

## ARIOSTO IN CONTEXT: CICLI FIGURATIVI DEL SETTE E DELL'OTTOCENTO A CONFRONTO\*

*Originalveröffentlichung in: Rivoletti, Christian (Hrsg.): L'Orlando furioso oltre i cinquecento anni : nuove prospettive di lettura, Bologna 2022, S. 281-305 // Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),  
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008922>*

Sia nella Villa Valmarana ai Nani, presso Vicenza, sia al Casino Massimo di Roma sono presenti cicli figurativi che celebrano alcuni dei più grandi poeti della letteratura mondiale. In ambedue i casi le storie dell'*Orlando furioso* sono state integrate in un'ampia trama visiva che comprende diverse stanze. Nonostante si tratti di opere che sono molto note, rimangono ancora scoperte importanti da fare, se si considera non solo il rapporto tra testo ed immagine, ma anche e soprattutto la concezione del programma pittorico e cioè la metodologia narrativa adottata dai pittori.

Nel presente saggio analizzerò i contesti in cui la materia del *Furioso* è stata inserita, in modo da comprendere appieno il messaggio d'insieme e, su quella base, poterne dedurre i fattori che hanno determinato la scelta dei singoli episodi. Quali scene dell'*Orlando* furono selezionate e perché? Quali aspetti furono messi in risalto, quali sembrarono secondari? Attraverso questa disamina vorrei mostrare come l'Ariosto fu percepito, rispettivamente, nel Sette e nell'Ottocento, e cercherò anche di elucidare le ragioni delle notevoli differenze riscontrabili tra i due cicli pittorici. Ciò mi porterà, infine, a svolgere alcune riflessioni sul rapporto tra pittura e teoria letteraria: vorrei dimostrare che Tiepolo scelse un approccio "ellittico" al testo dell'*Orlando*, mentre gli affreschi del Casino Massimo sono l'equivalente pittorico del modo in cui Friedrich Schlegel aveva interpretato Ariosto.

\* Desidero ringraziare Christian Rivoletti per avermi invitato ad addeentrarmi nella "selva magica" dell'Ariosto, nonché Francesco Brancati e Marco Menicacci per l'attenta rilettura del testo.

## 1. La Villa Valmarana ai Nani

Il piano nobile della villa Valmarana è composto da cinque stanze, tutte affrescate nel 1757 da Giambattista Tiepolo con l'aiuto del figlio Giandomenico e di Girolamo Mengozzi Colonna [Pallucchini 1945; Levey 1957; Andersson 1984; Chiarelli 2001; Pedrocco 2003; Reinhardt 2008; Rigon 2008; Broude 2009; Villa e Villa 2013; Zampese 2013]. L'ingresso principale immette nella grande Sala di Ifigenia, dalla quale si raggiungono le altre quattro stanze; a destra si trovano le stanze dell'*Iliade* e dell'*Orlando furioso*, a sinistra quelle della *Gerusalemme liberata* e dell'*Eneide* (fig. 1).

La stanza dedicata all'Ariosto contiene quattro affreschi: davanti alla porta principale si vede Ruggiero sull'Ippogrifo, in procinto di salvare Angelica dall'orca; le altre tre storie narrano le vicende di Angelica e Medoro. Angelica cura la ferita di Medoro (fig. 2), s'innamora di lui e incide il suo nome su tutti gli alberi che trova (fig. 3); l'ultima scena viene spesso identificata con il congedo della coppia dai pastori che l'hanno ospitata [Pallucchini 1945, 30; Andersson 1984, 27; Chiarelli 2001, 7, fig. 8; Pedrocco 2003, 292; Broude 2009, 165, 167]. Cristina Zampese fa però notare che in quell'occasione Angelica regalò a loro un braccialetto anziché un anello e perciò interpreta l'episodio come il matrimonio agreste di Angelica e Medoro, in cui compare l'anello nuziale [Zampese 2013, 98]. A prima vista sembra dunque una «storia idilliaca» [Reinhardt 2008, 297]: Angelica viene salvata dall'orca, ma non cede al desiderio amoroso di Ruggiero; invece l'amore reciproco tra lei e Medoro è finalmente sigillato dal matrimonio. Chi non conoscesse l'*Orlando furioso* potrebbe pensare che si tratti di una storia alquanto ordinaria: ma è davvero tutto così semplice? Come s'inserisce la storia di Angelica nel programma dell'insieme? Perché furono scelti proprio questi episodi?

Nella più recente monografia sul Tiepolo, Renzo e Giovanni Carlo Villa spiegano la concezione d'insieme nel modo seguente:

tutta una lettura al femminile. E tutte donne sconfitte e perseguitate dalle passioni. Si comincia con Ifigenia, innocente portata al

sacrificio, poi Briseide; e di nuovo Didone, e poi Angelica e infine Armida. Ancora una volta Tiepolo si mostra estremamente attento alle tematiche della femminilità. Forzata, ignorata, sconfitta dal proprio inesausto amore [...]. [Villa e Villa 2013, 231]

Nel caso di Didone e Armida è chiaro a che cosa si riferiscono queste parole: entrambe vengono abbandonate, rispettivamente da Enea e da Rinaldo. Anche Briseide è sicuramente una donna infelice, costretta a lasciare il compagno Achille per diventare l'amante di Agamennone. Ma Angelica, la felice sposa? Perché è stata inserita in quel contesto? La sua presenza fa sorgere qualche dubbio sull'interpretazione di Renzo e Giovanni Carlo Villa e mi spinge a proporre un'interpretazione alternativa che, spero, getterà una nuova luce sulla stanza dell'*Orlando furioso*.

