

L'incanto del *Furioso*

La magia del poema e la sua tradizione iconografica nel Cinquecento

Martyna Urbaniak (Pisa)

RIASSUNTO: Il saggio mira a indagare i tratti che Ariosto assegna ai maghi del *Furioso* e le traduzioni visive che le loro figure ricevono nelle prime edizioni cinquecentesche illustrate del poema. Emerge l'uso narrativo combinatorio che il poeta fa di varie tradizioni di *ars magica*, niente affatto ap problematiche in un'epoca in cui la magia s'inseriva a tutti gli effetti in un punto delicato d'intersezione tra religione e scienza. Di questa complessità si mostrano consapevoli gli illustratori del poema, offrendo letture sottili del fenomeno magico e dandoci un'occasione preziosa di indagare la ricezione e la strutturazione mnestica dei suoi elementi da parte dei lettori cinquecenteschi.

PAROLE CHIAVE: Magia; Ricezione visiva; Libro illustrato nel Cinquecento; Atlante; Alcina; Melissa; Merlino

SCHLAGWÖRTER: Magie; Visuelle Wahrnehmung; Buchillustration in der Renaissance; Atlante; Alcina; Melissa; Merlino

La magia è intimamente insita nella trama del *Furioso*. Le figure potenti dei maghi, le meraviglie dei loro incanti, lo splendore dei luoghi fatati e i prodigi delle armi e degli animali fantastici conferiscono al poema un'aura di mistero che oggi, come cinquecento anni fa, sorprende, attrae e ammalia, guidando l'immaginazione di chi legge verso i paesaggi chimerici delle visioni di là dal reale. Ma se oggi non siamo più disposti a interrogarci sul carattere delle forze sottese all'efficacia della magia, non era così per i lettori del Cinquecento: la magia era parte del reale e, collocandosi nel punto sensibile d'intersezione tra religione e scienza, costituiva una questione seria e, spesso, problematica.

Nella cultura europea della prima età moderna erano, infatti, compresenti molteplici tradizioni di magia¹. Alcune pratiche erano così diffuse da formare

⁰ Si ringraziano la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara e The Morgan Library & Museum, New York per la gentile concessione dei diritti delle immagini.

¹ Cfr. almeno Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita: la polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento* (Roma-Bari: Laterza, 2007 [1976]); Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nel-*

una corrente magica “popolare” o “comune”². I suoi procedimenti, con applicazioni in campo divinatorio, medico e amoroso, pur non confliggendo di regola nella percezione di chi vi aderiva con la visione religiosa, racchiudevano una dimensione blasfema, manifesta ai teologi. Per i seguaci della tradizione ‘dotta’ – poeti, filosofi e sapienti – l'*ars magica* appariva invece strettamente legata all'astrologia, al calcolo, alle scienze naturali e alla medicina, ponendosi tra le espressioni più alte della riflessione sull'uomo e sull'universo. Anche qui, tuttavia, i principi operativi apparivano spesso incerti, lasciando dubbi circa il carattere “naturale” o maligno delle forze coinvolte. Il concorso diabolico diventava invece esplicito in una corrente di origine sostanzialmente cristiana: la negromanzia o la magia nera. La necessità di conquistare il controllo sugli angeli caduti dava qui luogo a una fusione temibile tra l'esorcismo e la magia astrale.

La Chiesa guardava con apprensione a queste teorie e pratiche; e se una condanna senz'appello colpiva la negromanzia, neanche la magia astrologica e quella astrale sfuggivano alle critiche. Preoccupava, da un lato, il determinismo delle costellazioni, contrastante con l'idea del libero arbitrio e, dall'altro lato, l'identità degli spiriti planetari, i cui ordini mal s'integravano nelle gerarchie angeliche. Le pratiche di magia “popolare” furono invece messe definitivamente sott'accusa tra Quattro- e Cinquecento quando, a seguito delle lotte contro i movimenti ereticali e in risposta alle contestazioni della Riforma, la Chiesa assunse una posizione rigorista³. La vecchia credenza nelle streghe, insieme alle pratiche come sortilegi, divinazioni e brevi acquisirono così una gravità inedita, passando dall'essere visti come frutto dell'illusione demoniaca o di *superstitio*, a indizi dell'azione di una terribile setta stregonessa, operante in combutta con Satana per distruggere la Cristianità. Tutto un insieme di pratiche e credenze, riti e miti di tradizione spesso millenaria, veniva così ricondotto nell'alveo dell'eresia e dell'apostasia, preparando

l'Occidente medievale (Firenze: La Nuova Italia, 1979); Richard Kieckhefer, *La magia nel Medioevo* (Roma-Bari: Laterza, 2004 [1989]); Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel Rinascimento* (Venezia: Marsilio, 1996 [1991]); Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites: a Necromancer's Manual of the Fifteenth Century* (Pennsylvania: Pennsylvania SUP, 2012 [1997]); Oscar Di Simplicio, *Autunno della stregoneria: maleficio e magia nell'Italia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005).

² Cfr. Kieckhefer, *La magia*, 71–120.

³ Cfr. almeno Carlo Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba* (Torino: Einaudi, 1998 [1989]), 65–98; Martine Ostorero, “Canon Episcopi”, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, diretto da Adriano Prosperi, con la collaborazione di Vincenzo Lavenia e John Tedeschi, 4 voll. (Pisa: Edizioni della Normale, 2010), I, 256–7.

la tragica stagione della caccia alle streghe. Stagione in cui la lotta contro il fenomeno magico si sarebbe combattuta non solo attraverso le sintesi dei demonologi, predicatori e medici, o mediante l'azione degli inquisitori e dei tribunali laici, ma anche sul terreno dell'iconografia, portando un arricchimento delle rappresentazioni tradizionali della maga e della strega, d'ispirazione spesso antichissima, grazie a elementi di un nuovo codice visivo elaborato per ritrarre la setta stregonessa⁴.

Se le molteplici implicazioni di questo complesso panorama religioso, filosofico e iconografico, insieme al ricco bagaglio della tradizione letteraria, costituivano un quadro di riferimento per Ariosto nel costruire le figure dei maghi del *Furioso*, è anche alla loro luce, e non solo nella prospettiva della disputa sorta intorno al poema dagli anni '40 del Cinquecento⁵, che vanno considerate le scelte interpretative di coloro che per primi si misurarono con la rappresentazione visiva del magico ariostesco, e cioè gli autori delle tavole delle edizioni illustrate. Tali stampe – e, in particolare, l'edizione Zoppino del 1530⁶, la Giolito del 1542, la Valvassori del 1553, la Valgrisi del 1556, la Varisco del 1563⁷ e la De' Franceschi del 1584 – proposero il *Furioso* in una veste editoriale in cui la parola poetica era accompagnata da apparati di commen-

⁴ Cfr. almeno: *Bibliotheca Lamiarvm: documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'Età Moderna* (Pisa: Pacini Editore, 1994); Charles Zika, *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe* (Leiden-Boston: Brill, 2003), 237–374; Charles Zika, *The Appearance of Witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe* (Oxon and New York: Routledge, 2007).

⁵ Il successo del *Furioso* rese necessario un suo più preciso inquadramento poetico. Fu allora che il ruolo assegnato alla magia emerse come uno degli aspetti problematici del testo. Criticato dai classicisti per l'eccessivo peso narrativo e per il mancato rispetto delle norme poetiche aristoteliche e oraziane, il "fabuloso" ariostesco fu variamente legittimato dai modernisti, in un dibattito le cui voci si diffusero oltre che attraverso gli scritti sull'arte poetica, tramite le edizioni commentate del poema. Cfr. Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* (Modena: Panini, 2004 [1987]); Daniel Javitch, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando furioso* (Milano: Mondadori, 1999 [1991]).

