

NICOLA CATELLI e CHIARA RADICE, *Tra miti classici, eroi virtuosi e paladini romanzeschi : temi, modelli e suggestioni nei fregi affrescati di Marcello Fogolino a Casa Mirana*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/1 (2021), pp. 180-235.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Tra miti classici, eroi virtuosi e paladini romanzeschi. Temi, modelli e suggestioni nei fregi affrescati di Marcello Fogolino a Casa Mirana*

Nicola Catelli**, Chiara Radice***

► Gli affreschi che decorano le stanze di Casa Mirana, nel cuore della città rinascimentale di Trento, celebrano l'unione matrimoniale tra Girardo Mirana ed Elena a Prato. Nel salone decorato al primo piano ritroviamo un ricco catalogo di simboli ed allegorie nuziali, arricchite dalla presenza di figure virtuose di eroi ed eroine bibliche o tratte dalla storia romana. Nella sala attigua il tema matrimoniale è narrato attraverso l'illustrazione di alcuni canti dell'*Orlando furioso*, episodio unico nel suo genere, anticipatore di una moda che di lì a pochi anni interesserà numerosi palazzi italiani: ad oggi, quello di Casa Mirana è il più antico ciclo ad affreschi di tema ariostesco conservatosi.

► *The frescoes in the rooms of Mirana House, located in the heart of Renaissance city of Trento, celebrate the marriage of Girardo Mirana and Elena a Prato. In the painted hall of the first floor we can find a rich catalogue of wedding symbols and allegories, together with figures of virtuous heroes and heroines taken from the Bible or Roman history. In the small room next to the hall, the marriage is celebrated by the episode of Ruggiero and Bradamante, told in Orlando furioso poem. It represents an unique case in the history of art and anticipates an appreciated interest for this kind of decorations in the Italian palaces. The frescoes of Mirana House are the most ancient representation of Ariosto's poem still preserved to date.*

* Pur nell'ambito di una ricerca condotta congiuntamente e di una comune riflessione sull'argomento del saggio, si devono a Chiara Radice le pp. 182-206 e 225-231, a Nicola Catelli le pp. 206-225.

** Ringrazio Corrado Confalonieri e Francesco Ferretti per la lettura di una prima versione di queste pagine e per i consigli puntuali. Senza il dialogo prezioso con Chiara Callegari e Chiara Radice questo lavoro non avrebbe potuto vedere la luce: a loro va un ringraziamento speciale.

*** Lo studio del ciclo di affreschi di Casa Mirana mosse i primi passi nel 2014, in occasione dell'iniziativa "Palazzi Aperti" del Comune di Trento. In occasione della mostra monografica dedicata a Marcello Fogolino nel 2017 l'enigma del ciclo cavalleresco della sala 'ariostesca' è stato finalmente sciolto, e con questo ulteriore contributo si è voluto sottolineare l'originalità e unicità dell'episodio artistico. Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito a questo studio, con consigli e suggerimenti preziosi: Annamaria Azzolini, Franco Cagol, Chiara Callegari, Lia Camerlengo, Antonio Carlini, Francesca Dagostin, Roberto Daprà, Tommaso Dossi, Alessandra Facchinelli, Roberta Iseppi, Michelangelo Lupo, Luca Siracusano, Alessandra Zamperini. Un ringraziamento speciale a Marina Botteri, Nicola Catelli e Luca Gabrielli, a cui va la mia più profonda stima e riconoscenza, per i dialoghi, i confronti, e soprattutto per la loro generosità intellettuale.

La famiglia

Nel cuore medievale della città di Trento, stravolto dagli sventramenti novecenteschi attuati negli anni Trenta nell'area del *Sas*¹, si trova Casa Mirana (fig. 2), il cui nucleo originario risale ai secoli XIII-XV, come è stato appurato in occasione dei restauri effettuati negli anni Novanta del Novecento: di questa prima fase sopravvivono solo pochi lacerti d'affresco sulla facciata settentrionale, dove si leggono alcuni dettagli di architettura gotica dipinta (fig. 3), e in un ambiente del piano terra, con motivi geometrici variopinti (fig. 4). In occasione di quegli stessi interventi sono emersi, in due ambienti al primo piano, generosi brani di affreschi che decoravano



■ 2. Trento, Casa Mirana, facciata

due sale, realizzati verosimilmente in occasione delle nozze tra Girardo Mirana, figlio di Simone, con Elena a Prato, celebratesi probabilmente attorno al 1542. La famiglia Mirana, originaria di Milano, è documentata in città a partire dalla prima metà del XV secolo²: Martino Mirana nel 1450 e nel 1458 fu console della città, mentre il figlio Antonio, giurisperito, fu più volte rettore del collegio dei notai. Annoverato tra i più stretti collaboratori del principe vescovo Johannes Hinderbach, ricoprì per lui il ruolo di vicario generale delle valli Giudicarie, mettendo a disposizione le sue nozioni giuridiche di notaio in occasione dei processi intentati contro gli ebrei trentini accusati dell'omicidio di Simonino³. È stato ipotizzato⁴ che proprio in questi anni, compresi entro la seconda metà del XV secolo, la famiglia abbia consolidato la propria presenza in città, accasandosi inizialmente nella zona del Cantone e poi nell'omonima torre medievale, in Contrada Larga, successivamente ceduta ai conti Thun che l'inglobarono nel loro palazzo. La famiglia, di cui si perdono le tracce verso la fine del XVI secolo,

¹ *Trento ieri oggi domani*, pp. 40-41.

² Tabarelli de Fatis, Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, p. 199.

³ Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 7.

⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla famiglia rimando a Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*.



- 3. Pittore anonimo, *Frammenti di architetture gotiche dipinte*, ultimo quarto XV secolo - primo quarto XVI secolo, affresco. Trento, Casa Mirana, facciata nord



- 4. Pittore anonimo, *Frammenti di parato decorativo con motivi geometrici e a gigli*, XIV-XV secolo (?), affresco. Trento, Casa Mirana, stanza al piano terra

aveva numerosi possedimenti dentro e fuori le mura urbane di Trento, che spaziano dalle proprietà fondiarie *extra moenia* a immobili, tra cui i già citati edifici nella zona del Cantone per i quali tra gli anni venti e trenta del Cinquecento fu sollecitato un intervento architettonico⁵, seguendo quelle che erano le direttive del principe vescovo Bernardo Cles, volte a rinnovare l'aspetto della città secondo i più moderni criteri rinascimentali. In questa occasione Simone, destinatario delle raccomandazioni vescovili, si rivolge attraverso i luogotenenti del principato direttamente al presule trentino, lamentando penuria di risorse economiche per soddisfare l'onerosa richiesta in tempi brevi, e chiedendo dunque una dilazione di lì a due anni del completamento della ristrutturazione, che s'inserisce perfettamente in quel clima effervescente di rinnovo urbano che investì Trento in quegli anni; tra le righe, si trova anche un riferimento ai tre figli, uno studente e gli altri due di 15 e 14 anni. Per quanto riguarda Simone, di professione notaio attivo fin dai primissimi anni del Cinquecento⁶, si sa, infatti, che ebbe almeno tre figli: Morando, a cui spetterebbe la proprietà dell'immobile in base agli estimi catastali del 1541⁷, il medico Gerolamo, il cui monumento funebre si trova nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Trento, e il notaio Girardo, che prende il nome dal nonno paterno⁸ e che ricoprì numerosi incarichi pubblici, tra cui quello di console nel 1538 e nel 1542, nonché vicario di Levico nel 1544. Un anno prima Girardo risulta proprietario di un palazzo affacciato sulla prestigiosa Contrada San Benedetto, oggi via Oss Mazzurana, sul cui portale campeggiano lo stemma di famiglia⁹, le sue iniziali "GI MI" e lo stemma della famiglia a Prato¹⁰, famiglia a cui probabilmente apparteneva la moglie Elena¹¹, che gli aveva dato

⁵ ASTn, APV, AT, XXV, 92, 3. Ringrazio Luca Gabrielli per la segnalazione. Un riferimento alla vicenda si trova anche in Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 8, che datebbe la supplica tra il 1526 e il 1530, senza tuttavia citare la fonte.

⁶ Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 6.

⁷ C. Radice, scheda 40 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sale al primo piano*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 358-361.

⁸ La notizia si apprende, ad esempio, in una quietanza del 20 settembre 1497, dove si legge che "S. N. Simone Mirana fu Girardo Mirana da Trento" si trova "nella apoteca di casa Cazuffo" per copiare alcuni rogiti: BCTn, BCT2, n. 32. Ancora, in un atto notarile di locazione conservato nell'archivio parrocchiale di Santa Maria Maggiore, datato 26 agosto 1506 e redatto dal notaio "Simone fu d. Girardo Mirana cittadino di Trento (ST)": APSMM, *Pergamene*, carta b 1/40. Il riferimento al genitore notaio si ritrova anche in altri documenti. Vedi anche Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 10.

⁹ Troncato: nel 1° d'oro, all'aquila di nero; nel 2° fasciato d'azzurro e d'oro in quattro pezzi; Tabarelli de Fatis, Borrelli, *Stemmi e notizie*, p. 199.

¹⁰ Troncato: nel 1° d'oro alla colomba passante, imbeccata di un ramo fruttato d'ulivo su una campagna erbosa e fiorita, il tutto al naturale; nel 2° bandato d'argento e di rosso; Tabarelli de Fatis, Borrelli, *Stemmi e notizie*, p. 14.

¹¹ Il nome, seppur privo di cognome, compare in una lacunosa convenzione, del luglio 1544, dove sono citati anche i genitori, il defunto Gabriele e Domenica, e una sorella, Elisabetta, andata



■ 5. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con putti e occhio con cavaliere*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salò, parete est (dettaglio)

almeno due figli, Simone e Francesco, i quali commissionarono il sopracitato monumento funebre in ricordo dello zio Gerolamo¹². Un altro estimo, stilato verosimilmente attorno ai primissimi anni quaranta del XVI secolo¹³, vede la famiglia Mirana, rappresentata dai tre fratelli Morando, Girolamo e Girardo, proprietaria di alcuni edifici, tra cui l'omonima torre medievale, una casa forte poi venduta alla confinante famiglia Thun nel 1549 e sita in via Larga, oggi via Belenzani, il palazzo su Contrada San Benedetto, confinante con le proprietà della famiglia Tabarelli, una dimora che risulta intestata a Morando – probabilmente Casa Mirana – e altre abitazioni di minori dimensioni e prestigio; non risultano, tuttavia, immobili nella zona del Cantone, citati nella supplica di Simone già citata.

in sposa a Bernardino Malanotti “dottore in legge della val di Sole”. Il documento, che chiarisce alcune questioni legate a lasciti di denaro nei confronti delle due sorelle, riferisce inoltre che la dote di Elena, in occasione del suo matrimonio con “Girardo Mirana notaio a Trento e vicario di Levico” fu di 300 ragnesi: BCTn, *BCT2*, n. 1462.

¹² Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 10.

¹³ ASCTn, *ACT1*, 3049, II, c. 20v. Ringrazio Luca Gabrielli per aver condiviso la preziosa trascrizione dell'estimo; seppur privo di data, la coincidenza fra calendario e giorni della settimana indicherebbe come anni possibili il 1537 e il 1543, anche se la presenza dell'indicazione del palazzo in Contrada San Benedetto porterebbe ad escludere la data più antica e dunque lo collocherebbe cronologicamente agli inizi degli anni quaranta.



■ 6. Marcello Fogolino e collaboratori, *Decoro parietale*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete est



■ 7. Marcello Fogolino, *Madonna col Bambino*, 1532-1533 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Castelvecchio (dettaglio)

Il Salone

Nelle pettenelle del soffitto dell'ambiente principale compaiono alcuni stemmi, tra cui quello della famiglia Castelletti Busio (di rosso al castello d'oro, merlato alla guelfa, aperto e finestrato nel campo, sostenente, fra i due suoi torrini, un'aquila di nero coronata d'oro; il castello è accompagnato da

tre gigli d'oro, due allato, il terzo in punta) con la quale i Mirana avevano forse rapporti di parentela¹⁴. Gli altri due appartengono invece alla famiglia Mirana (fig. 5) e agli a Prato, la cui unione, a cui già si è accennato, è alla base del programma iconografico del salone e della camera su di esso affacciata, nell'angolo nord-ovest dell'edificio, legati, come vedremo, da un programma iconologico unitario. L'affresco del registro inferiore, di cui si conservano tracce su tutte le pareti della grande sala, fatta eccezione per quella occidentale, riproduce un parato verticale a bande gialle (oro), bianche (argento), rosse, nere e blu, impreziosito da balze con nappina e motivo vegetale realizzato con due diversi stampini, che richiama i colori araldici delle famiglie Mirana e a Prato; su di esso, un'alta mensola su cui sono disposti numerosi frutti, animali e oggetti, tra cui un voluminoso spartito ancora leggibile e un magnifico vaso di garofani rossi (fig. 6). Questa soluzione decorativa, che successivamente si diffonderà con una certa fortuna in ambito tirolese¹⁵ è stato associato alla mano di un artista di origine nordica¹⁶, che tuttavia andrà eventualmente individuato nel folto gruppo di collaboratori che orbitavano attorno alla figura di Marcello Fogolino, vero regista dell'impresa decorativa. L'artista vicentino non è nuovo, infatti, a questo genere di soggetto: già sul voltino sopra le scale che conducono al passaggio sospeso tra Castelvecchio e Magno Palazzo, affrescato con l'immagine della *Vergine col Bambino* tra il 1532 e il 1533¹⁷, si trova una pregevole composizione, con qualche frutto, foglie, un'upupa dal caratteristico piumaggio bianco e nero della coda (come quella che si intravede anche in un frammento a casa Mirana) e un raffinato vaso di cristallo con delle rose, margherite e un garofano (fig. 7). Il motivo della mensola *trompe l'oeil* della dimora trentina, che si ritrova anche in altri contesti locali¹⁸, fu ridipinto totalmente in occasione della decorazione a grottesca soprastante, realizzata sullo stesso strato d'intonaco: ce lo rivela un minuto dettaglio sulla parete meridionale, dove s'intravede il precedente parato decorativo, parimenti scandito da fasce verticali, seppur prive dell'arabesco sulla balza, con una mensola e dei frutti – nel caso specifico si riconosce un baccello con dei piselli – meno dettagliati e realistici (fig. 8).