Il committente Giustino Valmarana, uomo anziano che morì durante i lavori del Tiepolo, seppe sicuramente apprezzare la grande sensualità delle pitture e tuttavia la selezione degli episodi parla più del dovere che dell'amore. Ad esempio, nella stanza della *Gerusalemme liberata*, Carlo ed Ubaldo arrivano per richiamare Rinaldo alla guerra; conseguentemente, Rinaldo abbandona Armida e il dipinto sul soffitto della stanza commenta l'evento in modo allegorico: si vede infatti la vittoria del genio della luce su quello delle tenebre [Pallucchini 1945, 34-35; Rigon 2008, 5; Broude 2009, 167]. La decisione di Rinaldo viene dunque giustificata e addirittura glorificata come un trionfo della razionalità sull'emozione.

Nella stanza dell'*Eneide* assistiamo a uno spettacolo simile: Mercurio si presenta a Enea, invitandolo ad abbandonare Cartagine per proseguire il suo viaggio; anche Enea si libera dalla donna amata per seguire il suo destino, cioè per conquistare il Lazio [Pallucchini 1945, 31-33; Levey 1957, 314-315; Reinhardt 2008, 306-308; Broude 2009, 165-166]. Nelle due stanze poste a sinistra della Sala di Ifigenia (fig. 1) il tema conduttore è quindi il sacrificio dell'amore da parte di uomini destinati ad azioni più importanti. Lo stesso vale per Agamennone, che è pronto a sacrificare la propria figlia Ifigenia per il bene della flotta greca [Pallucchini 1945, 27-

28; Pedrocco 2003, 295; Broude 2009, 160-161]. Ma qual è il rapporto di queste scene con le altre due stanze?

In un importante saggio del 2009, Norma Broude ha analizzato il contesto sociale in cui nacquero gli affreschi del Tiepolo, mostrando che fra il 1730 e il 1780 le donne nel Veneto si stavano conquistando sempre maggiore libertà, mentre gli uomini si sentivano minacciati e cercavano di ristabilire il vecchio ordine [Broude 2009, 170-181]. Conseguentemente, l'interpretazione di Broude si concentra sulle cinque donne protagoniste delle cinque stanze e caratterizza il programma come «regressive gender propaganda» and «a reiteration of phallogentric culture» [ivi, 160, 180]. Condivido la sua tesi che i dipinti costituiscano «a programmatic cycle, based on gendered dualities, that extols and promotes the renunciation of romantic and sensual love and the sacrifice of feminized forms of personal gratification for the sake of duty and the preservation of a patriarchal order» [ivi, 160], comunque penso che la lettura del ciclo debba essere incentrata sugli uomini anziché sulle donne. Contrariamente all'interpretazione di Broude [ivi, 162-163], sostengo che i protagonisti delle stanze dell'*Iliade* e dell'*Orlando furioso* non sono Briseide ed Angelica, bensì Achille ed Orlando: considerando l'opera sotto questa luce, s'intende anche la particolare struttura narrativa del Tiepolo che Broude non considera.

Nella sala dell'*Iliade* vediamo non solo Briseide condotta da Agamennone, ma anche la reazione furiosa di Achille, che non vuole accettare la separazione dalla sua amata. Sfodera la spada e, pieno di gelosia, vuole lanciarsi contro Agamennone per ucciderlo; solo all'ultimo momento Minerva lo trattiene, afferrandolo per i capelli. Disperato, Achille si ritira in riva al mare, dove sua madre Tetide cerca di consolarlo [Pallucchini 1945, 28-29; Levey 1957, 303, 312]. La posa di Achille esprime perfettamente la malinconia che lo rende immobile e incapace d'azione (fig. 5). Il parallelo con la situazione di Orlando è evidente: anche quest'ultimo è travolto dalla gelosia, e nel suo caso quel sentimento gli fa addirittura perdere il senno, distraendolo dalla sua vocazione guerriera.

I cicli pittorici nella stanza dedicata all'Ariosto hanno solo all'apparenza un carattere idilliaco: in realtà presentano i rivali d'Orlando, sia Ruggiero che Medoro. Le nozze di Angelica e Medoro proclamate attraverso le incisioni sugli alberi (fig. 3) fanno impazzire Orlando e così anch'egli viene distolto dai suoi doveri guerrieri, proprio come Achille, ma anche come Enea e Rinaldo. I quattro uomini, tutti, subiscono il fascino di donne che hanno un effetto negativo sui loro comportamenti e devono dunque liberarsi di queste presenze femminili per seguire il cammino della virtù. Quindi la decorazione della stanza dell'*Orlando* è solo apparentemente semplice, decorativa e noiosa. L'acutezza di Tiepolo consiste in una concezione ellittica secondo la quale ad essere omesso è proprio il personaggio di Orlando, che pure dà il nome a questa stanza: mentre Achille si è ritirato verso il mare, Orlando si è allontanato ancora di più e non è presente, perché la sua gelosia lo fa vagare per il mondo.

Il modo in cui Tiepolo collega le stanze crea una nuova logica pittorica dell'insieme. A tutt'oggi le stanze vengono visitate seguendo un percorso circolare che parte a destra dell'entrata principale, nella stanza dell'*Iliade*, e riconduce infine alla sala di Ifigenia (fig. 1). La gelosia d'Achille, presentata in modo molto esplicito nella prima stanza, costituisce il preludio per la stanza dedicata al *Furioso*, in cui Orlando è curiosamente assente, perché fuorviato da una gelosia ancora più forte. Gli effetti negativi dell'amore vengono finalmente superati da Enea e da Rinaldo, che lasciano indietro Dido e Armida: sul soffitto della stanza della *Gerusalemme liberata* si vede dunque il già menzionato trionfo della luce sulle tenebre, cioè della ragione sulle passioni. A conclusione di questo programma, il Sacrificio di Ifigenia serve come modello virtuoso e indica come l'uomo debba essere pronto a sacrificare l'amore per il bene comune.

