



# RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con Lexis  
Compagnia Editoriale in Torino  
prima edizione: maggio 2020  
ISBN 978-88-32028-01-0

# LETTERATURA E ARTI VISIVE

*Atti delle Rencontres de l'Archet  
Morgex, 10-15 settembre 2018*

Pubblicazioni della Fondazione  
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo

© 2020 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

## INDICE

PRESENTAZIONE	p. 7
PARTE I. LEZIONI	
<i>Sale dipinte tra storia e leggenda: dal Medioevo all'Ariosto</i> di Maria Luisa Meneghetti	p. 9
<i>Immagine e scrittura in Michelangelo</i> di Giulio Busi	p. 16
<i>Comparazione letteraria e visualità</i> di Marco Maggi	p. 24
<i>Affermazione e sviluppo del graphic novel fra fumetto e letteratura</i> di Enrico Fornaroli	p. 33
<i>Claude Debussy: musica e visività</i> di Giorgio Pestelli	p. 43
PARTE II. INTERVENTI	
<i>Artisti di Goffredo Parise: «Anche il quadro ha il “naso”, come chi lo dipinge»</i> di Elisa Attanasio	p. 48
<i>Miniature e filigrane in due codici bolognesi di fine Duecento</i> (Firenze, BML, Pluteo 76.79 e Oxford, BL, Douce 269) di Davide Battagliola e Giulio Martire	p. 55
<i>Filmare dal balcone: una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale, diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità di</i> <i>Italo Fontana</i> di Nicola Brarda	p. 80
<i>La descrizione della natura nei manoscritti di Leonardo: dalla favola all'impresa</i> di Giuditta Cirnigliaro	p. 88
<i>«Qui vi intagliato in un atto soave». La soavità terapeutica del «visibile parlare»</i> <i>in Purgatorio X</i> di Anne-Gaëlle Cuif	p. 101
<i>La didascalia teatrale: tra racconto in movimento e fissità del quadro</i> di Silvia De Min	p. 110
<i>Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante: il libro da filmare</i> di Alexandra Khaghani	p. 117
<i>Aeromusiche d'alfabeto in libertà (1944): introduzione e analisi del «libro» futurista</i> di Sandra Kremon	p. 125
<i>Maghi e ciarlatani tra letteratura e arti visive nel Rinascimento</i> di Matteo Leta	p. 138
<i>Derek Walcott tra poesia e pittura in Tiepolo's hound</i> di Mattia Mantellato	p. 145
<i>Prove d'interdisciplinarietà tra letteratura ed arte: gli Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy</i> di Elisa Orsi	p. 151
<i>Le Vite dei Cesari miniate del Ms. Canon. Ital. 153 di Oxford</i> di Filippo Pilati	p. 159

<i>Gerarchie diaboliche e desacralizzazione del potere nell'Inferno di Dante</i> di Federico Rossi	p. 168
« <i>That cunning, relentless face</i> ». Ekphrasis e narrazione in <i>The lifted veil</i> di George Eliot di Silvia Silvestri	p. 176
<i>Jacques Grévin traduttore degli emblemi di Hadrianus Junius e la trasmissione del sapere zoologico fra testo e immagine</i> di Daniele Speziari	p. 183
<i>Il teatro del paesaggio</i> di Chiara Veronico	p. 192

### PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

<i>Libri di famiglia e libri di bottega: qualche riflessione sull'autobiografia nel '500</i> di Lorenzo Battistini	p. 200
<i>L'immagine, il colore, la linea. su qualche analogia tra le arti visive e l'opera di Italo Calvino</i> di Ada D'Agostino	p. 203
<i>Naufragi di Don Chisciotte. Psicopatologia del cavaliere errante nella drammaturgia di Massimo Bavaastro</i> di Stefania Di Carlo	p. 207
<i>Il topos del ribelle dal punk dei Sex Pistols al rock demenziale degli Skiantos</i> di Jan Gaggetta	p. 211
<i>Sguardi pericolosi. guardare ed essere guardati nella Pietra lunare di Tommaso Landolfi</i> di Alice Gardoncini	p. 215
<i>Il periodo veneziano di Filippo Tommaso Marinetti e l'alfabeto in libertà</i> di Sandra Kremon	p. 219
<i>Cime tempestose: dal testo allo schermo</i> di Giulia Magazzù	p. 225
<i>Scheda di approfondimento su L. Battistini, Libri di famiglia e libri di bottega nel '500: qualche riflessione sull'autobiografia rinascimentale</i> di Ambra Pinello	p. 227
<i>La scrittura delle immagini</i> di Irene Polimante	p. 229
<i>Il procedimento efrastico negli scritti sull'arte di Francis Ponge</i> di Serena Pompili	p. 231
<i>Il carteggio Sciascia-Ritter Santini. Un dialogo sulla verità tra Italia e Germania</i> di Elena Riccio	p. 233
« <i>Il faut tuer peu à peu les idées</i> ». <i>La critica d'arte di Jean Paulhan</i> di Giulia Scorza	p. 235
<i>Immagine e parola nel teatro di Caryl Churchill: l'irruzione delle arti figurative in Top girls</i> di Luca Tosadori	p. 239