¹⁴ Ad oggi non sono emersi documenti che accertino la parentela. È tuttavia documentata la presenza di Simone Mirana nella dimora dei Busio in occasione della stipula di un atto di compravendita il 30 novembre 1514. BCTn, BCT2, n. 39.

¹⁵ Si rinvia al contributo di Fabio Bartolini e Silvia Spada nella presente raccolta di studi e in particolare alle considerazioni di Silvia Spada sugli affreschi della Sala della musica e dei frutti in Castel Belasi.

¹⁶ Pancheri, *Il Concilio a Trento*, p. 83.

¹⁷ F. de Gramatica, scheda 35 *Marcello Fogolino, Voltino*, in *Ordine e bizzarria*, p. 282.

¹⁸ Silvia Spada, nel saggio su Castel Belasi pubblicato in questa raccolta di studi, ricorda simili decorazioni pittoriche in una stanza al pian terreno della canonica di Civezzano, a Castel Belasi, a Palazzo Vecchio già Busio Castelletti di Nomi.



■ 8. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con putti, fauno e oculo con Socrate; decoro con parato a bande verticali e frutti*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete sud (all'estremità sinistra del decoro inferiore è visibile la stesura pittorica più antica)

L'intervento di rifacimento delle decorazioni pittoriche interessò anche la fascia alta, dove si trovava un fregio affrescato di cui, tuttavia, ignoriamo il soggetto: resta solo la minuscola traccia di una mensola viola identica a quella attuale che ne individua il profilo inferiore. L'impresa decorativa di questa sala, dunque, di fatto va a sovrapporsi ad una precedente, riproponendo verosimilmente soggetti simili, seppur con delle sostanziali modifiche che ne richiesero il rifacimento e che non furono di carattere esclusivamente estetico. Si percepisce, infatti, un orientamento preciso nella scelta degli oggetti esposti sulla mensola e dei personaggi raffigurati negli oculi del fregio sommitale, che alluderebbero al tema nuziale, ribadito anche nella scelta iconografica della seconda sala di cui si parlerà nel prossimo paragrafo. Sulla breve parete

- 9. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con putto e oculo con Giuditta e Oloferne; decoro con parato a bande verticali, frutta, un ramo di fico e un coniglio*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete est (dettaglio)



tra le due finestre rivolte ad est, sulle quali si trovano i profili di un uomo e una donna, l'unione matrimoniale è evocata dal vaso di garofani, secondo la tradizione nordica e fiamminga che lega il fiore alla simbologia nuziale¹⁹ (fig. 6). Il legame matrimoniale è inoltre richiamato dal dettaglio della pesca, così come il limone, dono di Gea al matrimonio di Zeus ed Era, rimanda alla fedeltà amorosa, mentre la pera e il fico (fig. 9), il melone, la mela cotogna, il cetriolo e il baccello con i piselli alludono alla fecondità e alla fertilità, come nel caso del cedro; non mancano numerosi richiami all'amore, come la ciliegia, e alla dea Afrodite, cui si riferiscono la colomba e il coniglio (fig. 9), nonché la mela. A corroborare l'ipotesi di un tema iconografico legato alle nozze concorre anche il volume disposto sulla parete settentrionale (fig. 10), una raccolta d'intavolature a sei righe per liuto aperta su due pagine dove si legge

¹⁹ L. Camerlengo, scheda 10 *Pittore lombardo, Dama con fiore rosso*, in *Doni preziosi*, pp. 76-77; F. de Gramatica, scheda 15 *Pittore tedesco, Ritratto di Elena Doralice Cles (1631-1697)*, in *Doni preziosi*, pp. 88-89.



■ 10. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con fauni, oculi con Quinto Fabio Massimo e Porzia; decoro con parato a bande verticali, frutti e un libro*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete nord (dettaglio)

Rezerkar (ricercare), una specifica tipologia di musica profana eseguita solitamente in occasione di banchetti e festeggiamenti²⁰.

La fascia in alto, invece, di una intensa tonalità giallo zafferano ad imitazione dell'oro, ospita creature fantastiche che giocano con motivi vegetali, candelabre, vasi e nastri (fig. 11) che proiettano la loro ombra sullo sfondo luminoso, accennando ad un vago senso di profondità, ripreso anche dall'ombra scura sotto la finta cornice modanata che chiude nella parte sommitale il fregio e dall'accento volumetrico degli oculi entro cui sono incastonate le figure virtuose. Questi ultimi dettagli architettonici non raggiungono la raffinatezza formale della finestra rotonda sulla parte sommitale della pala di Sant'Anna per il Duomo di Trento, né quella delle finte aperture dei soffitti dipinti di Palazzo Sardanaga, pur anticipandole come già avvenuto in altri cicli

²⁰ Antonio Carlini, che ha letto il dettaglio, suggerisce un possibile riferimento con uno dei primi libri d'intavolature per liuto stampati a Venezia da Ottaviano Petrucci nel 1507 e firmati da Francesco Spinacino: C. Radice, scheda 40 *Sale al primo piano*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 358-361.



■ 11. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio a grottesche con vaso, sfinge e oculo con David e la testa di Golia*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete nord (dettaglio)

precedenti, Castel Toblino e Torre Franca²¹ *in primis*. Ed è proprio al fregio di quest'ultimo edificio che è necessario guardare per rintracciare alcune affinità iconografiche che tornano a Casa Mirana, seppur con una minore raffinatezza e varietà. Il maniero, che il 12 febbraio 1535 entra a far parte delle proprietà della potente famiglia Trautmannsdorf, fu oggetto di una generosa campagna di decorazione commissionata da Nicolò Trautmannsdorf che, pur avendone ricevuta l'inf feudazione solo a metà degli anni trenta, probabilmente aveva già iniziato alcuni anni prima i lavori di ristrutturazione per trasformarlo in una elegante dimora degna del cognato del principe vescovo Bernardo Cles²². Dal fregio del salone principale della Torre sembrerebbero derivare i magnifici vasi decorati con florilegi rossi (fig. 11) o gli eleganti cammei pendenti di Casa Mirana, così come la scelta di interrompere il fregio aprendo dei finti oculi in cui, a Mattarello, campeggiano figure mitologiche, tra cui un Ercole che sconfigge l'Idra, un condottiero romano a cavallo alla guida di alcuni soldati e, seppur non visibile nitidamente nella documentazione fotografica in mio possesso, una figura femminile in prossimità di una pira accesa, che sembrerebbe anticipare la Berenice del fregio del Salone di Casa Mirana (fig. 16), anch'essa collocata in un oculo, di cui si parlerà suc-

²¹ Non avendo potuto visitare le sale di Torre Franca a Mattarello, dimora privata e non accessibile, per il mio confronto posso solo basarmi su alcune fotografie concesse a fini di studio dal proprietario in occasione delle ricerche per il volume *Castelli trentini*. Il confronto risulta dunque non completo.

²² Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor", p. 233.



■ 12. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con due fauni accovacciati*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete nord (dettaglio)



■ 13. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con putto, cavallo fitomorfo e oculo con Manio Curio Dentato*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete nord (dettaglio)



cessivamente. Nella cappella privata di Torre Franca, invece, negli spicchi costolonati della volta, la figura del profeta Elia sembra essere il prototipo dell'uomo con turbante e il medesimo abito all'orientale con righe rosse orizzontali che si vede nell'oculo sulla parete meridionale, mentre s'accinge a bere (fig. 8), forse un richiamo alla figura di Socrate e al suo sacrificio estremo. Ulteriori dettagli che, con le dovute rielaborazioni, si ritrovano in entrambe le dimore sono la figura del fauno accovacciato (fig. 12), le zampe caprine aperte e il volto rivolto di profilo, e alcuni putti sgambettanti (alati a Mattarello), come quello che si volta a guardarsi le spalle²³, che tornano non solo nella suddetta sala grande di Torre Franca, ma anche nelle vele della volta della Camera del torion da basso del Magno Palazzo clesiano di Trento, secondo importante termine di confronto per la scelta dei soggetti della dimora cittadina dei Mirana. Cronologicamente vicino alla decorazione pittorica del maniero dei Trautmannsdorf, la volta dipinta e datata 1532 di quella che doveva essere uno degli ambienti più eleganti della nuova dimora vescovile, racchiude numerosi modelli cari all'artista, tra cui l'immagine della ne-reide che cavalca un drago verde²⁴, ma che nella dimora dei Mirana risulta in parte illeggibile (fig. 16), o la figura del soldato romano a cavallo, in basso a destra nell'ovale con la scena del Trionfo notturno di Cesare²⁵, riproposto nell'oculo tra le due finestre sul lato est (fig. 5), mentre sprona il suo destriero rampante ed identificato come Marco Curzio o Decio Mure; esempi di *devotio*, che, insieme agli eroi ed eroine negli otto oculi ancora leggibili, compongono un ciclo allegorico di *exempla virtutis* rivolti a Girardo Mirana e a sua moglie Elena. A lui, infatti, che più volte ricoprì prestigiosi incarichi pubblici tra cui quello di console nel 1538 e nel 1542, si riferiscono anche le altre figure maschili di Manio Curio Dentato circondato da prezioso vasellame (fig. 13), l'incorruttibile console celebrato dalla storiografia latina quale esempio di sobrietà e morigeratezza, di Socrate, con un turbante e un lungo abito a righe (fig. 8), e del misterioso condottiero con una bacchetta e una piramide (fig. 14), da sciogliere forse con Quinto Fabio Massimo 'il Temporeggiatore', i cui attributi richiamano la forza, l'integrità e la fermezza. Ai personaggi del glorioso passato si aggiungono gli eroi e le eroine bibliche: David, con la fionda e la testa del gigante Golia ai suoi piedi (fig. 15), e Giuditta²⁶, che stringe il capo di Oloferne decapitato con la scimitarra che brandisce ancora

²³ Lupo, "Il luogo tutto in figure è ritondo", p. 271, fig. 13B.

²⁴ Lupo, "Il luogo tutto in figure è ritondo", p. 272, fig. 17B.

²⁵ Lupo, "Il luogo tutto in figure è ritondo", pp. 260-261, fig. 118.

²⁶ La figura di Giuditta era particolarmente cara a Girardo Mirana: il suo motto, "A Deo fortitudo", che si legge su due epigrafi posti sui capitelli dell'androne che collega la Casa al Palazzo nuovo su Contrada San Benedetto, oggi via Oss Mazzurana, è desunto dal testo biblico che narra la vicenda dell'eroina (*Giuditta*, 13, 7): Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto*, p. 10.



■ 15. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio con sfinge e oculo con David e la testa di Golia*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete nord (dettaglio)



■ 16. Marcello Fogolino e collaboratori, *Fregio a grottesche e oculo con Berenice*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Salone, parete ovest (dettaglio)



minacciosa (fig. 9), vittoriosi come la virtù sul vizio, ma anche simboli di fedeltà, mitezza e umiltà trionfante sulla superbia. Le altre due figure femminili sono da identificarsi con Porzia, che si tolse la vita ingerendo un carbone ardente dopo la morte del marito (fig. 17), e la bellissima Berenice (fig. 16), che immolò la sua avvenenza bruciando una ciocca di capelli in sacrificio alla dea Afrodite affinché riconducesse a sé il marito dalla battaglia, entrambe modello di perfezione a cui una moglie doveva ispirarsi. Risulta, invece, illeggibile l'oculo nell'angolo sud est, dove si scorge una figura con un lungo abito, o una toga, e le braccia alzate, forse con uno scudo.