A partire dai capofila Alpers e Baxandall, la critica ha sottolineato la ribellione del Tiepolo contro la pittura di storia tradizionale, cioè la sua predilezione per il capriccio e il frammento [Alpers e Baxandall 1994, 33-44; Aurenhammer 1996, 107]. Quelle osservazioni generali valgono anche per spiegare il particolare modo in cui il pittore inserì l'Ariosto

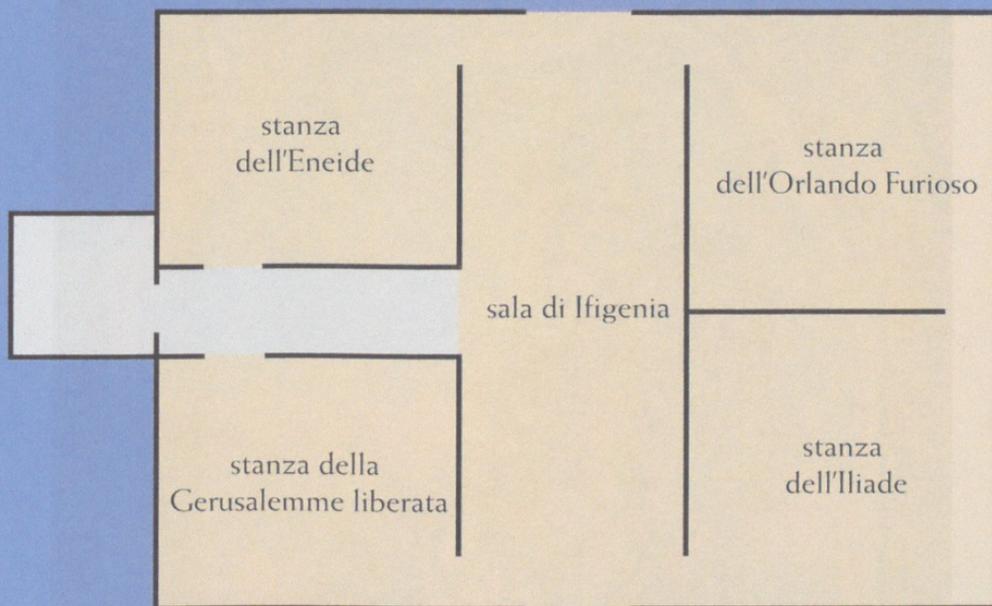
nel programma moralistico voluto dal committente Giustino Valmarana. La concezione ellittica del Tiepolo, che omette proprio il protagonista Orlando, presuppone un lettore colto, in grado di apprezzare l'ingegnosa messinscena che ruota intorno a un personaggio assente. Così, alla chiarezza didattica della pittura di storia tradizionale, Tiepolo sostituisce un frammento affascinante e molto allusivo. La strategia narrativa impiegata a Villa Valmarana conferma ciò che Alpers e Baxandall vedono come una caratteristica fondamentale delle opere di Tiepolo: «the world, on Tiepolo's account, presents a conundrum and his painting makes us conscious of having to work to make things out» [Alpers e Baxandall 1994, 40].

## 2. *Il Casino Massimo a Roma*

Passiamo ora all'interpretazione ottocentesca dell'Ariosto. A partire dalla primavera del 1817, il marchese Carlo Massimo progettò la decorazione di tre stanze al pianterreno della sua residenza presso San Giovanni in Laterano con scene tratte dalle opere di Ariosto, Tasso e Dante. La commissione fu realizzata nell'arco di dieci anni dai cosiddetti Nazareni, un gruppo di pittori tedeschi residenti a Roma che volevano riformare l'arte instillandovi una forte componente religiosa [Schnorr von Carolsfeld 1909; Gerstenberg e Rave 1934; Büttner 1981; Gallwitz 1981, 302-341; Messina 1981; Paoletti Benedetti 1982; Seeliger *et al.* 1994, 64-65; Enderlein 2006; Reuter 2010; Grewe 2016; 2018]. La loro vocazione si manifestò proprio con la scelta del nome Nazareni, con il quale si presentarono esplicitamente come seguaci di Gesù di Nazareth. Com'era lecito attendersi, questi artisti affrontarono le opere di Dante, Ariosto e Tasso con tutt'altro spirito rispetto a Giambattista Tiepolo, essendo il pittore veneto proprio uno dei maggiori esponenti di quella sensualità decadente che i Nazareni intedevano combattere.

La sala dell'Ariosto, affrescata da Julius Schnorr von Carolsfeld, costituisce il centro delle tre stanze che si affacciano sul giardino (fig. 6); le altre due stanze sono più

villa Valmarana  
"ai Nani"



1. Villa Valmarana ai Nani presso Vicenza, pianta [Germin e Pedrocco 1993, 174].



2. Giambattista Tiepolo, *Angelica cura la ferita di Medoro*, 1757. Villa Valmarana ai Nani, stanza dell'*Orlando furioso*. Foto: bpk-Bildagentur.