⁶ Poiché la stampa zoppiniana del 1530 presentava il poema in 40 canti, qui si farà riferimento all'edizione del 1536 che pubblica la redazione definitiva in 46 canti.

⁷ Giovanni Varisco stampò negli anni '60 ben quattro edizioni illustrate del *Furioso*. Qui si farà riferimento all'edizione del 1568, in cui apparati illustrativi originali decorano sia il testo del *Furioso*, sia quello dei *Cinque Canti*. Cfr. Caterina Badan, "Investigating the Paratext: an Unnoticed Iconographic Set for 'Orlando Furioso' and Its Interaction with the Allegories: the Editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1564, 1566 and 1568) and Girolamo Porro (1573)", *Paratesto* 7 (2010): 73–94.

to e da corredi illustrativi originali⁸. Parole e immagini veicolate dalle “soglie” orientavano così la lettura, la visualizzazione mentale e la strutturazione mnemonica del poema, aprendo un primo capitolo della sua fortuna figurativa nel quale l’elemento magico avrebbe ricevuto interpretazioni volte ora ad attenuarne la problematicità, ora a recuperarne la ricchezza di significato. Il poema, infatti, non solo pullula di maghi, ministri degli incantesimi dalla natura per lo meno ambigua, ma l’elemento magico è legato ad alcuni dei suoi temi più importanti. “L’arme, gli amori”, le visioni della follia, le esortazioni contro le guerre d’Italia e l’elogio degli Estensi s’intrecciano tutti con aspetti del “fabuloso”, ricevendone coloriture misteriose, affascinanti e spesso ironiche⁹. L’intera architettura narrativa appare poi sorretta dalle forze opposte di due grandi maghi, Atlante e Merlino che, aiutati da due incantatrici, Alcina e Melissa, agiscono nella trama per mezzo d’incantesimi, animali fantastici e oggetti fatati. Il loro intervento estende così gli orizzonti delle vicende narrate, con inattesi attraversamenti tra scenari realistici e visioni fantastiche, dilatazione dei confini spaziali e ampliamento della prospettiva temporale.

Un negromante e una fata

Rappresentativa in tal senso appare l’opera del grande mago africano, Atlante: personaggio già boiardesco, che Ariosto colloca insieme dentro e fuori l’*istoria* del poema¹⁰. Scrutando gli astri, Atlante ha scoperto l’approdo del-

⁸ Di commenti paratestuali è sprovvista la stampa zoppiniana. Per un panorama delle sei edizioni, cfr. Carlo A. Girotto, “Appunti su alcune edizioni illustrate del ‘Furioso’”, in *Tra mille carte vive ancora: ricezione del ‘Furioso’ tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanni Rizzarelli (Lucca: maria pacini fazzi editore, 2010), 13–30; e Carlo A. Girotto, “Ariosto d’oro e figurato: le principali edizioni illustrate del Cinquecento”, in *L’Orlando furioso nello specchio delle immagini*, direttore scientifico Lina Bolzoni (Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 2014), 1–34. Sulla transcodificazione visiva del poema, si veda *Tra mille carte*; Lina Bolzoni e Carlo A. Girotto, eds., *Donne Cavalieri Incanti Follia: viaggio attraverso le immagini dell’Orlando furioso* (Lucca: maria pacini fazzi editore, 2012); Massimiliano Rossi e Daniela Caracciolo, eds., *Le sorti d’Orlando: illustrazioni e riscritture del ‘Furioso’* (Lucca: maria pacini fazzi editore, 2013); M. Paoli et Monica Preti, eds., *L’Arioste et les Arts* (Paris, Milan: Musée du Louvre-Officina Libraria, 2012); Ilaria Andreoli, *Exercices furieux: a partir de l’édition de l’Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)* (Bern: Peter Lang, 2013); *L’Orlando furioso nello specchio delle immagini*; Christian Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell’Orlando furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), 357–404; Federica Caneparo, *Di molte figure adornato: L’Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento* (Milano: Officina Libraria, 2015).

⁹ OF I, 1, 1.

¹⁰ Cfr. Sergio Zatti, *Il ‘Furioso’ tra epos e romanzo* (Lucca: maria pacini fazzi editore, 1990), 28–9.

la storia narrata e il destino di Ruggiero come capostipite degli Estensi. Ma egli conosce anche il prezzo dell'illustre missione: il giovane “in tempo breve | morir cristiano a tradimento deve”¹¹. Pur di salvare il cavaliere, il mago tenta quindi di estraniarlo dal mondo eroico e impegna a tal fine le arti magiche.

A dare notizia dei suoi prodigi è Pinabello che, nel canto II, racconta a Bradamante il rapimento della sua amata per opera di “un che frenava un gran destriero alato”¹². L'azione dell'insolito “cavaliere” è così restituita tramite la narrazione di un atto di visione, lasciando i lettori, alla stregua di testimoni oculari, catturati dalla “maraviglia”¹³. Nel termine, più di una volta usato per connotare l'opera del mago, sembra riecheggiare una consolidata lettura teologica, che designava come *meraviglie* le opere di maliarde e incantatori, attribuendone i mirabolanti effetti, frutto del concorso demoniaco, alla fallibilità della vista degli osservatori¹⁴.

Se la facoltà di produrre “maraviglia” connota Atlante come adepto di una sinistra arte illusionistica, ancor più perturbante appare la descrizione del castello del mago:

Da lungi *par* che come fiamma *lustrì*,
né sia di terra cotta, né di marmi.
Come più m'avicino ai muri illustri,
l'opra più bella e più mirabil parmi.
E seppi poi, come i *demoni industri*,
da suffumigi tratti e sacri carmi,
tutto d'acciaio avean cinto il bel loco,
temprato all'onda et allo stigio foco.

(OF II, 42.,¹⁵)

L'edificio si svela opera mirabile di un negromante, ministro cioè di un'*ars* demoniaca, di cui la sineddoche condensa i complessi presupposti operativi. Richiamando i “suffumigi” accompagnati da “sacri carmi”, il poeta restituisce, infatti, la logica sottostante agli esorcismi in cui i negromanti celebravano i santi, gli angeli, la Trinità e Dio con la fiducia di ottenere così la trasforma-

¹¹ OF IV, 29, 7–8.

¹² OF II, 37, 8.

¹³ Cfr. OF II, 41, 8; OF II, 54, 7; OF IV, 4, 5; OF IV, 17, 4. Sul termine “maraviglia” nel *Furioso* si veda anche il contributo di Marianna Villa, “Essere ed apparire nel *Furioso*: alcune osservazioni”, in questo stesso volume.

¹⁴ Così, sollecitando i fedeli ad abbandonare le pratiche magiche Bernardino da Siena ne enfatizza il carattere “meraviglioso” sorto dal concorso demoniaco. Cfr. Bernardino da Siena, *Prediche Volgari sul Campo di Siena 1427*, a cura di Carlo Delcorno, 2 voll. (Milano: Rusconi, 1989), pred. XXXV.

¹⁵ In questa citazione e nelle successive i corsivi sono miei.

zione del rapporto originario con la divinità. Solo partecipare del potere del Creatore sul creato avrebbe, infatti, consentito ai ministri della magia nera di “trarre” gli spiriti malvagi e di costringerli a produrre *meraviglie* secondo la propria volontà¹⁶.

Pur se così eloquenti circa la natura sulfurea delle arti di Atlante, le parole del Maganzese non trovano interpretazioni figurative nelle tavole che accompagnano il canto. Gli illustratori rinunciano a tradurre in figura le narrazioni di secondo grado, e così la visione dell'Africano si fa immagine solo quando, nel canto *OF IV*, diventa esperienza diretta di Bradamante.