### APPENDICE

Presentazione dei partecipanti	p. 243
--------------------------------	--------

## PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere (ed esteso anche ai docenti valdostani), allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali. Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università, ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolineare il carattere di scambio e di confronto, emblemizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti\* oltre a diversi contributi dei dottorandi, che negli ultimi anni hanno arricchito il seminario con numerose comunicazioni orali (generalmente confluite nella seconda parte degli Atti fra gli “*interventi*”, sottoposti, prima della loro pubblicazione, alla valutazione del Comitato scientifico della Fondazione). Dal dibattito in sala sono scaturite inoltre molteplici ragioni di approfondimento e ampliamento, che hanno suggerito ai dottorandi riflessioni (qui raccolte come “*schede*”) e brevi saggi (“*comunicazioni*”).

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica.

*Bruno Germano*  
*Presidente della Fondazione Sapegno*

---

\* Le *Rencontres de l’Archet* 2018 sono state l’occasione per ricordare, nel decennale della scomparsa, la prof.ssa Lea Ritter Santini, di cui la Fondazione Sapegno custodisce parte dei libri e delle carte. Il tema stesso del seminario è stato individuato dal Comitato scientifico in omaggio alle sue ricerche. Gli interventi alla Giornata specificamente dedicata al ricordo della studiosa sono stati inclusi nel volume *Selbstdenken. In ricordo di Lea Ritter Santini*, Atti della Giornata di studi, Morgex, 14 settembre 2018, a cura di Marco Maggi, Torino, Aragno, 2020 («Saggi e ricerche», 5). La lezione magistrale di Lina Bolzoni sul tema *Nella cornice del testo: autoritratti emblematici di Ariosto*, e gli interventi di Carlo Vecce e Michele Cometa alla *Giornata Rosanna Bettarini* 2018, con la quale si è concluso il seminario, verranno invece pubblicati, come di consueto, nelle «Lezioni Sapegno e Bettarini». Quanto alla sessione dedicata a Dante, in preparazione al 700° anniversario della morte dell’Alighieri, si rinvia al volume di Paolo Falzone, *Il discepolo “indocile”*. Sapegno, Croce e la critica della poesia, Torino, Aragno, 2020 («Saggi e ricerche», 4).

# LEZIONI

## SALE DIPINTE TRA STORIA E LEGGENDA: DAL MEDIOEVO ALL'ARIOSTO

di Maria Luisa Meneghetti

Nell'episodio che occupa la maggior parte del XXXII canto e quasi la prima metà del XXXIII nell'edizione definitiva (1532) dell'*Orlando Furioso* e che costituisce una delle innovazioni più vistose rispetto alle due precedenti edizioni, Bradamante, alla disperata ricerca di Ruggiero, è accolta dal signore della Rocca di Tristano. Dopo la cena, l'ospite le illustra gli splendidi affreschi che decorano la sala del banchetto: essi sono opera straordinaria del mago Merlino e rappresentano le guerre combattute in Italia dai Francesi, dall'epoca dei re merovingi fino ai giorni dell'Ariosto: guerre «prima dipinte, che sian fatte» (XXXIII 6, 4), come non manca di spiegare il signore della Rocca; in più, guerre quasi sempre disastrose per i condottieri transalpini, salvo i pochi casi (come quello di Carlo Magno) in cui gli eserciti di Francia si erano mossi non per conquistare l'Italia ma per difenderla dai suoi nemici.