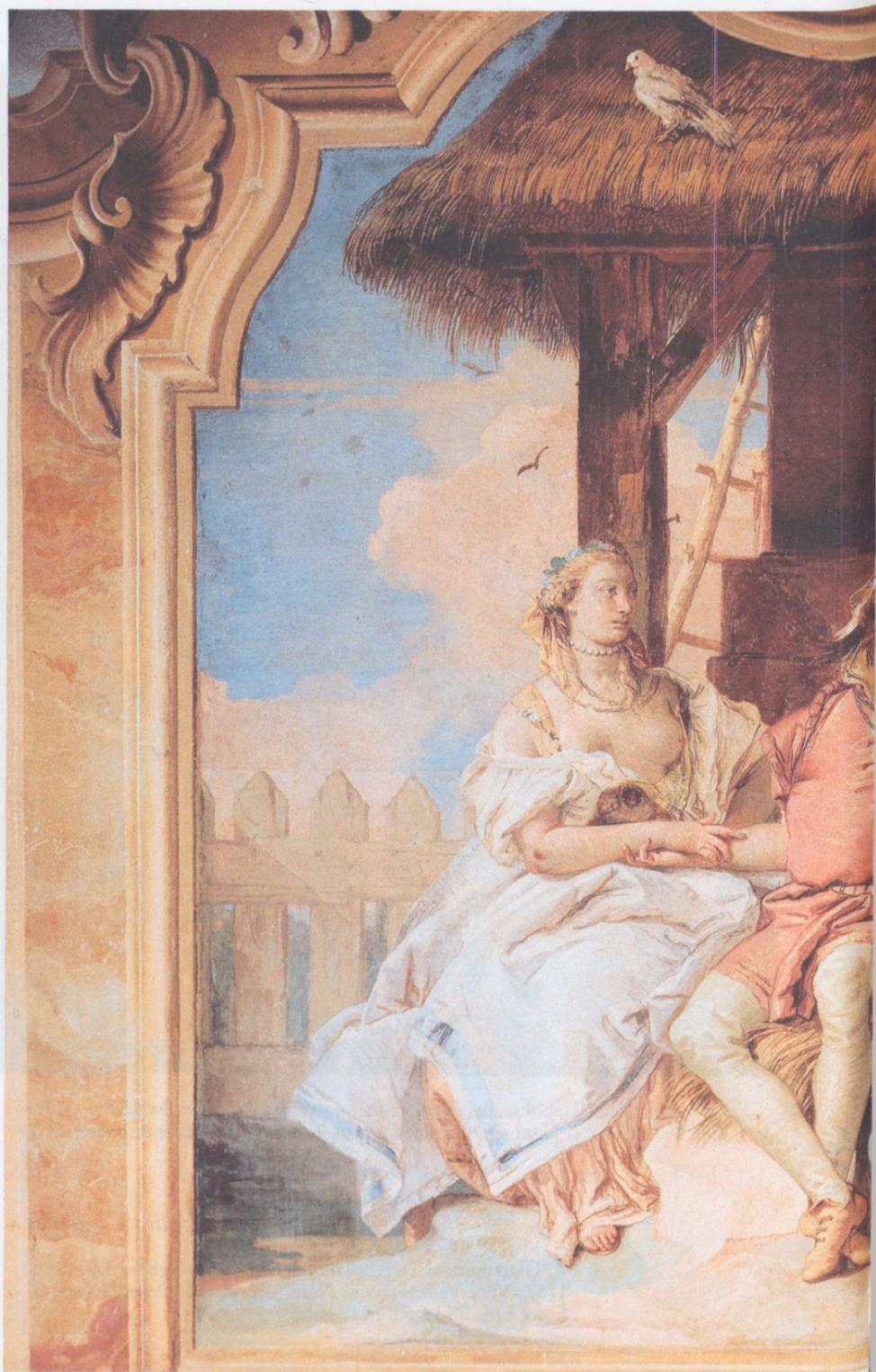
La sala dell'Ariosto, affrescata da Julius Schnorr von Carolsfeld, costituisce il centro delle tre stanze che si affacciano sul giardino (fig. 6); le altre due stanze sono più



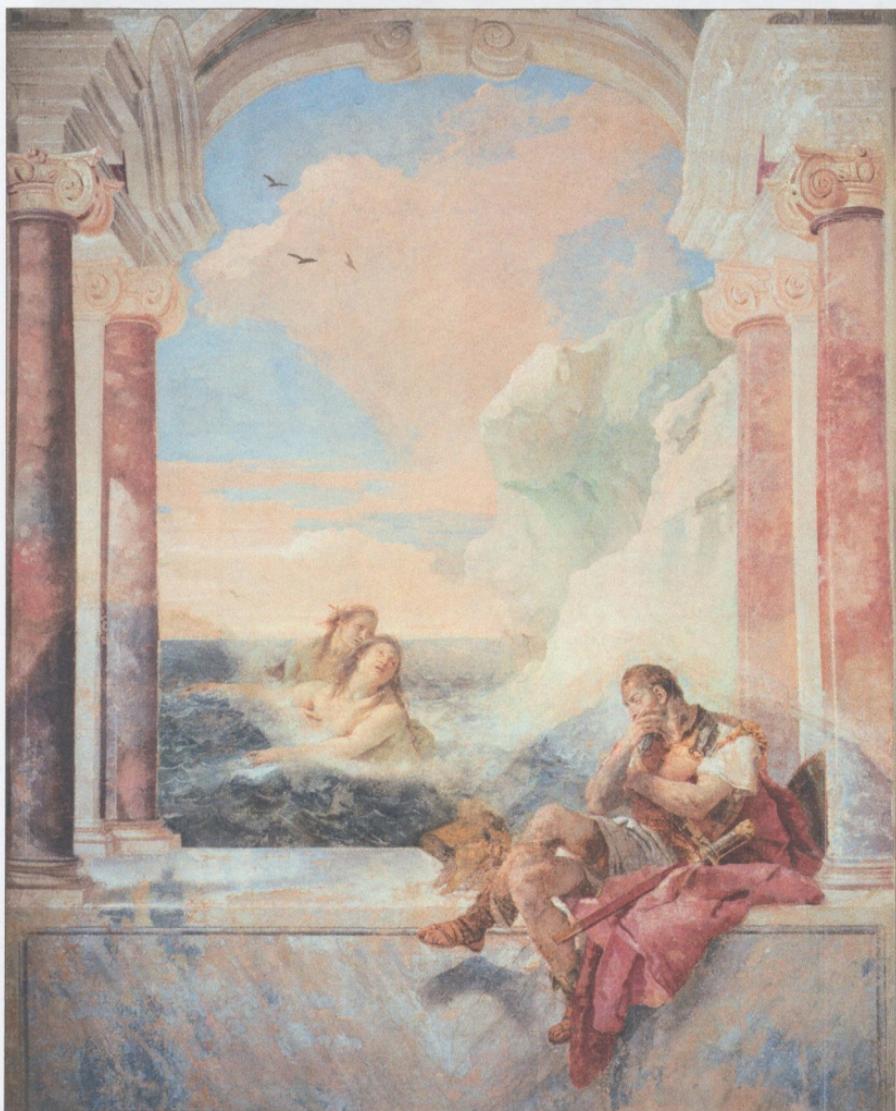
3. Giambattista Tiepolo, *Angelica incide il nome di Medoro su un albero*, 1757. Villa Valmarana ai Nani, stanza dell'*Orlando furioso*. Foto: bpk-Bildagentur.