La Sala ariostesca

La piccola sala attigua, di dimensioni più contenute e decorata solamente nella parte alta della parete, presenta un suggestivo ciclo cavalleresco desunto dagli ultimi canti del celeberrimo poema *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Protagonista delle vicende narrate è Ruggiero, “uno dei pochi che potrebbe aspirare al ruolo di protagonista del poema, se il poema avesse un protagonista”²⁷, che negli ultimi canti affronta numerose peripezie che lo porteranno, infine, a coronare il suo sogno d'amore sposando la bella Bradamante. Il racconto, seppur frammentario a causa delle lacune che hanno cancellato interi brani, è narrato con estrema puntualità e dovizia di dettagli, anticipando di alcuni anni le traduzioni pittoriche del *Furioso*, vero e proprio *best seller* del Cinquecento. La sua traduzione illustrativa, ufficialmente inaugurata nel 1536 con la pubblicazione a cura di Nicolò Zoppino²⁸ della prima edizione illustrata e completa di tutti i quarantasei canti, conoscerà una più vasta eco e fortuna con la comparsa sul mercato dell'edizione veneziana di Gabriele Giolito de' Ferrari del 1542:

“fu infatti dopo la pubblicazione dell'edizione giolitina che si verificò una vera e propria esplosione del gusto per le opere d'arte ispirate all'*Orlando furioso*, cui seguì un recupero dei testi della letteratura in volgare che andavano definendosi come i pilastri portanti del canone letterario italiano, e che vennero scelti da quel momento in poi come soggetti di opere d'arte più frequentemente di quanto non fosse accaduto nei due secoli precedenti”²⁹.

²⁷ Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 56.

²⁸ Nicolò Zoppino in realtà aveva già pubblicato nel 1530 un'edizione illustrata del poema, che allora annoverava i quaranta canti della redazione dell'*Orlando furioso* del 1521. La nuova edizione completa del 1536 era aggiornata alle correzioni di Ariosto del 1532, che comportarono una sostanziale revisione dell'apparato iconografico. Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 17 nota 21.

²⁹ Caneparo, “*Dove comincian l'istorie*”, p. 110.



■ 18. Marcello Fogolino, *Duello tra Ruggiero e Bradamante*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete nord (dettaglio)



■ 19. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso...*, Venezia, Giolito, 1542. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 11203. Xilografia del canto XLV: *Duello di Ruggiero e Bradamante*



■ 20. Marcello Fogolino, *Bradamante al cospetto dell'imperatore Carlo Magno*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete est (dettaglio)



■ 21. Marcello Fogolino, *Carlo Magno in trono*, 1535-1536, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, cortile di Castelvecchio (dettaglio)



■ 22. Marcello Fogolino, *Liberazione di Ruggiero dalla torre di Beleticche*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete sud (dettaglio)

E, in effetti, sembrerebbe che un'edizione giolittina sia davvero passata dalle mani del Fogolino, quando l'artista dipinge la scena del duello fra Ruggiero e Bradamante (fig. 18), proprio sopra la porta che collega la camera al salone principale: la xilografia di riferimento (fig. 19) è quella che apre il canto XLV, la quale racconta lo scontro tra il paladino e la fanciulla, che aveva ottenuto dal re Carlo Magno l'autorizzazione a concedersi in sposa solamente a colui che l'avesse battuta in singolar tenzone (*Orlando furioso*,

XLIV, 64 e seguenti³⁰), come si vede raffigurato nella scena sulla parete orientale (fig. 20), che apre il ciclo: l'immagine del sovrano carolingio, qui assiso in un'ariosa loggia che riecheggia architetture simili presenti in altre xilografie dell'edizione del 1542³¹, evidentemente non ha bisogno di essere ricercata tra le pagine dell'edizione giolitina, dato che Fogolino può contare su un modello a lui ben più familiare, come quello del cortile del Castelvecchio, che aveva lui stesso realizzato tra il 1535 e il 1536 (fig. 21).

Se durante il duello l'identità di Bradamante è abbastanza riconoscibile, se non altro dal dettaglio della lunga treccia raccolta attorno al capo, il contendente, pur esibendo – qui come nella xilografia – un grande scudo con l'effigie dell'aquila bicefalà che nel poema sappiamo appartenere a Leone (*Orlando furioso*, XLV, 69, vv. 3-4), erede al trono dell'Impero Romano d'Oriente, nasconde il suo volto sotto l'elmo. Ruggiero, infatti, si sta battendo contro la bella eroina, di cui è innamorato, al posto dello stesso Leone, anch'egli invaghito di Bradamante, a cui il paladino è legato da un debito di gratitudine per averlo liberato dalla prigionia impostagli dalla crudele Teodora che, con l'avvallo del fratello, l'imperatore Costantino, lo ha rinchiuso nella torre di Beleticche (fig. 22). Dalla torre, raffigurata nel secondo episodio della parete orientale (fig. 23) e contrassegnata dalla sigla "SPQR" a richiamare il contesto imperiale romano, si allontanano due giovani a cavallo, verosimilmente Ruggiero, con l'armatura gialla che si ritrova anche nelle scene successive, insieme a Leone che lo ha liberato (*Orlando furioso*, XLV, 42-49, 61).

I due, dunque, partono alla volta di Parigi, dove Ruggiero, con le insegne di Leone, sconfigge in duello Bradamante, conquistando la sua mano per l'amico che attende, accampato, fuori dalla città per non essere riconosciuto. Segue un episodio del quale, ad oggi, il ciclo trentino costituisce la rappresentazione pittorica più antica di cui si abbia notizia (fig. 24): Ruggiero, addolorato per la perdita dell'amata, decide di lasciarsi morire in un bosco. In suo soccorso arrivano Leone con la maga Melissa, nume tutelare fin dai primi canti del poema dell'unione di Bradamante e Ruggiero; essi rintracciano l'eroe malinconico e affranto grazie all'intervento di alcuni "spiriti" che portano "cibo soave e prezioso vino" (*Orlando furioso*, XLVI, 46, v. 1). Il soggetto, che successivamente avrà una sua raffigurazione all'interno delle complesse tavole stampate nell'edizione Valgrisi del 1556 (fig. 25), seppur priva del dettaglio riguardante gli spiriti al servizio della maga, è qui proposto in maniera originale e coerente: l'artista, di fronte alla sfida dell'invenzione

³⁰ Ariosto, *Orlando furioso* (da questa edizione sono tratte anche le successive citazioni).

³¹ Come, ad esempio, nella xilografia del canto XXXIII. Per una consultazione dell'intero corpo di immagini delle edizioni illustrate dell'*Orlando furioso*, si rimanda agli archivi digitali www.orlando-furioso.org, e www.galassiaariosto.sns.it.

- 23. Marcello Fogolino, *Bradamante al cospetto dell'imperatore Carlo Magno; Liberazione e fuga di Ruggiero insieme a Leone*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete est



delle creature magiche, torna a sfogliare il poema, riprendendo la curiosa soluzione adottata nell'edizione giolittina di presentarli come esseri antropomorfi, ma dalle corna demoniache (fig. 26), trasformandoli in diavoletti neri dalle ali di pipistrello e lunghe lingue guizzanti (fig. 27), figli di quella rutilante fantasia che caratterizza le invenzioni fantasiose di Fogolino, interpretando così “il soccorso magico portato da Melissa” e sopperendo alla lacuna iconografica per queste creature fantastiche³². Si tratta di un tema estremamente raro: non si ha, infatti, notizia di altre trasposizioni artistiche, eccezion fatta per la tela (fig. 28) del toscano Jacopo Vignali datata attorno al 1636, ritenuta fino ad oggi primo e unico esempio³³: dietro i protagonisti, Ruggiero e Leone, si scorge la figura della maga Melissa, accompagnata dagli “spirti” che portano vivande per ristorare l’inerme guerriero, raffigurati come due putti dai tratti del volto deformati, le corna faunesche e le ali da pipistrello. Il ciclo di casa Mirana prosegue poi con una scena gravemente danneggiata dove s’intravedono i tre personaggi arrivare presso una loggia aperta (fig. 29): l’abbigliamento ci permette di riconoscere Leone “con ricche vesti e regalmente ornato” (*Orlando furioso*, XLVI, 53, v. 1) che, tenendo per mano Ruggiero con ancora indosso l’armatura del duello (*Orlando furioso*, XLVI, 52), lo introduce alla corte di Carlo Magno (*Orlando furioso*, XLVI, 51), dove

³² D. Caracciolo, scheda 43 *Jacopo Vignali, Ruggiero soccorso da Leone e dalla maga Melissa*, in *Donne cavalieri incanti follia*, pp. 142-143.

³³ F. Caneparo, scheda 56 *Jacopo Vignali, Ruggiero soccorso da Leone e dalla maga Melissa*, in *I voli dell’Ariosto*, p. 244.



■ 24. Marcello Fogolino, *Duello tra Ruggiero e Bradamante; Leone e la maga Melissa vanno in soccorso di Ruggiero; Arrivo di Ruggiero e Leone alla corte di Carlo Magno*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete sud

viene accolto da Marfisa, la sorella gemella di Ruggiero, di cui si intravede il profilo e un accenno di acconciatura (*Orlando furioso*, XLVI, 56, vv. 5-8, 60, vv. 1-2).

Sulla parete ovest possiamo solo immaginare la rappresentazione delle nozze che seguono il ricongiungimento di Ruggiero alla sua amata Bradamante, come narrato nel poema: ad avvalorare l'ipotesi di una scena conviviale al cospetto di ospiti in uno spazio architettonico, sopravvive un lacerto nell'angolo sud-ovest dove si intravede la base di una colonna, il pavimento scorciato e una gamba.

Il ciclo si conclude, sul lato settentrionale, con la scena di duello tra Ruggiero e Rodomonte dalla nera armatura (*Orlando furioso*, XLVI, 101, v. 7), giunto a corte l'ultimo giorno dei festeggiamenti (figg. 1, 30). Lo scontro, raffigurato all'interno di una corte delimitata da logge ed eleganti balaustre che ricordano gli ambienti del Magno Palazzo, è narrato con dovizia di particolari, a partire dal dettaglio delle lance spezzate (*Orlando furioso*, XLVI, 115-117). Nel poema ariostesco certo non mancano le xilografie raffiguranti cavalieri, nonché scene di duello³⁴, ma Fogolino, che non sembra ricalcare fedelmente alcun modello tratto dall'edizione giolitina, doveva avere bene in mente altre fonti di ispirazione, come ad esempio le scene cavalleresche di

³⁴ Xilografie che raffigurano cavalieri duellanti si ritrovano, ad esempio, nei canti VII, XIX, XXX e XXXV dell'edizione Giolito.



■ 25. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*..., Venezia, Valgrisi, 1556. Xilografia del canto XLVI



- 26. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso...*, Venezia, Giolito, 1542. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 11203. Xilografia del canto III: *Bradamante e Melissa nella grotta di Merlino*



- 27. Marcello Fogolino, *La maga Melissa aiutata dagli "spirti" rifocilla Ruggiero*, 1542 circa, affresco, Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete sud (dettaglio)



■ 28. Jacopo Vignali, *Ruggiero soccorso da Leone e dalla maga Melissa*, 1636 circa, olio su tela. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Torre dell'Aquila, da lui restaurata pochi anni prima³⁵ e forse quelli di Beseno, oggi perduti³⁶, in aggiunta ad una ricca letteratura cortese, che celebrava, anche attraverso le immagini a stampa, le atmosfere medievali tra giochi cavallereschi e fastosi balli a corte³⁷. La narrazione si conclude con la vittoria di Ruggiero su Rodomonte, ucciso con delle pugnalate in testa (*Orlando furioso*, XLVI, 137-140), come si scorge nel frammento nell'angolo a nord-est (fig. 31).

Da Ariosto a Fogolino: il finale del Furioso fra poesia e pittura

Il ciclo pittorico che si dispiega sulle pareti della Sala ariostesca sorprende l'osservatore, già al primo sguardo, per più di un motivo: la pronta e autore-

³⁵ Camerlengo, Perini, Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore*, pp. 303-317.

³⁶ Rollandini, "Certo tra le pitture profane del Trentino era una delle notevoli".