La singolarità degli affreschi della Rocca di Tristano non dipende solo dal fatto che, al momento della loro esecuzione, essi rappresentano avvenimenti che tanto nella realtà storica quanto nel "mondo possibile" del poema, ambientato all'epoca di Carlo Magno, non avevano ancora avuto luogo, ma anche dal fatto che essi creano una convergenza tra il contesto romanzesco o comunque leggendario in cui sono detti collocarsi e la storicità (dichiarata e, in buona misura, anche effettiva) del loro soggetto. Questa convergenza potrebbe parere una delle tante geniali invenzioni di Ariosto, ma invece ha radici solide, che affondano non solo nella letteratura, ma anche nella cultura delle corti signorili dell'Europa medievale e forse anche nella cultura e nei costumi di epoche e ambienti più remoti.

Vediamo in primo luogo di capire meglio come si fonda e si articola, nell'episodio ariostesco, questa convergenza tra leggenda (o romanzo) e storia. I soggetti degli affreschi sono, come anticipato, sostanzialmente storici: storici sono sicuramente i re e i condottieri rappresentati, da Sigeberto I, re d'Austrasia (che però, in realtà, non scese mai in Italia: Ariosto lo confonde qui col successore Childebito II, comunque anch'egli a capo di un'impresa italiana che trova posto negli affreschi e che viene descritta a XXXIII 15), fino a Francesco I, protagonista di quella battaglia di Pavia, che aveva visto, pochissimi anni prima della stesura definitiva del *Furioso*, i Francesi soccombere alle truppe imperiali di Carlo V. Ma personaggio storico, almeno secondo quelle che erano le conoscenze dell'epoca di Ariosto (e in realtà anche delle epoche successive, fino agli inizi dell'Ottocento), era considerato anche l'antico re di Francia Fieramonte (o Faramond), presentato come costruttore della Rocca che ospita la straordinaria opera d'arte.

Già nell'aneddoto relativo all'occasione a partire dalla quale il ciclo pittorico sarebbe stato realizzato, Ariosto mescola però, molto abilmente, storia e finzione letteraria. Secondo quanto il proprietario della Rocca di Tristano racconta a Bradamante, prima di illustrarle punto per punto gli affreschi, essi sarebbero stati il frutto di una sorta di pedagogia artistica: Fieramonte, deciso a conquistare Roma, avrebbe fatto cenno del suo progetto all'amico Artù, re di Bretagna, ma Merlino, il mago di corte di Artù, avrebbe immediatamente previsto che questo, così come quasi tutti gli ulteriori tentativi di invasione della Penisola da parte dei Francesi, si sarebbe rivelato disastroso. Convinto dal mago e sperando (invano) di distogliere anche i suoi successori da un'impresa tanto spericolata, Fieramonte avrebbe chiesto a Merlino di fissare sui muri del castello le immagini di tutte le future guerre d'Italia, destinate, con le poche eccezioni che si diceva, a un esito negativo.

Nella tradizione che dal Medioevo si allunga fino al Rinascimento, sia Artù sia Merlino godevano poi di un doppio statuto. Erano certo percepiti come personaggi storici, dato che sul "ritorno" di un Artù liberatore contavano i Gallesi soggiogati dagli Inglesi, e a Merlino erano attribuite profezie politiche di ogni sorta, adattabili a qualsiasi contesto locale o nazionale; allo stesso tempo, però, la maggiore celebrità derivava loro dai racconti leggendari e dai romanzi di cui erano, da secoli, gli indiscussi protagonisti. A sua volta, Fieramonte/Faramond, mitico primo re dei

Franchi, era forse più noto al pubblico del Medioevo e del primo Rinascimento come personaggio di finzione che non come personaggio storico, dato che aveva svolto un ruolo non di secondo piano nei romanzi arturiani in prosa, e in particolare nel *Lancelot du Lac* e nel *Guiron le Courtois*, dove veniva presentato come rivale di Uterpendragon, padre di Artù e come grande amico di Meliadus, padre di Tristano che, ospitato nella Rocca di Fioramonte, le avrebbe poi dato il suo nome.

Ancora più ambiguo lo statuto del più celebre, forse, tra gli antichi re francesi che avevano avuto a che fare con l'Italia, quel Carlo Magno le cui storiche imprese nella Penisola trovano posto all'ottava 16 di questo canto XXXVIII: ambiguo, in particolare, ove si consideri che, in quanto personaggio epico-cavalleresco (protagonista di un numero straordinariamente ampio di poemi epici, a partire dalla *Chanson de Roland*) l'imperatore francese è il perno e, per così dire, il garante tematico e narrativo di tutta la vicenda leggendaria su cui l'*Orlando Furioso* si costruisce.