Fig. 1: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, OF IV

Il primo piano della xilografia dell'edizione Valgrisi offre una resa fedele dell'irrompere del mago nel poema, ritraendolo mentre, in groppa all'ippo-

¹⁶ Il procedimento negromantico prendeva così a prestito le convenzioni della preghiera liturgica, efficace *ex opere operato*. Cfr. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 13–7; Kieckhefer, *La magia*, 197–226.

grifo, fende l'aria con la celerità di un demone (1). Se la velocità dell'apparizione è evidenziata dall'inquadratura, i suoi aspetti infausti, insiti nel paragone con "l'eclisse o la cometa"¹⁷, sono allusi dalle espressioni di meraviglia e timore dei testimoni. Qui la magicità dell'incantatore poggia ancora sull'aspetto fantastico dell'alato destriero, ma la fascia centrale della tavola dà conto in maniera più sfumata dei suoi poteri. Nel duello ch'egli disputa con Bradamante, decisa a liberare Ruggiero imprigionato nel castello:

La donna da principio si conforta,
che vede che colui poco le nuoce:
*non porta lancia, né spada né mazza,
ch'a forar l'abbia o romper la corazza.* (OF IV, 16, 5–8.)

Eppure Atlante non è indifeso. Egli brandisce un libro magico che, appena visibile nella scena in primo piano, si pone ora alla stregua di un'arma:

Da la sinistra sol lo scudo avea,
tutto coperto di seta vermiglia;
*ne la man destra un libro, onde facea
nascere, leggendo, l'alta meraviglia.* (OF IV, 17, 1–4.)

La presenza del libro d'incanti segna la distanza tra l'interpretazione valgrisiana e la lettura proposta nell'edizione Giolito che, nel rinunciare a ritrarre il possente volume, a favore della fantastica cavalcatura, conferisce alla scena un'aura di meraviglioso romanzesco (2). L'edizione Valgrisi riconduce invece l'*ars* del mago nell'alveo delle tradizioni fondate sulla tradizione scritta, definendola implicitamente come legata alla scienza degli astri o come negromantica.

Tuttavia, se il libro assume il rilievo iconico centrale, è anche perché, a dispetto del testo, nella tavola è l'unico oggetto magico di cui si serve l'Africano. La composizione cela, infatti, lo scudo fatato che il mago sta per volgere contro Bradamante: dettaglio di cui un'interpretazione originale, e pregnante, è invece offerta nell'edizione Varisco (3). Prendendo spunto dai versi:

Attenta e fissa stava a quel ch'era uopo,
acciò che nulla seco il mago avanzi;
e come vide che lo scudo aperse,
chiuse gli occhi, e lasciò quivi caderse. (OF IV, 23, 5–8.)

l'illustratore ritrae qui la potenza del prodigio illusionistico che, in assenza del libro d'incanti, assume un'*allure* fantastica.

¹⁷ Cfr. OF IV, 4, 4.



Fig. 2: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, OF IV

La scelta del momento implica, però, un altro scarto importante dalle figurazioni precedenti che, evitando di restituire l'incantesimo di Atlante, contro il quale Bradamante agitava la spada, rimarcavano la dimensione epica dello scontro e la prodezza della giovane¹⁸. La tavola della Varisco sembra insistere invece sull'astuzia cui la donna ricorre per vincere il mago. Immune dagli effetti del prodigioso bagliore per virtù dell'anello fatato, la guerriera fa solo finta di soccombere. La lama, non più rivolta contro il negromante, protegge ora lo sguardo; lo scudo, legato a un braccio in apparenza troppo debole per innalzarlo, sta per parare l'imminente caduta. La raffigurazione, a un primo sguardo incentrata sull'aspetto eroico, ne sposta quindi l'accento e, nel rivelare tanto la potenza del mago quanto la frode usata per contrastarla, rende omaggio a quell'arte del "simular" dal sapore machiavellico, di cui il poeta rimarca il valore sin dal proemio¹⁹.

L'efficacia del trucco è svelata invece nella tavola della Valgrisi, dove l'incantatore, avendo "lasciato [...] in terra | il libro che faceva tutta la guerra"²⁰, sembra all'improvviso un vecchio inerme con cui la giovane si azzuffa perché la disparità delle forze, ora a suo vantaggio, le impedisce di celebrare un duello cavalleresco (1)²¹. Nell'apparente insistere sull'illusorietà dei suoi poteri, la

¹⁸ La portata eroica dell'interpretazione giolitina, veicolo di un messaggio morale, sembra alla base della fortuna pittorica del suo modello. Cfr. Caneparo, 'Di molte figure', 43, 156–60, 162–8, 182–6, 205–8, 245–8.

¹⁹ Cfr. OF IV, 1–OF IV, 13, OF IV, 1–OF IV, 4.

²⁰ OF IV, 25, 7–8.

²¹ Cfr. Giovanna Rizzarelli, "E quivi s'incomincia una battaglia|di ch'altra mai non fu più



Fig. 3: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, OF IV

xilografia restituisce però il momento in cui, ricondotto al castello, il mago ne solleva la pesante soglia. Riceve così una traduzione visiva uno dei passaggi più perturbanti del canto in cui il poeta assimila l'incanto di Atlante a un procedimento negromantico e ne illumina il fondamento operativo:

*Di su la soglia Atlante un sasso tolle,
di caratteri e strani segni insculto.
Sotto, vasi vi son, che chiamano olle,
che fuman sempre, e dentro han foco occulto.
L'incantator le spezza; e a un tratto il colle
riman deserto, inospite et inculto;
né muro appar né torre in alcun lato,
come se mai castel non vi sia stato.*

(OF IV, 38)

Il prodigio illusionistico è qui implicitamente ricondotto nell'alveo della magia psicologica di cui, secondo i manuali di negromanzia, costituiva infatti un sottotipo. I suoi procedimenti, rileva Richard Kieckhefer, univano aspetti propri delle operazioni di magia astrale – come il ricorso agli scongiuri e a pietre coperte di “caratteri e strani segni” –, con operazioni fondate sul principio simpatetico, per cui creare o distruggere simbolicamente un oggetto rituale doveva produrne o annullarne l'effetto. Il senso di tali pratiche si pre-

fiera in vista: i duelli nel ‘Furioso’ e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate”, in *La parola e l'immagine: studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani et al. (Firenze: Leo S. Olschki, 2011), 177–202.

cisava, infine, nella compresenza di tutti questi elementi rituali, associati e potenziati da atti cerimoniali, tra cui invocazioni e suffumigi²². Il gesto, in cui si racchiude la complessità del rituale, connota quindi come negromantica l'arte del mago di Carena e, nell'alludere all'abbaglio dei sensi, richiama il potere psicologico del prodigio illusionistico il quale, risvegliando nei reclusi il desiderio di una prigionia eterna, li induceva all'oblio della realtà e al ritiro dalla storia²³.

A reificare esemplarmente la magia psicologica dell'Africano è tuttavia un'altra opera architettonica: il palazzo incantato, in cui il castello si sdoppia, moltiplicando il suo potere ammaliante²⁴. Questa volta non si tratta di una prigione inaccessibile, dove tenere Ruggiero in un isolamento fuori dall'*istoria*, ma di un'elegante reggia in cui:

Non pur costui, ma tutti gli altri ancora,
che di valore in Francia han maggior fama,
acciò che di lor man Ruggier non mora,
condurre Atlante in questo incanto trama. (OF XII, 22, 1-4.)