³⁷ Rollandini, *Scene per un matrimonio*, p. 195.

vole ricezione di una modalità decorativa che si stava rapidamente diffondendo nell'Italia settentrionale, come ha mostrato lo studio fondamentale di Federica Caneparo citato in precedenza, ma che, per quanto è stato possibile verificare fino a questo momento, non aveva ancora dato esiti in territorio trentino (o quanto meno esiti di analoga complessità artistica); l'emulazione immediata delle xilografie che accompagnano il testo del poema nella raffinatissima edizione giolitina del poema pubblicata a Venezia nel 1542 (figg. 19, 26, 36), riprese in due episodi del ciclo³⁸; la concertazione di una *narratio continua* che sviluppa, di scena in scena, di parete in parete, un'unica e ampia sequenza del *Furioso* visualizzata – presumibilmente, data l'assenza di brani consistenti dell'affresco – in tutte le sue articolazioni principali, dall'esordio alla conclusione, sulla base di una *inventio* che si tiene equamente distante sia dalla trasposizione antologica degli episodi emblematici del poema, sia dalla predilezione per le avventure legate al 'meraviglioso' ariostesco (i voli dell'ippogrifo, gli interventi di Atlante e Melissa, l'episodio di Ruggiero sull'isola di Alcina, la liberazione di Angelica, le imprese di Orlando in preda alla follia, il viaggio di Astolfo sulla Luna, ecc.)³⁹; la rappresentazione, nelle prime due pareti del ciclo, di un arco narrativo introdotto solo nell'ultima redazione del poema (e sedimentato, dunque, in misura minore nella memoria di lettori e lettrici del *Furioso*) che comprende il dissidio etico-familiare intorno alla nozze di Bradamante, le alterne fortune di Ruggiero nei territori dell'Impero d'Oriente, il legame di salda amicizia che si instaura tra Ruggiero e Leone, il conseguente duello che contrappone Ruggiero (rivestito delle insegne di Leone) all'amata Bradamante, la disperazione di Ruggiero e la sua partenza da Parigi, infine il soccorso che nuovamente giunge inaspettato al valoroso capostipite estense da parte della maga Melissa e che permette all'autore di ricondurre questa nuova diramazione narrativa, dopo il 'punto di

³⁸ L'edizione – una delle più importanti e raffinate di tutta l'editoria cinquecentesca – presenta 46 xilografie che compendiano alcuni degli episodi principali di ogni canto giocando sulla diversificazione dei piani prospettici, sulla scelta dei momenti narrativi e sulla sottolineatura di specifici temi e immagini per fornire una complessiva interpretazione del poema (in particolare in chiave epica, come ha sottolineato Cerrai, *Una lettura del "Furioso"*, pp. 99-134), da leggere sullo sfondo del più generale dibattito critico sul capolavoro ariostesco. Si tratta della seconda edizione del poema dotata di un apparato illustrativo originale e completo: la prima era stata pubblicata nel 1530, sempre a Venezia, dall'editore Niccolò Zoppino (con 40 xilografie, una per ogni canto secondo la redazione del poema del 1521), ed era stata poi ripresa nel 1536 con adeguamento dell'apparato iconografico alla nuova redazione in 46 canti del poema. Sulle edizioni illustrate e sulla tradizione figurativa dell'*Orlando furioso* si vedano da ultimo, anche per gli ulteriori riferimenti bibliografici: Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione; L'"Orlando furioso" nello specchio delle immagini*; L'"Orlando furioso": l'arte contemporanea legge l'Ariosto; *Orlando furioso 500 anni; Galassia Ariosto*.

³⁹ Caneparo, "Di molte figure adornato", pp. 465-469.



■ 29. Marcello Fogolino, *Arrivo di Ruggiero e Leone alla corte di Carlo Magno*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete sud (dettaglio)



■ 30. Marcello Fogolino, *Duello tra Ruggiero e Rodomonte alla corte di Carlo Magno*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete nord (dettaglio)

- 31. Marcello Fogolino, *Ruggiero uccide Rodomonte*, 1542 circa, affresco. Trento, Casa Mirana, Sala ariostesca, parete nord (dettaglio)



non ritorno' del duello tra gli amanti, nell'alveo degli episodi conclusivi già presenti nella prima redazione (celebrazione del matrimonio tra Ruggiero e Bradamante e duello di Ruggiero e Rodomonte).

La scelta della più corposa 'novità' narrativa introdotta nell'ultima redazione del poema quale fonte d'ispirazione dell'intero ciclo pittorico costituisce il primo segnale della complessità progettuale della decorazione⁴⁰: scartati gli episodi legati ai primi due filoni narrativi principali (la guerra tra gli eserciti di Carlo Magno e di Agramante e il *furor* di Orlando), scartate in blocco le altre sottotrame, rimosso l'*epos* corale ed esclusa quasi del tutto la presenza

⁴⁰ L'episodio di Bradamante, Leone e Ruggiero comprende buona parte dei canti XLIV-XLVI del poema; si tratta in particolare delle ottave 12-14 e 35-104 del canto XLVI, di tutto il canto XLV e delle ottave 20-66 del canto XLVI. La parte restante del canto XLVI è dedicata al matrimonio tra Bradamante e Ruggiero e al duello tra Ruggiero e Rodomonte, che si conclude con la morte di quest'ultimo. Si vedano ora, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, le letture di questi canti condotte da Refini, *Canto XLIV*, pp. 529-544, Rivoletti, *Canto XLV*, pp. 545-566 e Casadei, *Canto XLVI*, pp. 567-587.

di elementi magici e soprannaturali (con l'unica e giustificata eccezione della maga Melissa e degli spiriti da lei evocati)⁴¹, la partitura narrativa del ciclo di affreschi predilige nel complesso i toni realistici delle vicende che concludono il terzo filone narrativo (l'amore di Bradamante e Ruggiero) e le risonanze etiche, politiche e 'antropologiche' degli ultimi canti, ricontestualizzando il finale del poema e dialogando con la simbologia nuziale e con l'encomio delle virtù che compaiono nell'attiguo salone principale. Eroi ed eroine del repertorio biblico e classico-romano dialogano infatti, grazie alla comune esaltazione delle virtù della fede, della costanza, della forza e dell'umiltà, con i personaggi raffigurati nella sala ariostesca. Ad esempio, la bellezza, la fermezza d'animo e l'attributo della spada accomunano la Giuditta del salone principale (fig. 9) alla donna guerriera Bradamante, mentre la dedizione di Porzia – che si toglie la vita dopo la morte del marito (fig. 17) – sollecita il ricordo dell'esemplare e imperitura fedeltà amorosa che l'eroina ariostesca dimostra lungo tutto il poema e che caratterizza soprattutto quest'ultima sequenza narrativa. Basti citare, in relazione al tema della fedeltà, il distico iniziale della lettera di Bradamante a Ruggiero riportata nel canto XLIV, che secondo un uso ariostesco compendia nella forma della *sententia* morale l'esperienza complessiva del personaggio (61, vv. 1-2):

“Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
fin alla morte, e più, se più si puote”⁴².

Allo stesso modo, la sobrietà e l'incorruttibilità del console Manio Curio Dentato (fig. 13), “assai più bello / con la *sua* povertà che Mida o Crasso / con l'oro onde a virtù furon rebelli” secondo i versi di Petrarca (*Triumphus Fame I*, vv. 55-57), si lega alla virtuosa povertà di Ruggiero che viene richia-

⁴¹ L'eccezione è comprensibile sia sul piano narrativo-strutturale (all'interno di un racconto per immagini che sembra seguire in modo puntuale gli snodi principali della trama ariostesca l'assenza di Melissa avrebbe reso discontinua o lacunosa la sequenza diegetica), sia dal punto di vista tematico (in riferimento soprattutto al tema del soccorso inatteso; non è escluso però un implicito rimando agli spiriti a cui ricorre Melissa, nel canto terzo del poema, per mostrare a Bradamante la virtuosa progenie estense a cui darà origine il futuro matrimonio con Ruggiero: III, 20 e seguenti).

⁴² La fedeltà e la costanza di Bradamante, nonostante i dubbi e le vicissitudini, risaltano nel corso di tutto il poema e sono ribadite in più luoghi nei canti finali. Sul tema della fede in questa sequenza del poema si vedano in particolare Ascoli, *Fede e riscrittura*, pp. 93-130; Pich, “*Qual sempre fui, tal esser voglio*”, pp. 259-267, e più in generale sui lamenti di Bradamante in questa parte del poema, si veda la fine analisi di Ferretti, *Bradamante elegiaca*, pp. 63-75; Refini, *Canto XLIV, passim*, e Rivoletti, *Canto XLV*, pp. 561-566; Porciatti, “*Che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene*”, in part. pp. 162-165. Per l'ampia fortuna e la riscrittura di questo episodio e dei successivi lamenti di Bradamante e Ruggiero si rinvia ora al ricco lavoro di Lucio, *Tramutazioni dell'Orlando furioso*, pp. 94-121 e relativa bibliografia.

mata in più luoghi, sebbene con una connotazione negativa, da Amone e Beatrice, e alla polarizzazione che in questi canti oppone l'apprezzamento dell'*ethos* individuale quale fattore di amicizia e di coesione sociale e la spietata subordinazione della dignità umana al potere concretamente esercitabile e alla quantità di ricchezza (XLIV, 1-3 e 50-51):

“Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti,
ne le calamitadi e nei disagi,
meglio s’aggiungon d’amicizia i petti,
che fra ricchezze invidiose et agi
de le piene d’insidie e di sospetti
corti regali e splendidi palagi,
ove la caritade è in tutto estinta,
né si vede amicizia, se non finta.

Quindi avvien che tra principi e signori
patti e convenzion sono sì frali.
Fan lega oggi re, papi e imperatori;
doman saran nimici capitali:
perché, qual l’apparenze esteriori,
non hanno i cor, non han gli animi tali;
che non mirando al torto più ch’al dritto,
attendon solamente al lor profitto.

Questi, quantunque d’amicizia poco
sieno capaci, perché non sta quella
ove per cose gravi, ove per giuoco
mai senza finzion non si favella;
pur, se talor gli ha tratti in umil loco
insieme una fortuna acerba e fella,
in poco tempo vengono a notizia
(quel che in molto non fer) de l’amicizia. [...]

Ma il volgo, nel cui arbitrio son gli onori,
che, come pare a lui, li leva e dona
(né dal nome del volgo voglio fuori,
eccetto l’uom prudente, trar persona;
che né papi né re né imperatori
non ne tra’ scettro, mitra né corona;
ma la prudenzia, ma il giudizio buono,
grazie che dal ciel date a pochi sono);

questo volgo (per dir quel ch'io vo' dire)
ch'altro non riverisce che ricchezza,
né vede cosa al mondo, che più ammire,
e senza, nulla cura e nulla apprezza,
sia quanto voglia la beltà, l'ardire,
la possanza del corpo, la destrezza,
la virtù, il senno, la bontà; e più in questo
di ch'ora vi ragiono, che nel resto”⁴³.

L'evidente correlazione visiva tra la figura di David con la testa di Golia e la figura di Giuditta con la testa di Oloferne, che si rispecchiano formando una sorta di dittico all'interno dell'iconoteca esemplare del salone maggiore (figg. 15 e 9), richiama inoltre l'equiparazione valoriale tra i futuri progenitori della casata estense, che viene sancita, per comune consentimento, durante il duello a cui i due amanti vengono costretti dall'avversa fortuna (XLV, 81):

“Carlo, e molt'altri seco, che Leone
esser costui credeansi, e non Ruggiero,
veduto come in arme, al paragone
di Bradamante, forte era e leggiere;
e, senza offender lei, con che ragione
difender si sapea; mutan pensiero,
e dicono: – Ben convengono amendui;
ch'egli è di lei ben degno, ella di lui –”.

L'ottava ora citata suggella la conclusione dello scontro e ne compendia il significato; va osservato, tuttavia, che il giudizio espresso dai personaggi – come spesso avviene nel poema – non è assoluto e non è immune da ironia. Il parere sulla perfetta corrispondenza dei duellanti e futuri sposi poggia infatti sull'errata credenza che il guerriero sia Leone, e contribuisce così a rafforzare l'ingannevole scambio di identità che rischia di determinare l'ingiusto matrimonio tra quest'ultimo e Bradamante; allo stesso tempo, però, dal punto di vista di lettori e lettrici del poema, la considerazione non può che apparire adeguata, anzi tanto più 'corretta' quanto meno condizionata dalla reale conoscenza dell'identità del cavaliere: Carlo Magno e la sua corte esprimono, senza saperlo,

⁴³ Si veda inoltre XLIV, 36, vv. 3-8 (“ch'esso [Amone] ha disegno / che [Bradamante] del figliuol di Costantin sia sposa, / non di Ruggier, il qual non ch'abbi regno, / ma non può al mondo dir: questa è mia cosa; / né sa che nobiltà poco si prezza, / e men virtù, se non v'è ancor ricchezza”) e 38, vv. 1-4 (“La madre, ch'aver crede alle sue voglie / la magnanima figlia, la conforta / che dica che, più tosto ch'esser moglie / d'un pover cavallier, vuole esser morta”).

una corrispondenza valoriale che *lucet ipsa per se* al di sotto delle apparenze, danno voce a una verità inscritta all'interno di una perfetta finzione che rischia di nuocere alle stesse persone a cui l'elogio viene rivolto, rendendo vana quella stessa corrispondenza.

L'esemplarità del *coniugium* e la perfetta corrispondenza di marito e moglie era stata del resto ben focalizzata nelle letture moralizzanti dell'episodio, come risulta ad esempio dall'allegoria preposta al canto XLV nell'edizione Giolito del poema:

“In questo quarantesimoquinto in Ruggiero, nel quale ebbe più poter l'obbligo che egli aveva a Leone che l'amore che egli portava a Bradamante, describesi pure la virtù di perfetto cavalliero. In Bradamante altro non si comprende che un casto e sincero amore”⁴⁴.

L'unione tra l'*ethos* del “perfetto cavalliero”, la cui “eccellenza pertiene alla sfera morale”⁴⁵, e il “casto e sincero amore” della donna, rafforzata dalla galleria di donne e uomini illustri della tradizione classica e cristiana leggibile negli *exempla* del salone attiguo esprime così la cornice valoriale della raffigurazione ariostesca, e, più in generale, la correlazione fra il programma decorativo di Casa Mirana (che trasferisce nelle stanze del console di Trento, risemantizzandola, la funzione encomiastica delle ottave del *Furioso*) e la volontà di autorappresentazione dei committenti.