*Alle pp. seguenti:*

4. Giambattista Tiepolo, *Il matrimonio di Angelica e Medoro*, 1757. Villa Valmarana ai Nani, stanza dell'*Orlando furioso*. Foto: bpk-Bildagentur.





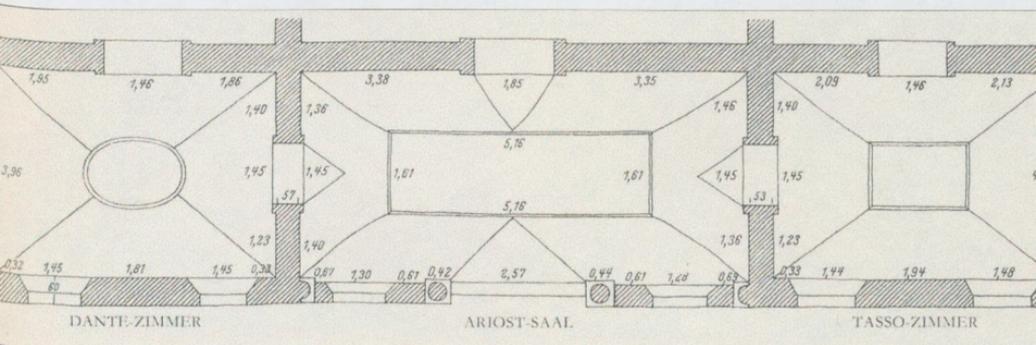


5. Giambattista Tiepolo, *Achille alla riva del mare*, 1757. Villa Valmarana ai Nani, stanza dell'*Iliade*. Foto: bpk-Bildagentur.

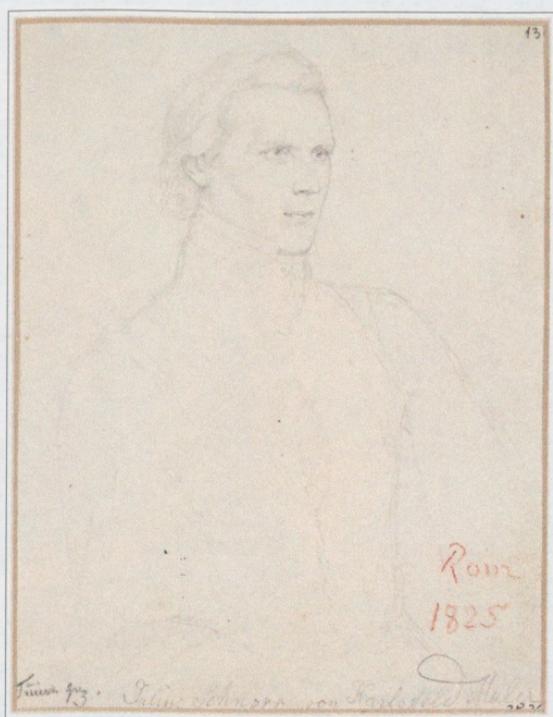
*A fronte:*

6. Casino Massimo a Roma, pianta [Gerstenberg e Rave 1934, 9].

7. Joseph Ernst Tunner, *Ritratto di Julius Schnorr von Carolsfeld*, 1825. Vienna, Graphische Sammlung Albertina. Foto: Albertina.



6.



7.

*Alle pp. seguenti:*

8. Julius Schnorr von Carolsfeld, volta della stanza d'Ariosto nel Casino Massimo. Nel riquadro centrale: *Trionfo di Carlo Magno e nozze di Ruggiero e Bradamante*, 1822-1825. Foto: akg images.







9. Julius Schnorr von Carolsfeld, *Assedio di Parigi*, 1826. Casino Massimo, stanza d'Ariosto, parete d'ingresso. Foto: akg images.



piccole e la fiancheggiano simmetricamente. Anche dal punto di vista tematico, le stanze laterali sono secondarie rispetto alla sala principale, in cui si narra la vittoria dei cristiani sui saraceni, ovvero del mondo cristiano sul mondo islamico [Gerstenberg e Rave 1934, 119-168; Reuter 2010, 152-155], un'idea poi sviluppata e commentata nelle due stanze adiacenti. Nella stanza dedicata al poema del Tasso la volta è dominata dall'allegoria della *Gerusalemme liberata* dipinta da Johann Friedrich Overbeck, mentre sulle pareti principali, negli affreschi di Joseph von Führich, vediamo il frate Pierre d'Amiens che incita Goffredo di Buglione alla crociata e poi insieme a Goffredo esulta e prega davanti al santo sepolcro [Gerstenberg e Rave 1934, 81-118; Gallwitz 1981, 318-329]. La lotta tra fedeli e "infedeli" trova la sua conclusione nella stanza di Dante, dove il tema viene svolto da Peter Cornelius, Philipp Veit e Joseph Anton Koch in maniera più generale, attraverso il contrasto tra l'inferno e il paradiso [Gerstenberg e Rave 1934, 45-80; Gallwitz 1981, 302-317].