Del fascino pericoloso del luogo dà più volte conto Girolamo Porro, illustratore dell'edizione De' Franceschi²⁵. La composizione zigzagante della tavola del *OF XII* rende con efficacia lo smarrimento dei cavalieri che, attratti nel palazzo da false visioni, si aggirano intorno incapaci di distinguere tra la realtà e le illusioni dettate dai sentimenti (4)²⁶. Ma l'icona dell'erranza è il volto privo di connotati della donna inseguita da Orlando la cui *imago*, nel rendere visibile l'illusione dell'incanto, ricorda come, nel testo, è anche Ruggiero a compiere la stessa *quête*:

*Una voce medesima, una persona
che paruta era Angelica ad Orlando,
parve a Ruggier la donna di Dordona,
che lo tenea di se medesimo in bando.*

²² Cfr. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 70-1.

²³ È un aspetto su cui Ariosto ironizza in *OF IV*, 39, 5-8.

²⁴ Cfr. David Quint, "The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem", *Modern Language Notes* 94/1 (1979): 77-91; Paolo Orvieto, "Un tema di letteratura comparata: castelli, case, giardini come labirinti, luoghi di reclusione, di errore e d'incubo", in *La letteratura di villa e di villeggiatura: atti del Convegno di Parma (29 settembre - 1 ottobre 2003)* (Roma: Salerno, 2004), 379-410, 383.

²⁵ Il corredo calcografico dell'edizione fu inciso da Girolamo Porro probabilmente con l'aiuto di Giacomo Franco.

²⁶ Cfr. Monica Preti, "...tacendo, parla per molte lingue": Girolamo Porro illustrateur de l'"Orlando furioso", in Paoli e Preti, *L'Arioste et les Arts*, 199-221, qui 212-4.



Fig. 4: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF XII

Se con Gradasso o con alcun ragiona
 di quei ch'andavan nel palazzo errando,
 a tutti par che quella cosa sia,
 che più ciascun per sé brama e desia.

(OF XII, 20)

L'identità dei destini trova poi un sigillo visivo nella galleria di ritratti incorniciati dalle magiche arcate. Intrappolati nella ricorsività delle passioni, “senza prigion più che prigion”²⁷, i cavalieri si aggirano nel palazzo inseguendo i simulacri nati da desideri la cui vanità sfugge per prima al riconoscimento. La vista e la mente cedono così non ai prodigi del mago, ma al potere smisurato dell'auto-inganno. Aspetto intrinseco della natura umana è questa la “magia” alla quale Atlante, e quindi Ariosto, riconosce il potere obnubilante più alto e la capacità di separare dalla realtà chi v'indulge più certa dell'abbaglio di

²⁷ OF XXII, 13, 8.

qualsiasi fattura.

Se la tavola XII sottolinea gli aspetti della psiche su cui fa leva il prodigio, l'illustrazione del **OF XXII** ne svela il principio operativo (5). Lo spazio centrale dell'immagine ritrae Astolfo che, giunto al palazzo, tenta di annullarne l'ammaliante potere con l'aiuto di un libro magico:

Del palazzo incantato era difuso
scritto nel libro; e v'era scritti i modi
di fare il mago rimaner confuso,
e a tutti quei prigion di sciorre i nodi.
Sotto la soglia era uno spirto chiuso,
che faceva questi inganni e queste frodi:
e levata la pietra ov'è sepolto,
per lui sarà il palazzo in fumo sciolto.

(OF XXII, 17)

Il poeta riconduce qui nuovamente l'*ars* dell'incantatore nell'alveo della magia nera, e l'illustratore ne dà conto reinterpretando il testo.



Fig. 5: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF XXII

Girolamo Porro ritrae la soglia “ov'è sepolto” lo spirito responsabile della mirabile fattura, non come una “pietra”, ma come il coperchio di una tomba. Ciò basta per insinuare il carattere maligno delle forze implicate. Il dettaglio fa, infatti, leva sull'ambiguità insita nell'etimologia del termine “negromanzia”, ricollegando le operazioni di Atlante ai riti che, se nella tradizione precristiana implicavano divinazione (*mantèia*) con il coinvolgimento degli spiriti dei defunti (*nekroì*), nella visione medievale erano ormai visti come un turpe commercio con i demoni²⁸. Questa lettura problematizzante trova una conferma nella scena successiva, in cui il mago assale Astolfo con “diaboliche sue larve”²⁹. La visione dei demoni satireschi, nella didascalia prudentemente definiti “mostri”, nonostante il carattere classicheggiante della rappresentazione, offre qui un'indicazione esplicita del concorso diabolico, ponendosi a testimonianza figurativa più diretta della natura negromantica della magia di Atlante.

L'intervento dell'Africano nella trama del *Furioso* non si esaurisce qui, poiché uno degli “strumenti” più efficaci da lui usati nell'intricarne le fila è la sua alleata e vittima: la maga Alcina. Il personaggio, in cui aspetti tipici delle veggenti e regine antiche s'intrecciano con quelli delle fate medievali, emerge nel poema – come prima Atlante – quale oggetto di un atto di visione³⁰. Il suo racconto, tessuto da Astolfo nel canto VI, segna una sutura con il poema di Boiardo, ritraendo la maga quale incantatrice capace di dominare il regno animale e la furia degli elementi, oltre che una seduttrice iniqua e bellissima³¹. La sua bellezza, sorta per magia per celarne la vera natura, penetra come veleno attraverso lo sguardo nei cuori degli uomini, facendoli cadere in una servitù d'amore, sigillata prima dall'oblio di sé e poi da una trasformazione ferina. Nell'incanto di Alcina un inganno ottico si associa, dunque, a un potente influsso psicologico per approdare alla metamorfosi fisica; ciò fa apparire l'*ars* della fata parzialmente simile a quella del mago di Carena. Se, però, Atlante è dichiaratamente coinvolto nel commercio con i demoni, il principio sotteso ai prodigi dell'incantatrice rimane oscuro. I due luoghi

²⁸ Cfr. Kieckhefer, *La magia*, 197–230.

²⁹ *OF XXII*, 19, 1.

³⁰ Cfr. almeno Paolo Orvieto, “Le fate nella letteratura cavalleresca italiana tra Medioevo e Rinascimento”, *Schede Umanistiche* 2 (2006): 14–35; Daniela Delcorno Branca, “Alcina e Melissa: le fate del *Furioso* o la rilettura di un topos”, in *L'Orlando furioso: incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, a cura di Sandro Parmiggiani (Milano: Silvana Editoriale, 2014), 225–31.

³¹ Cfr. VI, 33–53.

testuali in cui Ariosto vi allude rivelano, da un lato, l'uso di "immagini", "suggerli", "nodi", "rombi" e "turbini", e dall'altro il ricorso a un "calice incantato"³²: strumenti troppo generici per definire un procedimento magico specifico, e il cui impiego con finalità trasformativa nel Cinquecento non appartiene più a nessuna delle tradizioni di *ars magica*. Neanche i negromanti, instancabili nel produrre castelli fatati e nel procurarsi strumenti d'invisibilità, s'illudono ormai a quell'altezza cronologica di poter indurre nelle persone una trasformazione diversa da quella psicologica. L'incanto capace di mutare gli uomini "o in fiera o in fonte o in legno o in sasso"³³ si pone così a motivo prettamente letterario, in cui una lunga tradizione allegorico-morale identifica l'espressione di lussuria. Nasce da qui la problematicità delle vicende di cui nel regno della fata è protagonista Ruggiero, giunto lì, non a caso, per il volere del mago di Carena. I *loci amoeni* d'inusitato fascino e i piaceri amorosi d'iniziazione allontanano, infatti, ben presto dal cuore del giovane tanto la *virtus* militare quanto il ricordo di Bradamante, rendendo inevitabilmente l'episodio che incarna il desiderio di evasione dei lettori, una testimonianza imbarazzante della debolezza morale del capostipite estense.