Ma gli affreschi della Rocca di Merlino meritano una considerazione ulteriore. Per Merlino (come anche per Artù e per Fieramonte) gli avvenimenti affrescati sulle pareti della sala della Rocca di Tristano devono tutti ancora accadere – Merlino, infatti, dipinge “al futuro”. Quando Bradamante li ammira e ne ascolta la descrizione dal castellano che la sta ospitando, parte degli avvenimenti affrescati sono già accaduti: dall'epoca di Artù e Fieramonte a quella di Carlo Magno, situata al tempo «che passaro i Mori / d'Africa il mare», nella finzione del *Furioso* sono passate numerose generazioni: sono esattamente le generazioni che, nella storia reale – e nella stessa storia narrata sui muri della Rocca –, separano i primi re merovingi dal più illustre esponente della dinastia carolingia. E quando infine Ariosto li addita ai lettori della sua opera, tutti gli avvenimenti affrescati sono già accaduti.

Insomma, il futuro di Merlino e Artù è solo parzialmente futuro per Bradamante e per tutti i protagonisti dell'*Orlando Furioso*, ed è decisamente passato (anche se, in parte, un passato molto prossimo) per Ariosto e per i suoi contemporanei. Ma, invece di provocare una vertigine epistemologica, questa sfasatura multipla ha come effetto immediato la creazione di una connessione ancora più stretta tra storia narrata (la catena degli avvenimenti storici, nella progressione del loro accadimento) e storia “narrante” (il piano del racconto ariostesco, con tutti i suoi necessari va e vieni cronologici e topografici). Un uso così raffinato dei tempi rende l'episodio che occupa il canto XXXVIII ben più complesso dei suoi presunti e parziali precedenti letterari, che sono stati in parte indicati dalla critica.

Questo gioco particolare fra passato, presente e futuro, fra tempo della narrazione, tempo del narratore e tempo degli avvenimenti narrati ha però un precedente non letterario bensì artistico illustre, e forse illuminante per la prospettiva che qui si affronta. Non ci sono prove che consentano di ritenere tale precedente una fonte diretta di Ariosto, ma forse proprio la distanza dei due prodotti può paradossalmente illuminarli reciprocamente: mi riferisco ai rilievi della Colonna Traiana di Roma.

La Colonna Traiana descrive le due campagne che, agli inizi del II secolo d.C., portarono l'imperatore Traiano alla conquista definitiva della Dacia. La vicenda delle due campagne militari si dipana in un *continuum* decorativo spiraliforme (o meglio cocleiforme) entro il quale sono state identificate almeno 154 scene successive, ricche di eserciti schierati, costruzioni di fortezze e di macchine belliche, sacrifici augurali, cruento battaglie (fig. 1). Tra il racconto per immagini della prima e della seconda campagna, c'è però una pausa, corrispondente alla raffigurazione, nella scena 78, di un'elegante figura femminile alata, che sta scrivendo (o piuttosto incidendo), con uno stilo, la superficie di un grande scudo ovale: si tratta, come di solito indicano i commentatori, della personificazione della Vittoria intenta a tramandare ai posteri i successi di Traiano e del suo esercito (fig. 2).

Almeno due considerazioni meritano di essere fatte a proposito di quest'immagine allegorica. Prima considerazione: data la sua collocazione nella sequenza narrativa, la Vittoria, come il dio Giano, è posta sul discrimine tra passato e futuro; la dea fissa sullo scudo gli avvenimenti della prima campagna militare, già avvenuta, e insieme preconizza gli sviluppi della seconda campagna,

ancora da avvenire: appare dunque, nella prospettiva dell'episodio ariostesco, un po' Bradamante e un po' Merlino.

