colonna marmorea scarlatta (colore che ci rimanda alla bestia dell'*Apocalisse* di Giovanni), venerata da un popolo, questa volta di ingiusti, che però prevede ugualmente uomini religiosi e personaggi illustri, di un certo stato sociale.

La bestia di Ariosto (e quella del ciclo) è la fusione delle tre bestie dantesche, è quella lonza-leone-lupa dantesca, con l'aggiunta di un altro animale, l'asino. La lonza dantesca, non facilmente identificabile, è qui definita e chiarita da Ariosto, che la considera volpe. Dante la connota come «leggiera e presta molto», quindi con qualità non negative, ma poi la sua negatività emerge dal suo essere ostacolo per il cammino dell'uomo. Ariosto, ridefinendola come volpe, le attribuisce automaticamente ulteriori significati, quelli dell'astuzia e della scaltrezza. Questa bestia ibrida ha però anche orecchie d'asino, animale associato nel luogo comune alla stoltezza, all'assenza di comprensione, quella stessa che accomuna le genti che la adorano ma che nel Cinquecento assume più volte, in una tradizione dell'elogio paradossale, elementi positivi di paziente saggezza.<sup>30</sup> Ci ricorda, infine, la lupa dantesca per la sua voracità, per la sua bramosia e il leone dantesco per la sua forza. È una bestia che è un male che contamina e corrompe tutti i paesi della terra, tra cui la sede di Pietro ed è adorata da gente sciocca. È un mostro che ha «messo scandol nella fede», ha portato corruzione e distorsione dei valori alla base della dottrina cristiana.

Nel canto VII e in quello XXVI abbiamo due rappresentazioni dell'avarizia, ma in un contesto etico diverso. In questo secondo caso l'avarizia è l'avidità di ricchezza e di potere, di dominio in contrasto con la liberalità dei principi ed è lontana da quell'avarizia che Ruggiero deve superare per accedere all'amore, in questo caso amore sensuale.

Di nuovo l'avarizia nel canto XLIII, contro la quale l'autore si scaglia in un'apostrofe a inizio canto, "giustificazione morale" alle novelle che seguiranno. Genovese ci mostra come nell'Ottocento Gioacchino Avesani, il "braghettono dell'Orlando", abbia agito su questa ottava iniziale, ampliandola.

Altro esempio di intervento sulla *inventio* è costituito dall'*incipit* del quarantatreesimo canto. L'apostrofe contro l'avarizia, che nell'ipotesi occupa una sola ottava (la prima), viene sviluppata in cinque ottave completamente nuove: non perché il testo richiedesse di esser castigato, ma per riempire un canto altrimenti troppo corto, vista la lunga censura che colpisce l'episodio del vaso capace di rivelare ai mariti se hanno «le corna in capo».<sup>31</sup>

Genovese evidenzia soprattutto il ruolo di una di queste ottave,<sup>32</sup> che ha un effetto importante sulla ricezione in quanto contribuisce alla fama di un Ariosto moralista.

<sup>29</sup> Per il lungo percorso attributivo cfr. F. CANEPARO, «Di molte figure adornato». *L'Orlando furioso...*, 101-104.

<sup>30</sup> Su cui, almeno per la tradizione iconologica degli *Hieroglyphica* di Valeriano, G. SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle»*. *Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poësis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G.P. Maragoni, Manziana, Roma, Vecchiarelli, 2006, 3-48 e C. FIGORILLI, *Scritture asinine*, in EAD., *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008, 40-74.

<sup>31</sup> G. GENOVESE, *Leggere Ariosto nell'Ottocento. Il Furioso «recato ad uso della gioventù»*, in M. Rossi-D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, 285-305: 296.

<sup>32</sup> Ma non so s'io più fremo o maraviglioso/ dell'avarizia abominosa e ingorda,/ che tra 'l popol non pur s'unge l'artiglio/ e va di minor prede onusta e lorda,/ ma a gran signori anco sa dar di piglio/ da lei legati a una medesima corda;/ che, come il can d'Esopo, in guardia stanno/ di gran tesori ed uso alcun non fanno.

Nella prospettiva di una storia della lettura e della ricezione, pare dato di assoluto rilievo che la terza di queste nuove ottave («Ma non so s'io più fremo o meraviglioso» etc.), interamente di mano dell'Avesani, figuri tra quelle selezionate dal *Furioso* e attribuite ad Ariosto nelle *Sentenze e Massime dei più grandi prosatori e poeti italiani*, raccolte dallo scrittore e poeta vernacolare fiorentino Venturino Camaiti, pubblicate un anno dopo la sua morte, da Vallecchi, nel 1934. Noto soprattutto per *La Divina commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi, umoristici e satirici*, nel suo repertorio di *Sentenze e Massime* il Camaiti allestisce un proprio personale canone di moralisti italiani, che include Pulci e Berni al fianco di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. Ma il *Furioso* che legge, postilla, distilla, è quello dell'Avesani.<sup>33</sup>

Questi casi di vizi dipinti ci testimoniano un *Orlando furioso* moralizzato, testo-raccoglitore, contenitore di sentenze morali (ma anche di elementi retorici e linguistici), di frammenti iconici, parti del grande mondo dell'*ars memoriae*, da riutilizzare sia nella produzione letteraria che artistica.

Le sorti dell'*Orlando furioso* si giocano, quindi, anche in tipografia. L'attenzione che viene riservata alla cura dell'edizione, con i suoi ricchi paratesti, condiziona in maniera significativa la ricezione, orientando il lettore o chi ascolta verso una precisa interpretazione del testo. La fortuna del poema non viene solo supportata, favorita dall'oggetto libro: le sue storie riescono a vivere anche sotto altre forme, ad esempio quella della pittura, e in altri spazi, come le pareti di illustri palazzi.

---

<sup>33</sup> G. GENOVESE, *Leggere Ariosto nell'Ottocento...*, 285-305: 296.