Cordula Grewe e Michael Thimann si sono concentrati sulle stanze laterali e hanno messo in evidenza l'impiego dell'allegoria nelle opere di Overbeck [Thimann 2014, 177-185; Grewe 2018]. Mentre Grewe crede di poter ravvisare gli stessi principi nelle tre stanze, Enderlein sottolinea la concorrenza dei pittori che cercarono di sviluppare «nuovi paradigmi per la pittura di storia» [Enderlein 2006, 127; Grewe 2018, 342, 363]. Nonostante ciò, i particolari mezzi pittorici adoperati da Schnorr von Carolsfeld nella sala dell'Ariosto sono stati finora trascurati dalla critica. Risulta chiaro che, nel contesto generale appena tracciato, il pittore doveva scegliere episodi bellici come illustrazione del trionfo dei cristiani, ma in quale modo presentò quegli avvenimenti? Secondo l'interpretazione che intendo qui proporre, i suoi affreschi costituiscono l'equivalente pittorico del modo in cui Friedrich Schlegel aveva interpretato l'Ariosto.

La migliore visione dell'insieme si ottiene stando di fronte all'ingresso principale della sala e volgendo le spalle al giardino: infatti la parete provvista di due finestre e di una grande porta a vetri che dà sul giardino è poco deco-

rata, mentre il tema principale, ovvero l'assedio di Parigi, si trova sulla parete d'ingresso. Nella parete sinistra Schnorr tratta le vicende di Orlando ed Angelica, mentre la parete opposta è dedicata a Ruggiero e Bradamante [Gerstenberg e Rave 1934, 120-131; Gallwitz 1981, 330-341].

Secondo Friedrich Schlegel, che era un importante punto di riferimento per tutti i Nazareni [Messina 1981], la pittura di tipo storico-ideale possiede un carattere allegorico o simbolico, allo scopo di rivelare la dimensione nascosta della storia [Enderlein 2006, 103]. In quel senso la scelta e la distribuzione dei soggetti raffigurati da Schnorr cerca di svolgere tre temi maggiori: sulla parete centrale si trova la lotta tra "fedeli" e "infedeli", mentre le pareti laterali illustrano non solo i due protagonisti centrali del racconto, ma anche il contrasto tra gli effetti negativi dell'amore (su Orlando) e l'amore benefico che ha tanti effetti positivi su Ruggiero. Per sottolineare quel contrasto allegorico tra amor sacro e profano, il pittore ha inserito due puttini che rappresentano rispettivamente «die rohe, verletzende Gewalt der Liebe» («la cruda, pungente violenza dell'amore») e «die wohltuende und beseligende Liebe» («l'amore benefico e beatificante») [Schnorr von Carolsfeld 1909, 48; cfr. anche Enderlein 2006, 110, 118-119].

Le figure nelle lunette al di sopra delle pareti visualizzano le forze soprannaturali che assistono i protagonisti, ad esempio San Giovanni e Astolfo con il senno d'Orlando, oppure San Michele all'assedio di Parigi [Enderlein 2006, 109-110; Grewe 2018, 352-355]. Tali figure hanno un senso allegorico, perché parlano del ruolo di Dio nella storia, un aspetto di fondamentale importanza per Schnorr [Messina 1981, 300; Enderlein 2006, 106-107, 109, 115-117].

Al centro della volta si trova un dipinto che può essere interpretato come il trionfo del cristianesimo (fig. 8): dopo tante battaglie, il giusto ordine del mondo è stato ristabilito e Carlo Magno presiede maestosamente alle nozze del convertito Ruggiero con Bradamante. Per Schnorr questa festa costituisce il punto culminante in cui confluiscono le tre trame che ha scelto come tema delle tre pareti, cioè la lotta contro gli "infedeli", le storie di Ruggiero e di Orlando

[Schnorr von Carolsfeld 1909, 46, 54-56; Enderlein 2006, 110, 120]. L'artista si è ispirato alla scena finale dell'*Orlando furioso*, ma ha arricchito la narrazione di vari altri elementi: ad esempio, a destra compaiono i Bulgari che offrono la corona del loro regno a Ruggiero, mentre a sinistra vediamo il vescovo di Parigi che racconta gli eventi bellici. In un'ampia descrizione della sua opera, Schnorr spiega che nel gruppo intorno al vescovo compaiono sia Ariosto, ritratto mentre prende nota delle nobili gesta cavalleresche, sia Carlo Massimo, il committente delle pitture [Schnorr von Carolsfeld 1909, 46-47].

Finora non è stato notato che anche l'artista stesso è presente nella scena, con lo sguardo attentamente rivolto verso il suo pubblico<sup>1</sup>: il giovane uomo alla sinistra del vescovo, posto direttamente dietro ad Ariosto, rassomiglia molto al ritratto di Schnorr eseguito da Joseph Ernst Tunner nel 1825 (fig. 7). Ovviamente quel gruppo di persone non poteva essere presente alle nozze di Ruggiero e Bradamante: Schnorr adopera qui l'anacronismo che si trova anche nell'opera di Ariosto. Un ulteriore esempio si trova sulla parete destra, dove la maga Melissa mostra a Bradamante i suoi futuri discendenti, gli Estensi [Gerstenberg e Rave 1934, 124; Gallwitz 1981, 331]. L'anacronismo, che permetteva all'Ariosto di integrare i suoi padroni nel racconto, venne quindi adattato da Schnorr per includere nel dipinto non solo il suo committente, ma anche Ariosto e se stesso: il pittore reclama dunque per sé la stessa libertà poetica esibita dall'Ariosto. La contrapposizione di queste due scene evidenzia che il pittore si sente congeniale al poeta e cerca di trasporre strutture letterarie servendosi della pittura.