Non sorprende quindi che gli illustratori rinuncino spesso a raffigurare l'incontro tra Ruggiero e Alcina³⁴. Il colloquio del cavaliere con Astolfo mutato in mirto, lo scontro con l'iniqua frotta e il duello con Erifilla occupano i primi piani delle tavole nelle edizioni Zoppino (6), Giolito (7) e Valvassori (8), restituendo *per figuras* ora l'intertestualità classica dell'episodio ora la sua portata eroica.

L'incontro tra il giovane e la fata è così ritratto per la prima volta nel *OF VII* della Valgrisi dove, però, è collocato sullo sfondo (9). Il distanziamento prospettico di un evento descritto nelle ottave iniziali del canto segna un di-

³² Cfr. *OF VIII*, 14, 7-8; *OF X*, 45, 3-4.

³³ *OF VI*, 52, 7.

³⁴ L'episodio riceve invece nel '500 raffinate interpretazioni pittoriche. Basti pensare alla decorazione del Palazzo Torfanini di Bologna (1548-1550 ca.), in cui Nicolò dell'Abate offre delle vicende di Ruggiero sull'isola di Alcina una lettura morale che, nell'identificare l'incanto della fata con le doti di seduttrice, ne illumina i legami intra- ed intertestuali con Olimpia e con la Didone virgiliana. La trasognata atmosfera del dipinto murale realizzato circa un decennio più tardi da Girolamo Mirola nel Palazzo di Giardino a Parma mira, invece, a far immergere l'osservatore nella stessa "spirale voluttuosa della corte di Alcina" in cui è catturato Ruggiero. Caneparo, 'Di molte figure', 261-75, 270. Cfr. almeno Sonia Cavicchioli, "La 'visibile poesia' di Nicolò: fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna", in *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini (Milano: Silvana Editoriale, 2005), 101-15.



Fig. 6: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1536, xilografia, OF VI



Fig. 7: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, OF VI

stacco dalla prassi dell'illustratore il quale, attento a dar forma alla complessa struttura del poema, dispone di norma gli episodi nella tavola seguendone la successione narrativa³⁵. È quindi possibile che l'illustratore abbia così voluto depotenziare la resa visiva di un episodio considerato problematico: tale impressione si ricava anche da altri dettagli "normalizzanti" della scena, come la cornice architettonica che ne esalta il decoro e l'assenza di allusioni alla

³⁵ Cfr. Giovanna Rizzarelli, "Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche illustrate del 'Furioso'", in *Tra mille carte...*, 161–94; Serena Pezzini, "Il disegno dell'opera: 'Entrelacement' e riprese nelle illustrazioni dell'Orlando furioso' edito da Valgrisi (1556)", in *Le sorti d'Orlando*, 117–42; Giovanna Rizzarelli, "Vedere il tempo: strategie narrative nelle illustrazioni", in *L'Orlando furioso' nello specchio delle immagini*, 141–82.



Fig. 8: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, xilografia, OF VII

qualità magica di Alcina.

Suggerzioni diverse giungono invece dall'illustratore dell'edizione Varisco il quale, costantemente alla ricerca di soluzioni visive distanti alle interpretazioni più consolidate, pone l'episodio in primo piano (10).

A prima vista, l'immagine sembra restituire in maniera aproblematica i versi in cui il poeta descrive l'incontro tra il cavaliere e la fata:

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

(OF VII, 9, 1-4.)

Eppure la raffigurazione non è neutra. Se il disegnatore evita di ritrarre le dame dei liocorni e relega sullo sfondo la gigantessa Erifilla, eliminando elementi carichi di allusioni alla natura magica del regno e di chi lo regge, alcuni dettagli dell'incontro sono pregnanti su un piano simbolico. L'immagine ritrae Ruggiero e Alcina uniti dalla *dextrarum iunctio*: gesto che, mal conformandosi ai canoni dell'omaggio alla sovrana, allude forse a emozioni e intenzioni dei due³⁶. Presente già nell'iconografia funeraria greca ed etrusca, come segno d'addio tra gli sposi e promessa di legame eterno, nell'arte roma-

³⁶ Cfr. André Chastel, *Il gesto nell'arte* (Bari: Laterza, 2008 [2001]), 10-27.



Fig. 9: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, OF VII

na l'unione delle destre si pone a simbolo della fedeltà coniugale, per apparire poi, durante il Medioevo e il Rinascimento, in varie raffigurazioni sacre e profane³⁷. In quest'ultimo contesto essa ricorre, in particolare, nell'iconografia dei tarocchi, dove la carta degli *Amanti* ritrae due innamorati nell'atto di legittimare con la *dextrarum iunctio* il loro legame e di promettersi la fedeltà (11)³⁸.

Nel raffigurare Ruggiero e Alcina congiunti dalla stretta di mano l'illustra-

³⁷ Cfr. Louis Reekmans, "Dextrarum iunctio", in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1960), III, 82–5; Susan Treggiari, *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian* (Oxford: Clarendon Press, 1991) 149–51; Stephen D. Ricks, "'Dexiosis' and 'Dextrarum Iunctio': the Sacred Handclasp in the Classical and Early Christian World", *FARMS Review* 18, 1 (2006), 431–6.

³⁸ Cfr. Claudia Cieri-Via, "L'iconografia degli Arcani Maggiori", in *Le carte di corte: i tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di Giordano Berti e Andrea Vitali (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1987), 158–60; Daniela Pagliai, scheda *Gli Amanti*, in *ivi*, 167–8.



Fig. 10: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, OF VI

tore sembra dunque porre in rilievo l'insolita intimità dell'incontro, alludendo forse in tal modo al futuro che vedrà i due diventare amanti. L'incanto di Alcina trova così una raffigurazione sottile ed emblematica che, nel rilevarne la dimensione morale, ne annulla però ogni magia³⁹.

Un figlio del demonio e una “gentil maga”

Il carattere complesso dei maghi dotati nel *Furioso* di funzione “ostacolante” trova un *pendant* inatteso e paradossale nel perturbante insito nei personaggi magici incaricati di “promuovere” la progressione obbligata della diegesi: Merlino e Melissa. Assente dal poema di Boiardo, ma variamente nutrita dalle ispirazioni della tradizione epica greca e latina e dal romanzo cavalleresco medievale, Melissa appare per la prima volta nel *OF III*, come allieva di Merlino⁴⁰. Se è il grande mago-profeta della tradizione bretone – “che così la cosa vede | ch'abbia a venir, come se già sia stata”⁴¹, essendo nato da

³⁹ Una visione tesa a recuperare aspetti magici di Alcina giunge invece da Dosso Dossi che, prendendo forse spunto anche dai versi di Ariosto, crea la sua splendida figura di maga nella tela *Circe and her lovers in a landscape* (1525 ca.) della National Gallery di Washington. Cfr. Philippe Morel, *Mélissa: magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance* (Paris: Hazan, 2008), 233–7.

⁴⁰ Cfr. Morel, *Mélissa*, 239–56.

⁴¹ XXXIII II, 3–4. Cfr. Catherine Daniel, *Les prophéties de Merlin et la culture politique: XIIe–XVIe siècle* (Turnhout: Brepols, 2006).

una donna violentata da un demone –, a svelare a Bradamante il suo destino dinastico, il compito di visualizzare la profezia, e di renderla con ciò una *imago agens* mnemonica atta a veicolare l'encomio, spetta a Melissa⁴². La maga agisce “dentro” la storia del poema al servizio della visione metadiegetica del “profetico spirito di Merlino”⁴³, diventando promotrice dell'unione tra Bradamante e Ruggiero e nume tutelare della famiglia d'Este⁴⁴.