All'interno della sala ariostesca, l'aspirazione alla concordia e alla saldezza di una virtù che si mostri non intermittente di fronte all'incostanza della fortuna

⁴⁴ Rimarca gli stessi elementi anche l'allegoria dell'edizioni Valvassori del poema, edita a Venezia nel 1553: “Nella medesima [Bradamante], che non vuol attendere la promessa fermata innanzi a re Carlo, per poterla osserrar a Ruggiero, possono apprender le donne che gli è convenevol cosa il romper la fede ad ogni altro, per servarla al suo marito. In Ruggiero, che s'induce a privarsi dell'amante, anzi della propria vita, per soddisfar a Leone, che fu cagione del suo scampo, si conforta col suo esempio ogni animo grato a ricompensar eziandio con maggior misura i beneficii ricevuti”. Sulle allegorie di queste due edizioni si rinvia in particolare a Lo Rito, *Il perfetto cavaliere*, pp. 213-231 e Iorio, *Inventio e dispositio*, pp. 39-53. Su Ruggiero come ‘eroe fondatore’ si vedano, fra i contributi recenti, Pavlova, *Rodomonte e Ruggiero*, pp. 135-177; Residori, *Punitio exemplaires*, pp. 23-41; Favaro, *Ruggiero: un trovatello*, pp. 199-207.

⁴⁵ Lo Rito, *Il perfetto cavaliere*, p. 217: “Ruggiero [nelle allegorie dell'edizione Giolito] rappresenta la cortesia, la fede e la virtù che si addicono a valoroso, ottimo ed infine perfetto cavaliere. [...] L'eccellenza di Ruggiero pertiene alla sfera morale e la sua consacrazione avviene nel segno della grazia divina che riconduce a sé gli eletti, come si legge nell'allegoria al XLI canto del *Furioso* [...]. Il perfetto cavaliere, che ha in sé tutte le virtù, non è il guerriero, ma l'uomo virtuoso, formatosi distaccandosi progressivamente dalle passioni, governato dalla ragione e sostenuto dalla grazia divina, che appartiene però a un contesto sociale specifico, quello della corte, se le virtù principali che lo connotano sono l'obbligo e la fedeltà al proprio signore. Il fondatore della dinastia estense non è l'immagine del principe virtuoso, ma del cortigiano”.

trova un corrispettivo formale, anzitutto, nella scelta di un racconto unitario, coerente e compiuto, che emula a tal punto la continuità rappresentativa dell'ultima parte del poema da permettere all'osservatore di immaginare, con buona approssimazione, anche le scene che verosimilmente si potevano ammirare nelle ampie parti di decorazione purtroppo perdute. Nel microcosmo narrativo di questo unico *plot*, di questo poema nel poema, non manca naturalmente la *varietas* dei registri e delle 'corde espressive' tipica di tutto il *Furioso*: la sola sequenza delle imprese conclusive di Bradamante, Ruggiero e Leone sollecita infatti "ora il grave, ora l'acuto", per riprendere la celebre metafora ariostesca del "buono / sonator" (VIII, 29); e a segnalare questa alternanza concorrono senza dubbio l'attenta *dispositio* degli episodi all'interno delle pareti e l'alternanza dei piani prospettici.

Il ciclo inizia, come detto, con una libera raffigurazione dei contrastati accordi per le nozze di Bradamante che avevano generato il dissidio fra Amone e Beatrice, desiderosi di accogliere la proposta di Leone Augusto (figlio dell'imperatore d'Oriente Costantino), e Rinaldo, fratello di Bradamante, che aveva invece già accordato il proprio assenso a Ruggiero (fig. 20). In questa parte dell'affresco il riferimento al *Furioso* è compendioso e allusivo, e l'invenzione fonde tra loro più luoghi del testo: l'"intenzione" di Amone e Carlo Magno di concedere Bradamante a Leone (XLIV, 12-14); lo "sdegno" di Amone e Beatrice nei confronti di Rinaldo nel momento in cui apprendono che il figlio ha promesso Bradamante a Ruggiero (XLIV, 35-37); il tentativo di Beatrice di persuadere la figlia a rifiutare il matrimonio con il "pover cavallier"; il conflitto interiore di Bradamante, decisa a non rinunciare all'amore per Ruggiero, alla promessa di fede e alla costanza dell'affetto, ma anche a non venir meno all'obbedienza nei confronti dei genitori (XLIV, 38-39); il permesso di sposare solo il cavaliere che riuscirà a sconfiggerla in duello che Bradamante ottiene da Carlo e che provoca ulteriormente lo sdegno di Amone e Beatrice (XLIV, 68-72)⁴⁶; e il ritorno alla corte nel momento in cui il sovrano rende pubblica questa decisione (XLV, 21-40).

Nella composizione piramidale della scena affrescata, la collocazione di Bradamante nel gradino inferiore rispetto ai genitori non soltanto costituisce la traduzione visiva della prossemica dei rapporti gerarchici e dei dislivelli di potere, ma individua anche, nella donna, l'oggetto della discussione maschile, stante la netta divaricazione di genere che separa Amone e il gruppo di soldati, posti alla destra del sovrano, da Beatrice con Bradamante alla sua sinistra⁴⁷. La

⁴⁶ Stoppino, *Genealogies of Fiction*, pp. 18-57.

⁴⁷ Si aggiunga inoltre – pur considerando un inevitabile pregiudizio di sopravvivenza dovuto alla perdita di consistenti brani dell'affresco – che all'interno del ciclo pittorico lo spazio dedicato a Bradamante risulta inferiore rispetto al protagonismo spaziale e drammatico di Ruggiero.

compostezza e la fermezza del portamento di Bradamante evocano forse la determinazione nel tener fede alle promesse fatte a Ruggiero (e nel tener fede a sé stessa) e di affrontare in duello i cavalieri pretendenti (a cui forse alludono i soldati raffigurati allo stesso livello della donna guerriera), mentre il gesto della mano di Amone indica probabilmente la ritrosa obbedienza alla volontà del sovrano che ha concesso a Bradamante di poter sposare il valoroso cavaliere che riuscirà a vincerla in duello (XLV, 24, vv. 5-6):

“Amon, che contrastar con la Corona
non può né vuole, al fin sforzato cede”⁴⁸.

Si osservi, a questo proposito, anche il dettaglio del Toson d'oro che adorna la figura di Carlo Magno e che innesca la sovrapposizione di Carlo V all'imperatore del poema cavalleresco: si tratta di un segno ulteriore della dialettica che si è instaurata tra la narrazione del ciclo pittorico e la realtà storica del committente; nel contempo, però, sul piano narrativo, la presenza di questo dettaglio conferisce maggiore evidenza all'elevata nobiltà del contesto e riscatta così il registro realistico-borghese – a un passo dalla commedia teatrale vera e propria, di cui riproduce una delle più riconoscibili situazioni iniziali⁴⁹ – su cui è intonato il contrasto tra la meschina fascinazione nei confronti della ricchezza e del potere espressa da Amone e Beatrice e la limpida ammirazione delle virtù umane espressa da Rinaldo e Bradamante.

Secondo un artificio utilizzato anche nella parete meridionale, la finta separazione architettonica collocata nella metà della prima parete sottolinea, in parallelo alla narrazione ariostesca, il cambio di scena che trasporta il lettore dalla corte di Carlo, dove ha luogo il dissidio per le nozze di Bradamante, ai territori dell'Impero d'Oriente in cui si svolgono contemporaneamente le imprese di Ruggiero. Partito di nascosto da Parigi per uccidere Leone (XLIV, 76 e seguenti), Ruggiero partecipa infatti alla battaglia tra l'esercito di Costantino e l'esercito dei Bulgari, dando provvidenziale soccorso a questi ultimi e sbaragliando le truppe di Costantino e Leone; catturato a tradimento e imprigionato dagli emissari di Teodora, sorella dell'imperatore, nella torre (fig. 22) raffigurata nell'affresco di Fogolino e segnalata dall'iscrizione “SPQR” (XLIV, 101-104 e XLV, 6-20), viene poi

⁴⁸ Si vedano anche i due versi seguenti (“e ritornare a corte [di Carlo] si consiglia, / dopo molti discorsi, egli e la figlia”, vv. 7-8), che precisano, a riprova della fusione di più luoghi del testo ariostesco in questa parte dell'affresco, come la sofferta decisione di assecondare le condizioni poste dalla figlia e sancite da Carlo non sia presa al cospetto del sovrano.

⁴⁹ E conclusive: l'intervento inatteso di un *deus ex machina* (*dea*, in questo caso: Melissa) e il disvelamento delle finte identità e dello scambio di persona.

liberato dallo stesso Leone (XLV, 41 e seguenti). Il particolare decorativo della finta colonna crea così una cesura all'interno del paesaggio naturalistico che costituisce lo sfondo unitario di tutta la parete e che pone in relazione il contrasto per le nozze di Bradamante con le imprese e le sventure di Ruggiero nelle terre d'Oriente: questa soluzione – continuità del paesaggio con elemento strutturale di separazione – traduce bene sul piano visivo l'utilizzo misurato e quasi rarefatto dell'*entrelacement* nei canti XLIV e XLV⁵⁰, ed emula efficacemente, grazie anche alla 'lunga durata' narrativa della prima scena affrescata, la contemporaneità degli avvenimenti che coinvolgono Bradamante e Ruggiero, sottolineata qui da Ariosto in parallelo al recupero di una maggiore linearità espositiva.

L'artificio richiama inoltre i pensieri che Bradamante rivolge continuamente all'amato, allontanatosi dalla corte di Carlo. Nel canto XLV, infatti, la decisione di Carlo Magno di risolvere la questione matrimoniale attraverso il superamento di una prova di valore, narrata nel canto XLIV, è ripresa in una sequenza *entralacée* al racconto delle vicissitudini di Ruggiero che la precedono e la seguono; questo gruppo di ottave, che comprende anche un lungo lamento di Bradamante per l'assenza da Parigi dell'amato, è 'intagliato' all'interno delle disavventure di Ruggiero ed è incorniciato da due espressioni omologhe che peraltro ribadiscono il tema del 'non sapere', a sua volta inscritto nella più generale riflessione sui limiti della percezione, del ragionamento e dell'interpretazione che viene condotta nel poema:

“Oh! se d'Amon la valorosa e bella
figlia, oh se la magnanima Marfisa
avesse avuto di Ruggier novella,
ch'in prigion tormentasse a questa guisa;
per liberarlo saria questa e quella
postasi al rischio di restarne uccisa;
né Bradamante avria, per dargli aiuto,
a Beatrice o Amon rispetto avuto (XLV, 21).

Oh quanto, quanto si dorria più molto,
s'ella sapesse quel che non sapea,
che con pena e con strazio il suo consorte
era in prigion, dannato a crudel morte (XLV, 40, vv. 5-8)⁵¹.

⁵⁰ Sul ricorso alla tecnica dell'*entrelacement* in questa parte del poema: Rivoletti, *Canto XLV*, pp. 545-556.

⁵¹ Rivoletti, *Canto XLV*, pp. 554-556.

Ciò che Bradamante (posta di spalle rispetto alle altre scene affrescate, secondo un diffuso segnale di disgiunzione narrativa)⁵² non può sapere e che invece è noto a lettori e lettrici del poema, risulta noto anche a chi osserva nel suo insieme l'affresco della prima parete. Si crea così, nel raffronto fra testo e immagine, un intenso effetto drammatico, a cui contribuisce anche lo sprofondamento da primo a secondo piano che corrisponde al passaggio tra scena iniziale e scena centrale e che sancisce, nella distanza visiva e spaziale, l'impossibilità reciproca dei due amanti di venire a conoscenza delle rispettive sorti. D'altra parte, i limiti delle possibilità della conoscenza umana risultano evidenti, più in generale, di fronte alle imprevedibilità della sorte, a cui è dedicato il proemio del canto XLV (1-4):

“Quanto più su l'instabil ruota vedi
di Fortuna ire in alto il miser uomo,
tanto più tosto hai da vedergli i piedi
ove ora ha il capo, e far cadendo il tomo. [...]

Così all'incontro, quanto più depresso,
quanto è più l'uom di questa ruota al fondo,
tanto a quel punto più si trova appresso,
c'ha da salir, se de' girarsi in tondo.
Alcun sul ceppo quasi il capo ha messo,
che l'altro giorno ha dato legge al mondo. [...]

Si vede per gli esempj di che piene
sono l'antiche e le moderne istorie,
che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene,
e fin son l'un de l'altro e biasmi e glorie;
e che fidarsi a l'uom non si conviene
in suo tesor, suo regno e sue vittorie,
né disperarsi per Fortuna avversa,
che sempre la sua ruota in giro versa”.