Seconda considerazione: è chiaro che tra la sequenza degli avvenimenti storici che si dispiegano lungo la colonna e la "storia" degli avvenimenti che la Vittoria è immaginata incidere sullo scudo si crea un rapporto di *mise en abyme*. Anche se, sulla Colonna, la superficie dello scudo appare liscia, diverse monete d'epoca traiana che offrono anch'esse l'immagine della Vittoria *cum clipeo* fanno campeggiare, al centro dello scudo, la scritta «Victoria dacica», di evidente carattere riassuntivo-evocativo. Se però pensiamo al precedente letterario dello scudo di Enea (*Aen.* VIII, vv. 626-731), che recava incisi (anche qui "al futuro") gli episodi salienti della storia di Roma fino alla battaglia di Azio – un precedente troppo celebre per non essere vivo nella mente dello scultore e di chi ammirava la Colonna –, potremmo immaginare lo scudo della Vittoria come potenziale veicolo di una raffigurazione delle campagne di Dacia non già nell'ovvia forma di una scritta ma nella forma di scene incise, o magari di un disegno miniaturizzato della stessa Colonna, simile a quello che compare nella monetazione traiana e in particolare nel solido aureo coniato nel 114-115 d.C. e nel denario argenteo coniato nel 112-114 (fig. 3). In questo caso, la *mise en abyme* sarebbe ancora più perfetta.

Comunque sia, ove si accetti l'ipotesi che lo scudo della Vittoria sia stato pensato come veicolo di una *mise en abyme* (verbale o figurativa, in fondo poco importa), ci si accorge che, nel suo insieme, la struttura narrativa della Colonna Traiana rappresenta un precedente straordinario proprio del modo di narrare che diventerà, un millennio più tardi, caratteristico di quel romanzo cortese-cavalleresco che ha in Ariosto il suo esempio ultimo e più perfetto.

Nella prosa dei più antichi romanzi francesi – quelli della cosiddetta *Vulgate* o *Lancelot-Graal* – si fissa un preciso topos narrativo: le avventure dei diversi cavalieri della Tavola Rotonda, che l'autore racconta nel loro svolgersi, vengono poi riferite dai diretti protagonisti, durante i loro periodici rientri alla corte di Artù, e messe per iscritto da *clercs* appositamente incaricati dal sovrano. Tra le avventure dei cavalieri arturiani, così come l'autore le narra, e le avventure che l'autore stesso ci dice narrate dai *clercs* c'è dunque esattamente lo stesso rapporto che lo scultore della Colonna aveva istituito tra le vicende delle guerre di Dacia scolpite nel marmo e quelle stesse vicende belliche che la Vittoria è mostrata fissare sul suo scudo.

In modo più o meno esplicito, tutta la tradizione dei romanzi in prosa francesi, ma anche dei loro derivati italiani, identificherà nella narrazione dei *clercs* di Artù (definita di solito in francese *conte*, mentre in italiano viene detta *storia* o, più esplicitamente, viene indicata come opera dei "mastri delle storie") l'*auctoritas* che garantisce la veridicità delle avventure. Nel poema ariostesco, naturalmente, la scelta stessa della materia aveva imposto il ricorso a una diversa *auctoritas*: quel Turpino che, secondo la tradizione, sarebbe stato testimone oculare delle vicende della spedizione spagnola di Carlo Magno e dei suoi paladini che si concluderà tragicamente a Roncisvalle; ma proprio nell'episodio del canto XXXIII, posto sotto l'egida "topografica" di Tristano e l'egida narrativa di Artù e di Merlino, Ariosto sembra voler recuperare, almeno nella sostanza, il modello di inveramento caratteristico dei romanzi in prosa, facendo dunque di Merlino un raccontatore per immagini (qui immagini "al futuro", naturalmente) non meno autorevole dei *clercs* arturiani.

Va sottolineato che la scelta di questo specifico modello di inveramento è stata probabilmente favorita anche dalla fortuna, medievale e rinascimentale, di un altro modello di inveramento delle storie narrate, quello utilizzato, sempre nella *Vulgate* arturiana in prosa (più precisamente nell'ultima parte del *Lancelot du Lac*), all'interno del celebre episodio di Lancillotto pittore. Prigioniero della fata Morgana, che vorrebbe sedurlo, e pieno di nostalgia per l'amata Ginevra, Lancillotto decide di affrescare sulle pareti della stanza in cui si trova rinchiuso tutte le vicende della sua storia d'amore con la regina. L'episodio ha avuto un notevole successo, e non soltanto perché altri romanzi in prosa – dal *Tristan* al *Guiron le Courtois* al *Perlesvaus* – vi abbiano fatto diretta allusione o vi si siano ispirati per raccontare di altre camere dipinte, ma anche, e forse soprattutto, perché quella di affrescare con storie ispirate alle vicende amorose dei cavalieri cortesi,

e in particolare di Lancillotto, le pareti delle dimore signorili sembra essere stata, soprattutto nell'Italia settentrionale, ma anche in Inghilterra o in Francia, una prassi molto diffusa.