Mentre la portata mnemonica dell'omaggio dinastico del *OF III* è alla base della sua costante presenza nelle tavole del poema, la sua resa visiva appare spesso problematica, dovendo fare i conti con gli aspetti sinistri del rituale officiato dalla maga. Il primo a tradurre l'episodio in figura è l'illustratore della Zoppino (12).

Pur se sintetica e imprecisa, la sua interpretazione reifica nel turbante la provenienza “di remotissimo paese” della maga⁴⁵, e la pone come mediatrice tra Bradamante e degli spiriti, il cui carattere diabolico è attenuato mediante l'iconografia satiresca⁴⁶. A pochi anni di distanza, la stampa giolitina offre dell'episodio una raffigurazione più complessa, destinata a fissare, sotto molti aspetti, un modello (13)⁴⁷.

L'illustratore colloca Bradamante e Melissa nella grotta di Merlino, restituendo anche il carattere in apparenza sacro dell'ambientazione. La “stanza, quadra e spaziosa” la quale “*pare | una devota e venerabil chiesa, | che su colonne alabastrine e rare | con bella architettura era suspesa*”⁴⁸ è ritratta come un'ampia navata di una chiesa romanica, con in fondo un presbitero culminante nell'abside. La pianta a tre navate dell'edificio è sottintesa dal movimento circolare degli spiriti tra la “sepoltura /che chiudea di Merlin l'anima e l'ossa” e lo spazio del rito⁴⁹. Eppure, la resa del contesto non è libera

⁴² Grazie alle arti di Merlino e Melissa Ariosto rende “visibile” l'encomio sotteso al poema; si pensi ai bassorilievi della fonte di Merlino, agli affreschi della rocca di Tristano e ai ricami del padiglione di Cassandra. Cfr. *OF XXVI*, 30–*OF XXVI*, 53; *OF XXXIII*, 4–*OF XXXIII*, 58; *OF XLVI*, 76–*OF XLVI*, 98. Cfr. Andrea Gareffi, “Polignote, Timagoras et Parrhasius’: les stances des peintres anciens et modernes”, in *L'Arioste et les Arts*, 119–41.

⁴³ *OF III*, 9, 4.

⁴⁴ Tralascio l'analisi della Melissa del *OF XLIII* che, ritratta in una narrazione di secondo grado, non trova interpretazioni nelle illustrazioni cinquecentesche del poema.

⁴⁵ *OF III*, 12, 2.

⁴⁶ Cfr. Vincenzo Farinella, “La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi: une célébration des mérites politiques de Lucrece Borgia?”, in *L'Arioste et les Arts*, 92–118: 97–102.

⁴⁷ Cfr. Marzia Cerrai, “Una lettura del ‘Furioso’ attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542”, *Strumenti critici* 16, 1 (2001): 99–133.

⁴⁸ *OF III*, 7, 1–4.

⁴⁹ *OF III*, 14, 3–4.

da licenze. Mancano, in particolare, indizi visivi dell'ora notturna e del luogo sotterraneo dell'evento, capaci di avvicinare il rituale – già perturbante per la presenza degli spettri e per il loro legame con il sepolcro – a operazioni di magia nera. Inoltre, se il poeta descrive con precisione gli strumenti magici di cui si avvale Melissa:

*Avea de spirti un gran numero eletto,
non so se da l'inferno o da qual sede,
e tutti quelli in un luogo raccolti
sotto abiti diversi e varii volti.
Poi la donzella a sé richiama in chiesa,
là dove prima avea tirato un cerchio
che la potea capir tutta distesa,
et avea un palmo ancora di superchio.
E perché da li spirti non sia offesa,
le fa d'un gran pentacolo coperchio;
e le dice che taccia e stia a mirarla:
poi scioglie il libro, e coi demoni parla.* (OF III, 20, 5–8 – OF III, 21.)

l'illustratore li reinterpreta. La maga appare così all'interno di due cerchi magici concentrici che recano simboli simili ai segni dello Zodiaco. Elemento spesso presente nei rituali negromantici, il pentacolo di Salomone è così sostituito da dettagli iconici volti forse ad attenuare le tangenze del rito con i procedimenti di magia nera, connotando le forze evocate sotto il segno delle influenze astrali come demoni planetari⁵⁰. L'illustratore sembra così proporre una lettura parzialmente "normalizzante" degli strumenti magici che ne rivela la sensibilità alle loro implicazioni negromantiche: attenzione di cui una spia è forse un altro dettaglio che disattende il testo. Bradamante è curiosamente ritratta fuori dal "sacro cerchio" il quale, secondo Ariosto, dovrebbe invece proteggerla⁵¹. Se l'inesattezza può essere una svista, è tuttavia utile ricordare che, a differenza delle leggende dei negromanti che interpretavano i cerchi come barriere atte a proteggere simbolicamente gli officianti dalla violenza dei demoni, i manuali di magia nera non attribuivano a tali segni un evidente valore protettivo, interpretandoli "soprattutto come recinti entro cui situare segni e oggetti vari"⁵². Forse è lecito chiedersi se l'esclusione dal cerchio di Bradamante, particolarmente grave alla luce del testo, non ri-

⁵⁰ Cfr. Garin, *Lo zodiaco della vita*, 61–92; Zambelli, *L'ambigua natura della magia*, 124–53.

⁵¹ OF III, 22, 2.

⁵² Kieckhefer, *La magia*, 207. In alcuni procedimenti i demoni varcano addirittura il confine del cerchio; cfr. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 175–6.

veli in filigrana una comprensione del rituale basata su fonti diverse da quelle poetiche. Del resto, la consapevolezza con cui l'illustratore dispone dei propri mezzi emerge con evidenza anche dalle raffigurazioni di Melissa e degli spiriti. L'incisore ritrae la maga "discinta", "scalza" e con "sciolte [...] chiome"⁵³, conferendole un aspetto che, nel restituire l'intertestualità classica del ritratto poetico, instaura legami pregnanti con l'iconografia tradizionale della maga e della strega. Rimasta sostanzialmente stabile per l'epoca medievale e il primo Rinascimento, tale iconografia s'ispirava alle fonti classiche, testuali più che figurative, traendo dalla produzione antica di carattere mitologico, giuridico e poetico fondamento su cui basare le visioni del fenomeno stregonesco⁵⁴. È a questo modello che sembra far riferimento l'ideatore dell'immagine, traendone inoltre dettagli assenti nel testo, come la magrezza e la bruttezza del volto di Melissa e la sua età avanzata. Tuttavia, nel conferire alla "benigna maga"⁵⁵ tratti di una strega l'illustratore non recupera gli elementi iconografici più aggiornati che, tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, sulla scia del dibattito teologico teso a fissare il mito della nuova setta stregonesca, avevano cominciato a nutrire gli schemi visivi preesistenti⁵⁶. Mancano, infatti, nell'immagine i dettagli d'ispirazione scientifico-naturalistica e teologico-fantastica – come la magia tempestaria, il dominio degli elementi, il volo, l'infanticidio, l'eroticismo perverso e l'omaggio al demonio – per il cui tramite le rappresentazioni della strega-seguace malefica di Satana si distaccarono da quelle della maga e veggente antica⁵⁷. Ciò suggerisce un tentativo di neutralizzare il perturbante insito nel rito: operazione cui è consona anche l'iconografia degli spettri. Ritratti come creature ibride dai tratti satireschi, essi non appaiono influenzati dalle rappresentazioni più aggiornate del mostruoso diabolico⁵⁸.