Tenendo presenti questi versi proemiali, la torre che compare in secondo piano, al centro della parete, può acquisire allora una più densa allusività: essa raffigura, come indicato in precedenza, il luogo in cui Ruggiero viene rinchiuso dagli emissari di Teodora in attesa che venga eseguita la sua condanna a morte e in cui il cavaliere viene soccorso da Leone, ammaliato dalla

⁵² Si veda Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo*.

fulgida virtù mostrata nel campo di battaglia dal guerriero avversario⁵³; sul piano simbolico, però, corrisponde al “fondo” in cui la ruota della sorte getta chi prima stava ‘in cima’, al luogo in cui Ruggiero attende la morte (“sul ceppo quasi il capo ha messo”) dopo aver dato “l’altro giorno [...] legge al mondo”, ed evoca perciò i nuclei tematici degli improvvisi rovesci della vita, della necessità di non confidare nell’intangibilità del proprio *status* e del ruolo che, nelle discontinuità dei favori della sorte, assumono l’amicizia e il soccorso altrui. Il rilievo di questi temi e delle rispettive conseguenze ideologiche è ribadito anche da altri due elementi, uno esplicito nella raffigurazione e uno implicito nella lettura incrociata di parole e immagini: da un lato la *dispositio* degli episodi della parete meridionale, nella quale, sempre al centro, si trova nuovamente la rappresentazione di un insperato, e definitivo, soccorso altrui nei confronti di Ruggiero (da parte di Melissa e Leone, fig. 24); dall’altro la connotazione infernale della prigione-pozzo in cui, all’interno della torre, è rinchiuso Ruggiero e dell’acqua che lambisce nel buio della cella il guerriero, sospeso su un graticcio, e che quasi minaccia di inghiottirlo. Questa caratterizzazione infernale anticipa, per contrasto, l’immagine del fiume Acheronte a cui sarà invece destinato Rodomonte dopo essere stato sconfitto da Ruggiero stesso nel duello che conclude sia il *Furioso*, sia il ciclo pittorico della sala ariostesca⁵⁴.

L’ampio brano mancante nella prima parete impedisce di vedere il completamento di questa sezione dell’affresco: tuttavia, se all’inizio della parete successiva vediamo il duello tra Ruggiero e Bradamante, questa zona della decorazione non doveva includere, probabilmente, episodi rilevanti. In ogni caso, la raffigurazione di Leone (a destra) e Ruggiero (a sinistra, in sella al bianco Frontino e leggermente arretrato) che si allontanano per dirigersi a Parigi, e la conversazione che ha luogo tra i due guerrieri (fig. 23) – secondo la topica del racconto che si svolge durante il viaggio a cavallo – instaurano un rispecchiamento tra apertura e chiusura della sequenza narrativa della parete orientale: le due scene dialogiche collocano infatti in primo piano, all’inizio e alla fine, i discorsi ‘subiti’ dai due amanti (le pretese di Amone e Beatrice da un lato, la richiesta che Leone rivolge a Ruggiero affinché sostenga al suo posto il duello con

⁵³ A questo proposito è utile riportare un’osservazione di Refini, *Canto XLIV*, pp. 538-539, che accosta all’interno del più ampio discorso sui limiti della ragione e del giudizio umano i due episodi visualizzati da Fogolino: “Se l’incapacità di giudicare è il movente che spinge i genitori di Bradamante a scegliere per lei Leone anziché Ruggiero, l’esito paradossale della vicenda trova il suo primo fondamento proprio nella capacità di giudizio di Leone che – “uomo d’alto e di sublime core” [XLIV, 91, v. 1] – riconosce fin da subito le virtù dell’avversario, tanto da innamorarsi del suo valore”. Si veda anche Schachter, *Egli s’innamorò del suo valore*, pp. 64-79.

⁵⁴ “Alle squalide ripe d’Acheronte, / sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio, / bestemmiando fuggi l’anima sdegnosa, / che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa” (XLVI, 140, vv. 5-8). Sono le ultime parole del poema.

Bradamante dall'altro), e permettono così di visualizzare in una armoniosa composizione d'insieme la convergenza delle sorti avverse che, in una costruzione 'a tenaglia', minacciano e ritardano ulteriormente l'unione matrimoniale.

È a partire da questa convergenza che si origina la drammaticità della prima scena raffigurata nella parete meridionale, ovvero il duello tra Ruggiero e Bradamante esemplato sulla xilografia giolitina del canto XLV (figg. 18-19). L'incisione appare chiaramente come modello diretto dell'affresco, che la riprende in controparte: a destra Ruggiero, che combatte con le insegne imperiali di Leone e che tiene la spada rivolta verso il basso, in allusione alla volontà (tanto determinata quanto vana) del guerriero di non ferire (o di colpire solo lievemente) l'amata; a sinistra Bradamante, raffigurata senza elmo, che carica il colpo di spada animata dalla volontà (tanto determinata quanto vana) di non essere sopraffatta dal pretendente e di scardinare non soltanto le maglie dell'armatura dell'avversario, ma lo stesso meccanismo di costrizione insito nell'universo maschile che la domina, e che domina anche i discorsi utilitaristici della madre Beatrice (XLV, 76-77):

“Quando allo scudo e quando al buono elmetto,
quando all'osbergo fa gittar scintille
con colpi ch'alle braccia, al capo, al petto
mena dritti e riversi, e mille e mille,
e spessi più, che sul sonante tetto
la grandine far soglia de le ville.
Ruggier sta su l'avviso, e si difende
con gran destrezza, e lei mai non offende.

Or si ferma, or volteggia, or si ritira,
e con la man spesso accompagna il piede.
Porge or lo scudo, et or la spada gira
ove girar la man nimica vede.
O lei non fere, o se la fere, mira
ferirla in parte ove men nuocer crede.
La donna, prima che quel dì s'inchine,
brama di dare alla battaglia fine”.

Nell'interdiscorsività che si instaura qui tra testo del poema, xilografia e affresco colpisce soprattutto l'assenza dell'elmo, dettaglio non presente né nel testo del poema, né nelle incisioni che accompagnano il canto XLV delle edizioni Zoppino e Giolito e della successiva edizione Valvassori del 1553, nella quale pure compare lo scudo con aquila bicipite (figg. 19, 32-33). Il dettaglio può senz'altro richiamare una ricca tradizione di duelli tra amanti (o



■ 32. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*..., Venezia, Zoppino, 1536. Xilografia del canto XLV: *Duello di Ruggiero e Bradamante*



■ 33. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*..., Venezia, Valvassori, 1553. Xilografia del canto XLV: *Duello di Ruggiero e Bradamante*

tra uomo e donna) in cui la caduta o lo scioglimento dell'elmo determina il disvelamento dell'identità e del genere, come avviene, ad esempio, nel canto III del *Morgante* (figg. 34-35). In questo caso, però, la scelta iconografica interessa anzitutto il supporto materiale della relazione tra testo e immagine e la considerazione dei meccanismi della visione: l'allontanamento dell'immagine dalla parola che l'ha ispirata sembra implicare infatti la necessità di una più intensa allusività; in altri termini, la privazione dell'elmo di Bradamante, benché in contrasto con il dettato ariostesco, risulta funzionale alla trasposizione del testo, esplicitando l'asimmetria della visione e del riconoscimento dell'avversario che determina la tensione emotiva dello scontro e l'empatia del lettore-osservatore nei confronti dei personaggi. Come avveniva per la prima parete, l'osservatore conosce più di quanto conosca Bradamante (e può così intuire la limitata capacità oppositiva rispetto alla macchinazione di Leone e all'inganno di Ruggiero): la donna non può individuare l'amato, che ha annullato sé stesso, soppresso definitivamente i propri desideri e rimosso dalla storia del poema la propria identità celandosi dietro l'ostensione delle insegne di Leone. Lo stemma raffigurato sullo scudo – «e l'aquila de l'or con le due teste / porta dipinta ne lo scudo rosso» (XLV, 69, vv. 3-4), secondo un cromatismo sottilmente ribadito nel tessuto che compare in più luoghi del ciclo in relazione a Carlo Magno – esibisce agli occhi di Bradamante e della corte radunata sugli spalti⁵⁵ una identità ingannevole in sostituzione della reale individualità di Ruggiero, che viene letteralmente rimossa, cancellata con dolore, da quell'elmo nero in netto contrasto con gli altri colori della scena. Al contrario, la piena visibilità del volto di Bradamante non soltanto richiama la fusione dei tratti della donna amante e della amazzone nello statuto del personaggio, ma permette, anche, all'osservatore di esperire in prima persona il dramma di Ruggiero, collocato in posizione di diuturna contemplazione della sembianza dell'amata e privato della possibilità di porre in oblio, anche momentaneamente, l'identità dell'avversario e le implicazioni del duello. Viene così rimarcato ulteriormente anche il tema del 'non sapere' (enfattizzato nel testo: «O misera donzella, se costui / tu *conoscessi*, a cui dar morte brami, / se lo *sapessi* esser Ruggier, da cui / de la tua vita pendono li stami; / *so ben* ch'uccider te, prima che lui, / vorresti; che di te *so* che più l'ami: / e quando lui Ruggiero esser *saprai*, / di questi colpi ancor, *so*, ti dorrai», XLV, 80, corsivi nostri), dell'inganno della percezione, nonché del conflitto – anch'esso richiamato nel prologo del canto XLIV – tra la libera elezione dei legami personali, che si fonda, senza ombre, sulla manifestazione della virtù individuale, e la spregiudicata finzione che assurge a prassi normativa dei rapporti umani, a sua

⁵⁵ Il dettaglio della corte che assiste al duello è presente anche nella xilografia dell'edizione Giolito, sebbene, in modo più conforme al testo del poema, gli spettatori siano collocati in prossimità dello steccato in cui avviene il combattimento.



■ 34. Luigi Pulci, *Morgante*, Venezia, Bonelli, 1507. Xilografia del canto III: *Duello di Orlando e Meridiana*



■ 35. Luigi Pulci, *Morgante*, Venezia, Comin da Trino, 1546. Xilografia del canto III: *Duello di Orlando e Meridiana*

volta funzionale all'antropologia competitiva della corte e delle 'corti' del mondo. Non a caso, la sequenza della parete meridionale si chiude, dopo il movimento circolare che comprende il nuovo allontanamento di Ruggiero dalla corte di Carlo e il successivo ritorno a Parigi in seguito al soccorso inatteso di Melissa e Leone, con il disvelamento delle reali identità e dei meriti individuali dei pretendenti (o meglio con il doppio disvelamento: dell'inganno di Leone,

che ha delegato il combattimento a un altro guerriero, e della vera identità del guerriero sconosciuto, che si rivela essere Ruggiero). Sciogliendo l'*impasse* dell'erofilomachia, nella scena conclusiva di questa parete Leone è raffigurato mentre conduce con sé Ruggiero al cospetto di Carlo (fig. 29), prendendo per mano l'amico in segno di una rinnovata alleanza resa ora possibile dalla rimozione della doppiezza (a cui forse alludeva, su un altro piano di lettura, anche l'aquila a due teste) e del mascheramento delle vere identità.

Un'ultima considerazione merita infine la distribuzione degli episodi all'interno delle pareti della sala. Se "per comprendere e godere ogni singolo elemento narrativo [dell'*Orlando furioso*] è necessario collocarlo nel flusso continuo della narrazione, facendosi accompagnare dalla sapiente regia del narratore che, in un patto continuamente ribadito con il lettore (o narratario, cioè la rappresentazione del lettore che il testo medesimo evoca), costituisce e intreccia le diverse fila della narrazione sotto ai nostri occhi"⁵⁶, anche nei luoghi del testo in cui il processo di interruzione e ripresa risulti meno marcato e in cui l'alternanza tra vicende diverse sia tutta interna a una stessa sequenza narrativa, come avviene appunto nella conclusione del poema, occorre prestare attenzione alla dialettica fra singoli casi e personaggi. In questo senso appaiono perciò interessanti, almeno in relazione ai frammenti pittorici superstiti di questo ciclo, le diagonali spaziali che collegano l'inizio della parete orientale all'inizio della parete occidentale e la parte finale della parete meridionale alla parte finale della parete settentrionale: nel primo caso il contrasto iniziale originato dal negoziato per le nozze di Bradamante trova un lieto finale nella concordia della corte conseguente allo scioglimento della giostra degli inganni e nella celebrazione del matrimonio all'interno della parete occidentale (ipotizzando che quest'ultima rappresentasse appunto il matrimonio fra Ruggiero e Bradamante, unico episodio di rilievo assente nella serrata partitura narrativa del ciclo di affreschi); nel secondo caso, secondo l'altra diagonale, il ritorno di Ruggiero alla corte di Carlo mostra la propria funzionalità politico-strategica riflettendosi nella sconfitta di Rodomonte, raffigurata al termine del ciclo e anch'essa debitrice nei confronti dell'omologa xilografia giolitina (ripresa però con maggiore libertà rispetto alla xilografia del canto XLV, figg. 21, 36-37; si osservi che i due episodi ripresi dalle incisioni di Giolito sono collocati perciò l'uno di fronte all'altro). Prestando attenzione alle reciprocità fra le scene rappresentate nelle singole pareti si può osservare, inoltre, come i gruppi di episodi forniscano un complessivo elogio della dimensione pubblica e al contempo privata del committente, dialogando con le ottave ariostesche e dando vita, per quanto è possibile vedere e

⁵⁶ Tomasi, *Entrelacement*, p. 61.