A Vienna Schnorr von Carolsfeld aveva seguito le lezioni di Friedrich Schlegel [Messina 1981, 299]. Quest'ultimo descrisse il romanzo dell'Ariosto come un intreccio, un «Gewebe», cioè una tela composta da molte fila [Rivoletti

<sup>1</sup> Già Rave aveva ipotizzato che si trattasse di un autoritratto del giovane artista, senza però addurre un'opera a confronto per comprovare questa idea [Gerstenberg e Rave 1934, 138]. Anche Overbeck inserì un suo autoritratto vicino al poeta nella stanza del Tasso [Grewe 2018, 357].

2014, 274]. E forse non è del tutto casuale che Schnorr abbia concepito la volta come una tenda i cui sostegni sono coperti di ghirlande fra le quali si estendono tante tappezzerie istoriate (fig. 8)<sup>2</sup>. Lo schema generale è dedotto dalla Villa Farnesina [Büttner 1981, 286; Enderlein 2006, 108, 117, 119, 121], ma notiamo che le finte tappezzerie di Raffaello hanno un bordo largo e ben definito che racchiude la composizione: le figure al margine destro e sinistro si voltano verso il centro, realizzando così un'unità compositiva [cfr. Kliemann e Rohlmann 2004, 200-203, tav. 66-68], mentre il bordo delle finte tappezzerie di Schnorr, al contrario, è molto sottile e appena visibile. La composizione sembra estendersi ben oltre questo bordo, cioè le singole scene sono concepite come frammenti di un'azione più larga e abbastanza caotica. Ciò richiama la descrizione dell'*Orlando furioso* fornita da Schlegel, che cito nella traduzione di Christian Rivoletti: «Esiste un caos romantico primordiale, nel quale non ci sono né alti né bassi, bensì tutto è uguale e variopinto come un tappeto, e potrebbe venire prolungato sino all'infinito da tutti i suoi lati. Così è nell'*Amadigi*, in Boiardo; anche in Ariosto ciò è fondamentale» [Rivoletti 2014, 276]. Sembra dunque che Schnorr abbia voluto tradurre proprio queste caratteristiche formali dell'opera ariostesca nella struttura dei propri dipinti, sottolineando così l'ampiezza del tema e la molteplicità degli episodi.

Ovviamente la parete principale, dedicata all'assedio di Parigi, doveva rivestire particolare importanza (fig. 9). Sulla parte sinistra della parete vediamo i saraceni, capeggiati da re Agramante, davanti alle mura della città che cercano d'assalire;

<sup>2</sup> Schnorr von Carolsfeld 1909, 48. Egli stesso scrisse che l'idea principale («Hauptidee») dell'*Orlando furioso* era come un filo in una ghirlanda di fiori [ivi, 42]. Nel commento al suo ciclo di sei litografie sulla storia di Angelica, pubblicate nel 1827, Schnorr si avvicinò ancora di più alla terminologia di Schlegel, paragonando il poema ad una tappezzeria («ziehen sich die Schicksale der schönen Angelika wie ein goldner Faden durch einen künstlich gewürkten Teppich hindurch») [Enderlein 2006, 128, 142]. L'idea della tenda istoriata venne per prima sviluppata nella *Gerusalemme conquistata* ed ebbe una trasposizione pittorica nella Galleria Colonna di Roma [Strunck 2007, 277-278].

sulla parte destra della stessa parete compare Carlo Magno in mezzo ai cavalieri cristiani che si dirigono verso la porta della città di Parigi per difenderla. I visitatori della sala hanno dunque il privilegio di vedere cosa accade sia dentro che fuori le mura: la loro posizione assomiglia alla prospettiva dell'autore onnisciente e onnipresente del romanzo.

Guardando l'intera parete, lo spettatore si rende conto di stare proprio nel punto in cui dovrebbe trovarsi la continuazione del muro. La prospettiva ideata da Schnorr è volutamente illogica e impossibile; e la sua genialità consiste nel modo in cui integra la porta d'ingresso nella composizione: sopra la porta è posto un paggio che unisce i due dipinti, indicando ai cristiani i nemici, mentre a sinistra della porta vediamo due saraceni con una scaletta, intenti a salire il muro. La loro impresa muove al sorriso, perché non capiscono che al posto del muro c'è proprio una porta e che dunque potrebbero entrare liberamente. Nel tema serio dell'assedio Schnorr ha quindi introdotto un elemento comico, imitando così un'altra caratteristica del romanzo ariostesco, la sua ironia.

L'acutezza dello Schnorr è perfettamente congeniale sia al «Witz» che al «tono leggermente faceto» che Schlegel attribuisce alla poesia romantica [Rivoletti 2018, 249-250, 264, nota 7] e che cito ancora nella traduzione di Christian Rivoletti:

In questo riconosco una forte affinità con quella grande presenza di spirito della poesia romantica che si mostra non nelle singole idee, bensì nella costruzione del tutto [...]. Davvero questa confusione artificiosamente ordinata, questa affascinante simmetria di contraddizioni, questa meravigliosa eterna alternanza di entusiasmo e di ironia, che vive persino nelle più piccole parti del tutto, mi paiono essere di per sé una mitologia indiretta. L'organizzazione è la medesima e l'arabesco è certamente la forma più antica e primordiale della fantasia umana. [Rivoletti 2014, 277-278]

Come Rivoletti ha dimostrato, Schlegel paragonò le caratteristiche del romanzo ariostesco all'arabesco e alla grottesca (termini che usò come sinonimi): il testo possiede dunque una qualità visuale, pittorica, e diventa ironico

proprio attraverso questa sua struttura arabescata [Rivoletti 2018, 250-252]. Schlegel attribuì alla grottesca ariostesca una «felice commistione di scherzo e serietà» che ritroviamo senz'altro anche nell'opera di Schnorr, come pure «i mirabili sfasamenti tra forma e materia» e la concezione dell'insieme come una grandissima tela fatta da elementi tra loro discrepanti [Rivoletti 2014, 271, 273, 274].