L'illustratore usa quindi elementi del codice visivo tradizionale che, nel dar

⁵³ OF III, 8, 7.

⁵⁴ Cfr. Zika, *The Appearance of Witchcraft*, 36–69.

⁵⁵ OF VII, 46, 5.

⁵⁶ Cfr. Patrizia Castelli, "Donnaiole, amiche de li sogni" ovvero i sogni delle streghe", in *Bibliotheca Lamiarvm*, 35–85; Zika, *The Appearance of Witchcraft*, 70–155; Zika, *Exorcising Our Demons*, 237–410.

⁵⁷ Illuminante in merito il confronto con le raffigurazioni d'area nordica, come le *Quattro streghe* (1497) e la *Strega sul caprone* (1500 ca.) di Albrecht Dürer o le *Streghe* di Hans Baldung Grien (1514 ca.) e, nel contesto italiano, *Lo stregozzo* di Agostino Veneziano (1518 ca.).

⁵⁸ A titolo di paragone si veda la *Scena di stregoneria* (?) di Gillis Congnet. Cfr. Nicole Dacos, scheda n. 69, in *Fiamminghi a Roma 1508–1608: artisti dei paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento* (Milano: Skira, 1995) 138–9; Morel, *Mélissa*, 250–2.

conto del carattere negromantico dell'operato di Melissa, ne stemperano l'aura sulfurea e ne illuminano l'ispirazione letteraria classica. Eppure, l'effetto perturbante della scena resta forte. Ciò è legato al fatto che, se nel testo Bradamante è chiamata a osservare gli spettri "sotto abiti diversi e varii volti"⁵⁹, e quindi in foggia antropomorfa, l'immagine non ritrae la metamorfosi. Diventa così impossibile cogliere il significato dell'operazione illusionistica in cui la maga si avvale della qualità metamorfica degli spiriti per incarnare in una galleria di *virii illustres* la profezia delle glorie estensi. La mancata resa visiva del ruolo di *exempla virtutis* conferito agli spettri priva l'episodio della sua portata encomiastica, eliminando la possibilità di legittimare il rito come rivelazione del piano divino.

Consapevoli di ciò, gli illustratori delle edizioni successive si mostrano attenti a tradurre in figura l'aspetto encomiastico e, come rileva Federica Pich, scelgono a tal fine di segmentare il processo metamorfico in due tempi: quello in cui Melissa elegge "gl'incantati spirti" e quello in cui essi sfilano davanti a Bradamante⁶⁰. Il primo ad adottare tale soluzione è l'illustratore dell'edizione Valvassori, il quale divide la sfilata in due cortei e li dispone in posizione affrontata, potenziando così il rispecchiamento tra ciò che la processione è (un raduno di spiriti), e ciò che appare (una galleria degli Estensi) (14)⁶¹. L'efficacia con cui la composizione rende visibile l'encomio insito nel rito spiega la sua ripresa nell'edizione Valgrisi (15) e la sua ulteriore rielaborazione "normalizzante" nella De' Franceschi (16).

Oltre alla divinazione volta ad accertare il futuro profetizzato da Merlino⁶², i mezzi magici per il cui tramite l'incantatrice interviene nel poema comprendono la capacità di disfare gli incanti di Alcina, la facoltà metamorfica e l'abi-

⁵⁹ *OF III*, 20, 8.

⁶⁰ *OF III*, 23, 3. Lo schema "a due tempi" che Ariosto conferisce al rito trova risonanze significative nei manuali dei negromanti, i quali prevedono due scongiuri: uno per il momento di evocazione ed elezione degli spiriti, e l'altro all'atto di assegnare loro compiti specifici. Cfr. Kieckhefer, *Forbidden Rites*, 44–7.

⁶¹ Cfr. Federica Pich, "Per gli occhi del lettore: false e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del 'Furioso'", in *Tra mille carte*, 99–128, 116–21.

⁶² L'episodio del *OF VII* in cui Melissa redarguisce Ruggiero in nome del futuro a lei noto è stato visto come testimonianza della sua capacità divinatoria fondata sull'osservazione delle stelle, l'aruspicina, la geomanzia, la lettura degli auguri e l'interpretazione dei sogni (cfr. *OF VII*, 58). Tuttavia, in virtù del carattere equivoco del ragionamento, pronunciato dalla maga nelle vesti di Atlante, l'esercizio delle mantiche tipiche delle maghe e veggenti dell'antichità è da attribuirsi piuttosto al mago di Carena. Le qualità profetiche di Melissa si limiterebbero quindi al gettare le sorti (cfr. *OF III*, 39, 6). Cfr. Morel, *Mélissa*, 249–50.

tudine di comandare gli spiriti. Il primo di questi aspetti è più volte restituito alla stregua di una *trance*, forse nel tentativo di stemperare, con un rimando alle facoltà delle maghe antiche, una qualità perturbante in un universo in cui si teme sempre che *qui scit sanare, scit destruere* (17 e 20)⁶³.

Le metamorfosi della maga ricevono invece interpretazioni visive che, cogliendone l'evidente carattere letterario e fantastico, non ne indagano il principio operativo. Visioni di Melissa che nelle vesti di Atlante rimprovera Ruggiero accompagnano così il *OF VII* nelle edizioni Valvassori, Valgrisi e De' Franceschi (8, 9 e 18). Gli illustratori vi riservano di regola i piani remoti delle tavole per allontanare dallo sguardo dei lettori, più che i segreti metamorfici della maga, la vergognosa effeminatezza del cavaliere, damerino di Alcina.

Anche quando nel *OF XXXIX* Melissa assume le sembianze di Rodomonte per convincere il re Agramante a violare i patti del duello tra Rinaldo e Ruggiero, la magicità della sua ingerenza nella guerra tra i cristiani e i saraceni non appare problematica. La calcografia della stampa De' Franceschi ritrae l'incantatrice mentre incita al tradimento (19):

Spinse il demonio inanzi al mesto figlio
 del re Troiano, in forma di cavallo;
 e con gran voce e con turbato ciglio
 disse: – Signor, questo è pur troppo fallo [...],
 Non si lassi seguir questa battaglia,
 che ne sarebbe in troppo detrimento.
 Su Rodomonte sia, né ve ne caglia,
 l'aver il patto rotto e 'l giuramento [...]. –
 Poté questo parlar sì in Agramante,
 che senza più pensar si cacciò inante.

(*OF XXXIX*, 5, 1–4; *OF XXXIX*, 6, 1–4; *OF XXXIV*, 7, 1–2.)

L'animato discorso e il gesto autorevole della maga trovano una risposta immediata nella mossa del re pagano che, convinto ormai di scatenare la battaglia, sprona il destriero. La valenza magica dell'evento è svelata dalla didascalia la quale, riportando per esteso il nome di Melissa, produce un effetto

⁶³ Come osserva Philippe Morel, una rilettura originale dell'episodio, in cui elementi presenti nel testo ariostesco sono arricchiti e rielaborati alla luce di nozioni più ampie sulla magia astrale e sulla negromantica, è offerta nella tela *Circe o Melissa* (1531 ca.) di Dosso Dossi. Il pittore giunge qui a una visione raffinata e imperscrutabile che, non riconducibile né a una fonte letteraria né a una referenza manualistica o trattatistica, rappresenta forse un tentativo di condensare iconicamente la logica magica. Cfr. Morel, *Mélissa*, 232–56. Cfr. anche Farinella, *La Mélissa Borghèse*.

straniante. Il lettore è così posto di fronte al congegno magico, la cui implicita legittimazione deriva, qui come nel testo, dalla dimensione provvidenziale dell'episodio e dal suo precedente virgiliano⁶⁴.