- 36. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso...*, Venezia, Giolito, 1542. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 11203. Xilografia del canto XLVI: *Duello di Ruggiero e Rodomonte*



- 37. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso...*, Venezia, Valvassori, 1553. Xilografia del canto XLVI: *Duello di Ruggiero e Rodomonte*

ricostruire, a una raffinata trasposizione *per figuras* sia delle novità introdotte nell'ultima redazione (pareti est e sud), sia del finale 'virgiliano' già presente nella prima redazione (pareti ovest e nord)⁵⁷. Così come nella parete orientale e in quella occidentale sono celebrate le virtù individuali dei due sposi, richiamate anche negli *exempla* del salone attiguo, nella parete meridionale e in quella settentrionale sono esaltati i doveri civili e le capacità politiche del console Mirana, che risaltano sia attraverso la raffigurazione di episodi di estrema lealtà nei confronti degli amici (una lealtà che giunge fino al sacrificio di sé, come mostra il duello tra Ruggiero e Bradamante, e che forse viene esibita in termini non del tutto disinteressati nel ciclo di affreschi, se si presta attenzione alla centralità visiva che assume, come detto, il tema del mutuo soccorso), sia tramite l'allusività della salda e vittoriosa difesa contro gli avversari che viene sancita, o quanto meno auspicata, dalla conclusione del combattimento tra Ruggiero e Rodomonte, significativamente collocato in posizione speculare rispetto al duello fra i due amanti.

Proposta di datazione

Colpisce in questa lunga disamina la ricchezza di riferimenti testuali che nelle, seppur limitate, testimonianze iconografiche si ritrovano con grande puntualità: risulta dunque facile immaginare Marcello Fogolino che, con il libro alla mano, sfoglia con voracità le sue pagine alla ricerca di suggestioni da tradurre per narrare un soggetto inedito, e le xilografie che aprono i canti del poema a malapena soddisfano le esigenze dell'artista. Ad oggi non sono noti cicli decorativi tratti interamente ed esclusivamente dagli ultimi canti dell'edizione. La figura di Ruggiero compare spesso nei più famosi cicli d'affresco di tema ariostesco, alcuni irrimediabilmente perduti⁵⁸, altri ancora oggi visibili; basti pensare al cinquecentesco Palazzo Torfanini di Bologna realizzato da Niccolò dell'Abate tra il 1548 e il 1550, che, negli anni immediatamente successivi, curò anche la decorazione pittorica della Torre di Baggiovara presso Modena insieme ai suoi collaboratori. Negli anni quaranta del Cinquecento, con l'avvento dell'edizione veneziana di Giolito del *Furioso*, la domanda di dipinti raffiguranti gli episodi più celebri del poema inizia a farsi

⁵⁷ "L'allusione evidente e forte [nel duello finale tra Ruggiero e Rodomonte] alla chiusa dell'*Encide*, sia pure ricontestualizzata (da un finale che segna il destino di un futuro impero, a uno che sancisce l'eroismo del prossimo capostipite di una grande casata), ha svolto la funzione di segnalare comunque una conclusione, analoga a quella che un classico aveva già adottato" (Casadei, *Canto XLVI*, p. 587; al saggio di Alberto Casadei si rimanda anche per l'ampia bibliografia sul finale del *Furioso*). Sul finale 'virgiliano' del poema si veda Confalonieri, *Quale Virgilio?*, pp. 27-38.

⁵⁸ Caneparo, "Di molte figure adornato", pp. 20-21, 25-40.

più impellente da parte del pubblico e, “per rispondere alle esigenze dei committenti, gli artisti furono chiamati ad inventare un filone iconografico nuovo, impresa stimolante ma certo non facile, che portò molti di loro a confrontarsi naturalmente con l’unico precedente figurativo disponibile: le illustrazioni a stampa”⁵⁹, proprio come fece Fogolino nelle sale di Casa Mirana, senza tuttavia rinunciare alla lettura del testo.

La figura del paladino Ruggiero risulta da subito molto apprezzata: la sua fama, soprattutto in territorio emiliano, è dettata da motivazioni di carattere dinastico, dato che dalla coppia Ruggiero-Bradamante nascerà la nobile stirpe degli Este. Non sorprende dunque la notizia, desunta dalle *Vite de’ pittori e scultori ferraresi* di Girolamo Baruffaldi, che anche le primissime traduzioni del *Furioso* in cicli decorativi pittorici databili agli anni trenta del XVI secolo in dimore private ferraresi riguardino proprio il mitico progenitore della casata estense, come avvenne in Palazzo Bevilacqua, a Ferrara. È sempre il letterato ferrarese a ricordare che “nel palagio sulla via degli Angeli già fabbricato dal Conte Bevilacqua⁶⁰”, ma che nel 1530 era stato acquistato dal duca Alfonso I⁶¹, Dosso Dossi, insieme al fratello Battista, intervenne nel 1532 per decorare alcuni ambienti di quella che diventerà la dimora di Alfonso di Montecchio, figlio naturale del duca e di Laura Dianti. La presenza di Battista è inoltre documentata nel 1538, anno in cui è pagato per “haver depinto li solari dela camera grande e dela piccola del palazzo de Sua S. dali Anzoli”⁶². Questo intervento di Battista doveva rientrare in una campagna decorativa più ampia, in previsione delle nozze di don Alfonso con Giulia della Rovere, che avvenne tuttavia undici anni dopo, nel 1549. Pur non conoscendo l’originale collocazione di “alcuni quadri a guazzo sulla tela, li quali servivano per fregio di due camere”⁶³ realizzati da Dosso e suo fratello nel 1532, sappiamo che essi rappresentavano “Alcina che alletta Ruggiero con finti vezzi, e che tenta di trarlo nel suo palagio: e seppero questi valorosi fratelli così bene interpretare la mente dell’Ariosto autore di questa favola nel canto VII del suo *Furioso*, che parve anzi aver essi comunicata l’idea del poeta”⁶⁴. Il legame tra i fratelli Dossi e Ludovico Ariosto è storia nota: gli artisti, annoverati dal poeta nel celebre canto XXXIII insieme ai grandi protagonisti dell’arte, possono vantare nella loro produzione artistica alcuni soggetti ariosteschi. Che siano stati loro ad accendere l’interesse in Fogolino,

⁵⁹ Caneparo, “*Dove comincian l’istorie*”, p. 111.

⁶⁰ Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 26.

⁶¹ Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco*.

⁶² Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco*, p. 134-135 e sua appendice documentaria (a.), p. 140.

⁶³ Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 25.

⁶⁴ Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, pp. 25-26.

tuttavia, non ci è dato sapere, ma senza dubbio è affascinante immaginare i due artisti ferraresi confrontarsi con il vicentino, durante il loro soggiorno trentino tra il 1531 e il 1532, anni cruciali per l'Ariosto che da poco ha terminato di stampare la nuova redazione dell'*Orlando furioso* con gli episodi aggiunti e sta inviando presso le varie corti i volumi⁶⁵.

Nel ciclo di Trento il riferimento encomiastico alla casata d'Este è assente – e ciò non sorprende più di tanto – mancando nella narrazione alcuni episodi emblematici per il discorso celebrativo della famiglia ferrarese, a partire dal canto III dove si palesa il futuro di Bradamante e del suo futuro sposo, profetizzato dalla maga Melissa, vero nume tutelare della coppia, mentre si concentra l'attenzione sull'aspetto amoroso che culmina con l'unione matrimoniale. Una scelta estremamente sofisticata, all'avanguardia e originale in un territorio dove la fortuna del poema iniziava ad attecchire⁶⁶ e che di fatto, ad oggi, lo rende uno dei più antichi cicli di affreschi a tema ariostesco noto e conservato a livello italiano⁶⁷. La scelta di concentrarsi sugli episodi salienti che evidenziano il legame amoroso tra Bradamante e Ruggiero, “ch'egli è di lei ben degno, ella di lui” (XLV, 81, v. 8), simboli di fede amorosa e fedeltà coniugale⁶⁸ riprende il *Leitmotiv* già dipanato nella sala precedente, suggerito da un ulteriore legame con gli stessi personaggi virtuosi, che, come è stato detto, alludono ai pregi dei protagonisti; ma se le nozze di Girardo Mirana costituiscono il plausibile presupposto per la scelta iconografica dei due cicli, quando furono realizzati? L'unione delle due famiglie, ostentata sui capitelli del portale d'ingresso del palazzo di Contrada San Benedetto di cui il Mirana risulta proprietario nel 1543, porrebbe un termine *ante quem* alla questione. D'altro canto, le citazioni iconografiche desunte dalle xilografie dell'edizione giolitina del poema datata 1542, costituisce un

⁶⁵ Ad esempio, a Mantova, l'edizione arriverà il 9 ottobre 1532: Ariosto, *Tutte le opere*, pp. 487-489.

⁶⁶ Nel 1561, in occasione della presenza a Trento di Filippo II di Spagna, Cristoforo Madruzzo organizza presso Palazzo delle Albere, dimora estiva della famiglia, un torneo figurato ispirato al ventiseiesimo canto dell'*Orlando furioso*: Belli, “*L'Adige festante*”, p. 458. Tra il 1568 e il 1574 nell'atrio d'onore di Castel Noarna in Vallagarina vengono affrescati alcuni episodi del poema, tratti dalle incisioni dell'edizione di Gabriele Giolito, riprodotte con buona fedeltà in paesaggi trentini: S. dell'Antonio, scheda 7, *Castelnuovo (Castel Noarna), Noarna di Nogaredo*, in *Castelli trentini*, pp. 175-187.

⁶⁷ Escludendo il ciclo dossesco del 1536-1538 a Palazzo Bevilacqua a Ferrara, ricordato da Girolamo Baruffaldi, e quello del 1536 di Villa Dolfin a Rosà, in provincia di Vicenza, dove Carlo Ridolfi ricorda le “Favole di Ariosto” dipinte da Jacopo Bassano, oggi entrambi perduti, le prime testimonianze pittoriche ancora visibili oggi sono tutte successive al 1542, ad eccezione delle quattro camere dedicate all'*Orlando furioso*, dipinte da Nicolò dell'Abate nel Palazzo Ducale di Sassuolo (Modena), comunque collocate cronologicamente tra il 1540 e il 1550: Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 466.

⁶⁸ Caneparo, “*Di molte figure adornato*”, p. 371.

- 38. Marcello Fogolino, *Adorazione del vitello d'oro*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Roverella (dettaglio)



- 39. Marcello Fogolino, *Raccolta della manna*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Roverella (dettaglio)





■ 40. Marcello Fogolino, *Invasione delle cavallette*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Roverella (dettaglio)

imprescindibile riferimento *post quem* che riduce a pochi mesi la forbice temporale entro cui individuare il tempo di realizzazione dell'apparato decorativo. Se poi si rammenta che proprio nel 1542 Girardo Mirana ricoprì nuovamente la prestigiosa carica di console di Trento, i richiami alle virtù del cittadino elencate nella prima sala assumono un valore ancor più significativo. Esaminando il *ductus* pittorico della seconda sala, dove la presenza della mano del maestro vicentino sembrerebbe prevalere rispetto alle numerose voci che risuonano nel fregio del salone, si percepisce una maggior disinvoltura che, seppur compromessa dalla grave condizione conservativa che solo in parte i recenti restauri hanno saputo emendare, rivela brani di incredibile freschezza, dove pennellate veloci e corsive tratteggiano gli attori dell'epopea ariostesca, con un'urgenza che in alcuni casi si fa quasi impressionista, perfezionata solo in alcuni casi da un segno grafico che scrive la punteggiatura dei volti, resi con pochi tratti in punta di pennello, come nel caso dei due misteriosi spettatori del torneo cavalleresco, con moderni abiti alla moda. Ad unificare il racconto, una suggestiva cortina paesaggistica senza soluzione di continuità, dove si scorgono suggestioni dall'antico reinventato in originali vedute urbane, simili a quelle che si ritrovano anche nelle lunette della Sala



■ 41. Giulio Bonasone, *Ninfa e un dio silvano*, 1530-1550, bulino

di Costantino di Palazzo Sardagna, a Trento, che presenta numerose affinità stilistiche – dal tratto pittorico rapido e arricchito dalle grafie sottili, alle architetture eccentriche – che lo avvicinano al ciclo di Casa Mirana non solo da un punto di vista cronologico⁶⁹. Questi due cantieri trentini, ascrivibili alla prima metà degli anni quaranta del XVI secolo, di fatto introducono importanti anticipazioni, aprendo la strada alla tappa successiva della carriera di Fogolino che nel 1547 firmerà e daterà gli affreschi con le *Storie di Mosè* di Ascoli Piceno, punto più alto di questa sua nuova meditazione artistica. In territorio marchigiano, giunto al seguito del vescovo Philos Roverella che ebbe

modo di conoscere l'anno precedente a Trento durante i lavori conciliari, Fogolino ripropone una pittura “a larghe pennellate ondulate, veloce e liquida nelle ampie campiture paesaggistiche”, operando “quasi di getto, con una sommaria elaborazione grafica preparatoria”⁷⁰, proprio come aveva già fatto a Casa Mirana. Tra l'umanità brulicante dei grandi riquadri ascolani, tornano i suoi personaggi, dalla figura del soldato voltato al cospetto di Carlo Magno (fig. 38), ai putti del Salone, in particolare quello a destra del condottiero a cavallo nell'oculo sulla parete orientale, che s'intravede nella scena della *Raccolta della manna*, al centro, insieme ad altri fanciulli (fig. 39), ai profili muliebri, ingentiliti da un giro di treccia che cinge il capo o un'acconciatura fissata con un ciuffo sulla nuca (fig. 39)⁷¹. Gli elementi architettonici che si scorgono nel ciclo trentino, ugualmente, anticipano alcune monumentali scenografie di Ascoli. Tracce di un passato nostalgicamente citato, mai letteralmente, con affettuosa devozione, come nella scena del duello fra Bradamante e Ruggiero: le arcate alternate a semicolonne, abitate dagli spettatori della sfida, ritornano sviluppandosi su più piani nella scena dell'*Invasione delle ca-*

⁶⁹ Si rinvia al contributo di Luca Gabrielli in questa raccolta di studi.