Tutto sommato, Schnorr si riferì a Schlegel in doppio senso: da un lato cercò di trovare un equivalente pittorico alla struttura "grottesca" dell'*Orlando furioso*, dall'altro concepì la decorazione in un modo che doveva rivelare le verità allegoriche nascoste nel testo. La sua intenzione dichiarata era trasmettere le idee fondamentali del poema [Schnorr von Carolsfeld 1909, 42-43; Enderlein 2006, 123-126]. Ora comprendiamo meglio perché Schnorr inserì il proprio ritratto accanto all'Ariosto (figg. 7, 8): si sentiva congeniale al poeta, avendo trovato una forma pittorica in grado di riassumere non solo i temi più importanti, ma anche le caratteristiche formali del romanzo ariostesco.

### Riferimenti bibliografici

- Alpers, S. e Baxandall, M. [1994], *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven-London, Yale University Press.
- Andersson, U. [1984], *Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität*, München, Hofbauer.
- Aurenhammer, H. [1996], *Rezension zu Svetlana Alpers / Michael Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, «Kunstchronik», 49, 1996, pp. 106-116.
- Broude, N. [2009], *G.B. Tiepolo at Valmarana: Gender Ideology in a Patrician Villa of the Settecento*, «The Art Bulletin», 91.2, 2009, pp. 160-183.
- Büttner, F. [1981], *Die römischen Freskenzyklen der Nazarener*, in K. Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, München, Prestel, pp. 283-287.
- Chiarelli, R. [2001], *I Tiepolo a Villa Valmarana*, Milano, Scode.

- Enderlein, L. [2006], «*Wie der Fade in einem reichen Blumen-  
gewinde*»: Zur Ausformung des Historienbildes bei Julius  
Schnorr von Carolsfeld, «*Analecta Romana Instituti Dani-  
nici. Supplementum*», 37, 2006, pp. 97-147.
- Gallwitz, K. [1981] (Hg.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher  
Künstlerbund der Romantik*, München, Prestel.
- Gemin, M. e Pedrocco, F. [1993], *Giambattista Tiepolo. I dipinti.  
Opera completa*, Venezia, Arsenale.
- Gerstenberg, K. e Rave, P.O. [1934], *Die Wandgemälde der  
deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom*, Berlin,  
Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Grewe, C. [2016], *Die Renaissance des Epos im romantischen  
Fresko*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 79.2, 2016,  
pp. 226-260.
- Id. [2018], *Symbols of Time: Ariosto, the Nazarenes, and the  
Poetics of Epic Fresco*, in L. Bolzoni and A. Payne (eds.),  
*The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision,  
Revival, and Return* (I Tatti Research Series 1), Milano,  
Officina Libraria, pp. 341-366.
- Kliemann, J. e Rohlmann, M. [2004], *Wandmalerei in Italien.  
Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510-  
1600*, München, Hirmer.
- Levey, M. [1957], *Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa  
Valmarana. A Study in eighteenth-century Iconography  
and Aesthetics*, «*Journal of the Warburg and Courtauld  
Institutes*», 20.3/4, 1957, pp. 298-317.
- Messina, M.G. [1981], *Dante, Tasso, Ariost. Der deutsche «Sturm  
und Drang» und sein Einfluß auf das ikonographische  
Programm des Casino Massimo*, in K. Gallwitz (Hg.),  
*Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der  
Romantik*, München, Prestel, pp. 294-301.
- Pallucchini, R. [1945], *Gli affreschi di Giambattista e Giando-  
menico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza*, Bergamo,  
Istituto italiano d'arti grafiche.
- Paoletti Benedetti, R. [1982], *Il casino Massimo a Roma e gli  
affreschi dei Nazareni*, «*Vita italiana. Documenti e infor-  
mazioni*», 31.29, 1982, pp. 115-131.
- Pedrocco, F. [2003], *Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli.
- Reinhardt, U. [2008], *Il ciclo di affreschi (specialmente sull'Enei-  
de di Virgilio) dipinto da Giovanni Battista Tiepolo nella  
Villa Valmarana vicino a Vicenza (1757)*, «*Studi umanistici  
piceni*», 28, 2008, pp. 295-317.

- Reuter, A. [2010], «Ein bleibendes Denkmal, das ich einmal da war». *Monumentale Bilderzählungen der Nazarener*, in A. Reuter (Hg.), *Viaggio in Italia. Künstler auf Reisen 1770-1880*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, pp. 152-171.
- Rigon, F. [2008], *Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Villa Valmarana ai Nani*, Schio, Sassi.
- Rivoletti, C. [2014], *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurative dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- Id. [2018], *Ironia, distanza e contrasto tra il poeta e il mondo. Ariosto e Tasso alle soglie della modernità*, in L. Bolzoni and A. Payne (eds.), *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return* (I Tatti Research Series 1), Milano, Officina Libraria, pp. 245-270.
- Schnorr von Carolsfeld, F. [1909] (Hg.), *Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld*, Leipzig, Wigand.
- Seeliger, S., Sieveking, H. e Suhr, N. [1994], *Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen*, München e New York, Prestel.
- Strunck, C. [2007], *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 20), München, Hirmer.
- Thimann, M. [2014], *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Schnell & Steiner.
- Villa, R. e Villa, G.C. [2013], *Tiepolo*, Milano, Silvana Editoriale.
- Zampese, C. [2013], *Angelica sul bacchiglione. Gli affreschi di Tiepolo alla Villa Valmarana*, «Parole Rubate», 7, 2013, pp. 83-105.