Più problematica appare, invece, l'abitudine della maga di usare i demoni come servitori e come destrieri su cui compiere sinistre cavalcate notturne⁶⁵. Abilmente elusa dalla maggior parte degli illustratori, la pratica è resa nella calcografia del *OF VII* dell'edizione De' Franceschi dove, seguendo alla lettera uno dei passi più problematici e ironici del poema, Girolamo Porro conferisce all'incantatrice un aspetto che rischia di attivare nella memoria dei lettori il ricordo dei voli stregoneschi (18):

Andò l'incantatrice a un'altra banda;
e per porre in effetto il suo pensiero,
un palafren fece apparir la sera,
ch'avea un piè rosso, e ogn'altra parte nera.
Credo fusse un Alchino o un Farfarello,
che da l'inferno in quella forma trasse;
e scinta e scalza montò sopra a quello,
a chiome sciolte e orribilmente passe. (*OF VII, 49, 5–8 – OF VII, 50, 1–4.*)

L'inquietante profilo di Melissa che cavalca tra le nubi un demonio in forma di cavallo, si staglia sullo sfondo dell'immagine con una forza espressiva che ne estende l'effetto perturbante sul sottostante regno di Alcina. Tuttavia, già l'illustrazione del canto successivo porta una sottile attenuazione della scena: ritratto stavolta in primo piano, il volo dell'incantatrice, in groppa allo stesso cavallo e non, come nel testo, sull'ippogrifo, assume una dimensione più marcatamente fantastica (20).

L'analisi della natura dei prodigi che illuminano le pagine del *Furioso* consente di rilevare, da un lato, la conoscenza profonda da parte di Ariosto delle varie tradizioni di magia e, dall'altro, il gioco combinatorio ch'egli ne fa. Nel tratteggiare le figure dei maghi, il poeta sembra deciso, più che ad assegnare loro fisionomie specifiche che si fondino sulla pratica di un determinato tipo di *ars magica*, a offrire un esercizio virtuosistico della *variatio* della materia narrativa⁶⁶. Fate, incantatrici e negromanti ariosteschi restano così eternamente sospesi in un'indefinitezza e una contraddittorietà che ne ren-

⁶⁴ L'episodio riecheggia l'intervento di Giuturna nel duello tra Enea e Turno. Cfr. *Aen*, XII, 222–58.

⁶⁵ Cfr. *OF XLVI, 20*.

⁶⁶ Cfr. Daniel Javitch, "Per una poetica della 'variatio' del 'Furioso'", in *Lucrezia Borgia: storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato (Firenze: Leo S. Olschki, 2006) 139–50.

dono impossibile un'interpretazione univoca. Di questa natura sfuggente – in cui le ispirazioni provenienti dall'epica classica si mescolano con gli echi fantastici del romanzo cavalleresco medievale e con le nozioni perturbanti condivise dal nuovo mito demonologico – le traduzioni figurative del poema danno variamente conto. Le visioni del magico in esse offerte spesso ne stemperano gli aspetti più perturbanti, seguendo in ciò parzialmente una linea interpretativa “normalizzante” emersa nel dibattito critico intorno al *Furioso*. Tuttavia, anche depotenziati, gli strumenti iconici veicolano visioni del magico ariostesco non libere da ambiguità, restituendo forse con ciò, oltre alla natura inafferrabile dei personaggi, le sottigliezze della *variatio* poetica.



Fig. 11: Bonifacio Bembo, Tarocchi Visconti - Sforza, ca. 1450-1480, Pierpont Morgan Library, New York, ms. M.630 (no. 7), miniatura, *Gli Amanti*



Fig. 12: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1536, xilografia, OF III



Fig. 13: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, OF III



Fig. 14: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, xilografia, OF III

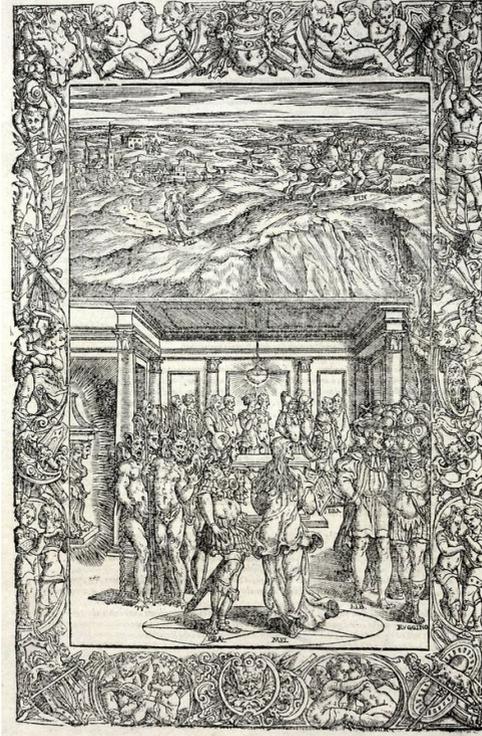


Fig. 15: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, OF III

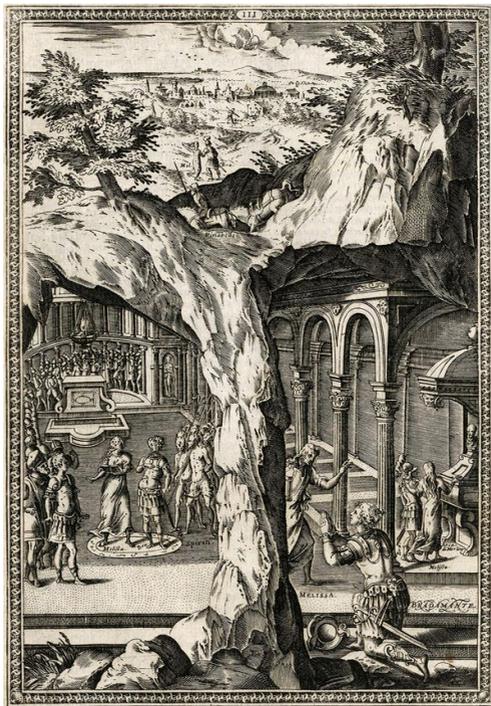


Fig. 16: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF III



Fig. 17: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, xilografia, OF VIII



Fig. 18: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF VII

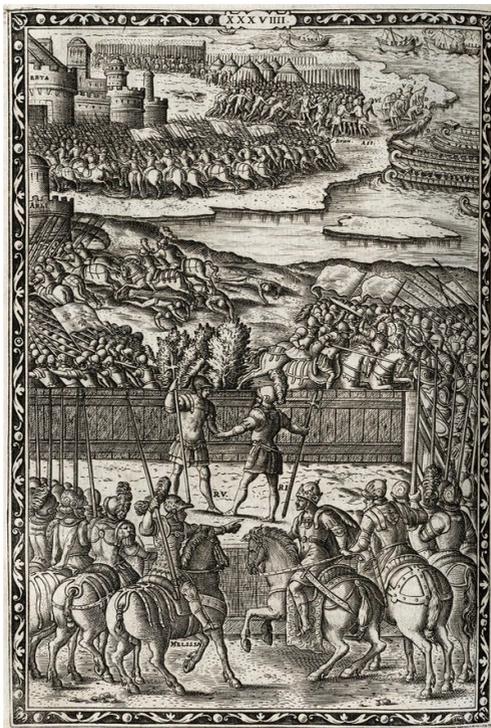


Fig. 19: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF XXXIX



Fig. 20: L. Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, De Franceschi, 1584, calcografia, OF VIII