⁷⁰ Blasio, “*Finito il tutto con buon gusto*”, p. 403.

⁷¹ Nell'episodio della *Costruzione del vitello d'oro*, in alto a sinistra, e in quello della *Raccolta della manna*. Blasio, “*Finito il tutto con buon gusto*”, p. 402, fig. 189 e p. 412, fig. 205.

vallette (fig. 40), dove si vede anche, un po' più distante, una loggia aperta, simile a quelle trentine, e un misterioso artista⁷², seduto su ciò che resta di una colonna crollata al suolo, intento a disegnarla. Un'ultima menzione spetta alla presenza di erme a dividere le scene: se ad Ascoli l'artista vicentino, che le utilizza solo su una parete, sceglie di avvalersi delle stampe di Giulio Bonasone raffiguranti una ninfa e un dio silvano⁷³, come i due fogli conservati al Metropolitan Museum di New York (fig. 41), a Trento la forza inventiva è più libera e spregiudicata, variando ogni volta il soggetto: in tutto e per tutto, un artista che non volle mai rinunciare alle sue "fantasie vaghe"⁷⁴.

Referenze fotografiche

Nicola Catelli: figg. 25, 32-35.

Chiara Radice: figg. 4, 7, 21.

Luisella Decarli: fig. 2.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 1, 3, 5-18, 20, 22-24, 27, 29-31.

New York, Metropolitan Museum of Art: fig. 41.

Parma, Biblioteca Palatina, su concessione del Ministero della Cultura: figg. 19, 26, 36.

Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Archivio fotografico (Remo Michelotti - Mezzocorona) - Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Ascoli Piceno: figg. 38-40.

⁷² La critica ha visto in questo dettaglio un autoritratto dell'artista che già in altre opere aveva adottato la medesima soluzione. G.C.F. Villa, scheda 4 *Marcello Fogolino, Adorazione dei Magi... Annunciazione; Natività, Fuga in Egitto...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 100-103, G.C.F. Villa, scheda 6 *Marcello Fogolino, San Francesco d'Assisi riceve le stimmate tra i santi...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 106-107; si veda anche il contributo dello stesso autore in questa raccolta di studi.

⁷³ Silvia Blasio nel suo contributo per il catalogo alla mostra trentina di Marcello Fogolino non cita le stampe di Bonasone, ma, ricordando una precedente soluzione decorativa simile, ovvero il telamone e la cariatide ai lati del camino nella Sala al Castello di Malpaga, fa più genericamente riferimento a suggestioni derivanti dai modelli dosseschi della Villa Imperiale a Pesaro, nonché l'erma barbata a braccia incrociate nello zoccolo della Stanza dell'Incendio di Borgo, nei Palazzi Vaticani, di Raffaello e bottega: Blasio, "*Finito il tutto con buon gusto*", pp. 403-405, 408. Luciana Giacomelli, invece, rimanda alle cariatidi dipinte da Battista Dossi nella Villa di Belriguardo a Voghiera, in provincia di Ferrara: Giacomelli, *Rivisitazione dell'antico*, p. 66.

⁷⁴ Liberamente tratto da una minuta di Bernardo Cles ai soprastanti della fabbrica del Magno Palazzo, nella quale il cardinale dà indicazioni per la stanza del Torrion da basso del suo Magno Palazzo, dove si lascerà che Fogolino dipinga "qualche altra fantasia vaga". Si veda Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles*, pp. 431-432 poi ripreso da Botteri, *Fantasie vaghe*, p. 70. Il documento originale si trova in ASTn, APV, CC, mazzo 14, fasc. 8, cc. 11r-12r.

Riproduzioni da libro

Donne cavalieri incanti follia, pp. 142-143: fig. 28.

Riferimenti archivistici e bibliografia

APSM = Trento, Archivio della Parrocchia di Santa Maria Maggiore

ASTn = Trento, Archivio di Stato

APV, AT = Archivio del principato vescovile, Atti trentini

APV, CC = Archivio del principato vescovile, Corrispondenza clesiana

BCTn = Trento, Biblioteca Comunale

BCT2 = Fondo diplomatico

Ludovico Ariosto, *Tutte le opere, 3. Satire, Erbolato, Lettere*, a cura di Cesare Segre, Gabriella Ronchi, Angelo Stella, Milano, Mondadori, 1984.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, indici di Piero Floriani, Milano, Rizzoli, 2012.

Albert Russell Ascoli, *Fede e riscrittura: il Furioso del 1532*, in "Rinascimento", s. II, 43 (2003), pp. 93-130.

William Belli, "L'Adige festante": *l'effimero a Trento al tempo dei Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa*, pp. 455-479.

Silvia Blasio, "Finito il tutto con buon gusto, ... con delicatezza da diligente Miniatore": *le Storie di Mosè di Marcello Fogolino nel Palazzo Roverella di Ascoli Piceno*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 399-415.

Marina Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, in *Castelli trentini*, pp. 53-109.

Marina Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor". *Invenzioni bizzarre nelle dimore rinascimentali trentine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 327-341.

Lia Camerlengo, Roberto Perini, Stefano Volpin, *Per Marcello Fogolino restauratore: i Mesi di Torre Aquila*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 303-317.

Federica Caneparo, "Di molte figure adornato". *L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2015.

Federica Caneparo, "Dove comincian l'istorie". *L'Orlando furioso, le arti e la definizione del canone letterario*, in *I voli dell'Ariosto*, pp. 109-117.

Alberto Casadei, *Canto XLVI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, pp. 567-587.

Castelli trentini. Decorazioni e fantasie nei cantieri rinascimentali, a cura di Annamaria Azzolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

I cavalieri dell'Imperatore. Tornei, battaglie e castelli, a cura di Franco Marzatico, Johannes Ramharter, Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2012, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Besenello (Castel Beseno), 23 giugno - 18 novembre 2012.

- Marzia Cerrai, *Una lettura del "Furioso" attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, in "Strumenti critici", 1 (2001), pp. 99-134.
- Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del "Furioso"*, in "Parole rubate / Purloined Letters", 7 (2013), numero monografico *Il labirinto della citazione. L'Orlando furioso da Ariosto a Calvino*, a cura di Anna Maria Cabrini, pp. 27-38.
- Giovanni Dellantonio, *Palazzo Mirana di Contrada San Benedetto: tracce per una storia*, Innsbruck, Hypo Tirol Bank, 2004.
- Donne cavalieri incanti folli. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, a cura di Lina Bolzoni, Carlo Alberto Girotto, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, catalogo della mostra: Pisa (San Michele degli Scalzi), 15 dicembre 2012 - 15 febbraio 2013.
- Maiko Favaro, *Ruggiero: un trovatello, ma di famiglia illustre*, in 'Dreaming again on things already dreamed'. *500 years of Orlando furioso (1516-2016)*, ed. by Marco Dorigatti, Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 199-207.
- Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in "Italianistica", 37 (2008), 3, pp. 63-75.
- Luca Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura e arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2004 (Collana di monografie, 64).
- Galassia Ariosto: il modello editoriale dell'"Orlando furioso" dal libro illustrato al web*, a cura di Lina Bolzoni, Roma, Donzelli, 2017.
- Luciana Giacomelli, *Rivisitazione dell'antico. Sculture dipinte tra realtà e invenzione nella pittura di Marcello Fogolino*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 57-67.
- Giuseppe Iorio, 'Inventio' e 'dispositio' nelle allegorie delle edizioni Giolito (1542) e Valvassori (1553), in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del "Furioso"*, a cura di Daniela Caracciolo, Massimiliano Rossi, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 39-53.
- Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri, Marco Praloran, II, a cura di Annalisa Izzo, Franco Tomasi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018.
- Claudia Lo Rito, *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'"Orlando furioso"*, in "Tra mille carte vive ancora". *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 213-231.
- Francesco Luciola, *Tramutazioni dell'Orlando furioso. Sulla ricezione del poema ariostesco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.
- Michelangelo Lupo, "Il luogo tutto in figure è ritondo". *Fonti letterarie e visuali per Marcello Fogolino nella "camera del torion da basso"*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 253-279.
- I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano - Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Riva del Garda (Chiesa dell'Inviolata), 10 luglio - 31 ottobre 1993.
- Andrea Marchesi, *Un inedito cantiere dossesco: il palazzo di don Alfonso d'Este sull'antica Via degli Angeli*, in "Ferrariae Decus", 24 (2007), pp. 128-149.

- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Orlando furioso 500 anni: cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di Guido Beltramini, Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, catalogo della mostra: Ferrara (Palazzo dei Diamanti), 24 settembre 2016 - 8 gennaio 2017.
- L'«Orlando furioso»: l'arte contemporanea legge l'Ariosto. Incantamenti, passioni e follie*, a cura di Sandro Parmiggiani, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, catalogo della mostra: Reggio Emilia (Palazzo Magnani), 11 ottobre 2014 - 14 gennaio 2015.
- L'«Orlando furioso» nello specchio delle immagini*, direzione di Lina Bolzoni, Roma, Treccani, 2014.
- Maria Pavlova, *Rodomonte e Ruggiero. Una questione d'onore*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 42 (2013), pp. 135-177.
- Federica Pich, "Qual sempre fui, tal esser voglio" (O.F. XLIV, 61-66). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, in "Schifanoia", 34-35 (2008), pp. 259-267.
- Daria Porciatti, "Che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene". *Le ombre nel lieto fine del «Furioso»*, in *Il professore innamorato. Studi offerti dagli allievi a Riccardo Brusca*, a cura di Giovanni Ferroni, Pisa, ETS, 2016, pp. 145-165.
- Gian Maria Rauzi, *Araldica tridentina*, Trento, Artigianelli, 1987.
- Eugenio Refini, *Canto XLIV*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, pp. 529-544.
- Matteo Residori, *Punitions exemplaires et rétributions perverses dans le Roland furieux de l'Arioste*, in *Scénographies de la punition dans la culture italienne*, eds. Philippe Audegean, Valeria Giannetti, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 23-41.
- Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Christian Rivoletti, *Canto XLV*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, pp. 545-566.
- Emanuela Rollandini, "Certo tra le pitture profane del Trentino era una delle notevoli": *il perduto ciclo cavalleresco di Castel Beseno*, in *I cavalieri dell'Imperatore*, pp. 83-89.
- Emanuela Rollandini, *Scene per un matrimonio: il torneo di Corte Trapp a Caldonazzo*, in *I cavalieri dell'Imperatore*, pp. 193-195.
- Marc Schachter, "Egli s'innamorò del suo valore": *Leone, Bradamante and Ruggiero in the 1532 «Orlando furioso»*, in "Modern Language Notes", 115 (2000), 1, pp. 64-79.
- Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction. Women Warriors and the Dynastic Imagination in the «Orlando furioso»*, New York, Fordham University Press, 2012.
- Gianmaria Tabarelli de Fatis, Luciano Borrelli, *Stemmi e notizie di famiglie trentine*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2004, Supplemento a "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione prima", 83-84 (2004-2005).
- Franco Tomasi, *Entrelacement*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 61-80.

Silvia Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

Trento ieri oggi domani. Uno sguardo sulla città. La storia, i luoghi, i progetti, a cura di Fabio Campolongo, Trento, Provincia. Soprintendenza per i beni architettonici, 2008.

I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti, a cura di Marina Cogotti, Vincenzo Farinella, Monica Preti, Milano, Officina Libraria, 2016, catalogo della mostra: Tivoli (Villa d'Este), 15 giugno - 30 ottobre 2016.

Fonti on line

Galassia Ariosto. Un archivio digitale dei poemi narrativi illustrati tra Cinque e Seicento, URL: www.galassiaariosto.sns.it, consultato nel febbraio 2021.

L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini, URL: www.orlandofurioso.org, consultato nel febbraio 2021.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