Gli inventari dei palazzi di famiglie signorili come i Gonzaga, gli Estensi, i Malatesta di Rimini, attestano l'esistenza, fra Tre e Quattrocento, di *camerae pictae* che possiamo sicuramente ritenere immaginate ed eseguite a precisa somiglianza della stanza dipinta da Lancillotto durante la sua prigionia presso Morgana, ma un fortunato ritrovamento degli ultimi anni del secolo scorso ci ha consentito di recuperare la decorazione di una di queste stanze nella sua quasi totale completezza. Questa stanza si trovava a Frugarolo, presso Alessandria, nel Piemonte meridionale, al terzo piano della massiccia casa-torre che, poco dopo il 1392, Andreino Trotti, vassallo dei Visconti, decise di far decorare secondo quella che era, evidentemente, la moda aristocratica del momento. Il risultato è un *continuum* figurativo, realizzato però per quadri separati (come Ariosto immaginerà per la Rocca di Tristano), che si sviluppa su tutte e quattro le pareti della sala.

Le 15 scene conservate nella *camera picta* – diciamo pure *camera Lanzaloti* – di Frugarolo (ne manca probabilmente solo una sedicesima, andata perduta per una caduta dell'intonaco) offrono una sequenza che rispecchia l'*ordo naturalis* delle vicende della prima parte del *Lancelot du Lac* – il loro ordine “storico” –, senza nessuna concessione a quella tecnica dell'*entrelacement* che pure proprio i romanzi arturiani in prosa hanno lanciato, con considerevole successo, e consegnato in eredità a Boiardo e Ariosto. Vediamo così succedersi la scena del primo incontro tra Lancillotto e la regina Ginevra, nella cornice primaverile della corte di Camelot (fig. 4); l'incontro-scontro col principe Galeotto, destinato a diventare non soltanto il più grande amico di Lancillotto, ma anche colui che favorirà la rivelazione dell'amore reciproco dei due protagonisti (fig. 5); infine la scena, straordinariamente audace per i tempi e per il luogo cui era destinata (probabilmente il salone d'onore della piccola corte di Andreino Trotti), della consumazione dell'amore tra Lancillotto e Ginevra, cui fa da *pendant* l'analoga conclusione della vicenda sentimentale che coinvolge Galeotto e la dama di Malehaut, a sua volta migliore amica della regina (fig. 6).

Per Andreino Trotti, per i suoi familiari e per tutti i frequentatori della torre di Frugarolo, entrare in quella stanza doveva insomma essere un po' come entrare direttamente nella sala che la finzione romanzesca aveva fatto dipingere a Lancillotto; e forse, addirittura, come entrare nelle pagine del romanzo in cui avevano trovato posto le vicissitudini amorose che la sala di Lancillotto recava dipinte. Ma è il caso di aggiungere che, entro la brillante invenzione dell'episodio di Lancillotto pittore, c'è un ultimo particolare narrativo particolarmente degno di essere sottolineato proprio nel contesto delle presenti riflessioni.

Nel *Lancelot du Lac*, l'idea di dipingere sui muri le vicende della propria storia d'amore si affaccia nella mente di Lancillotto mentre osserva un artista che, in una loggia dello stesso palazzo di Morgana in cui egli si trova prigioniero, sta completando un affresco con le avventure di Enea: un tema per noi del tutto leggendario, ma che il Medioevo considerava invece perfettamente storico. Lancillotto prende dunque lo spunto dalla “grande storia” dell'umanità per dipingere la “piccola storia” dei propri amori: si tratta di un percorso esattamente inverso rispetto a quello che prenderà Ariosto quando concepirà l'episodio degli affreschi della Rocca di Tristano. Erede del romanzo cavalleresco in prosa, Ariosto ha certo familiare il modello formale delle storie di amori cortesi rappresentate sui muri: nel Palazzo di Piazza di Ferrara, ancora agli inizi del '500 dimora principale degli Estensi, esisteva traccia – e comunque memoria – di quella quattrocentesca “chamera de Lanziloto” che alcune delle marchese d'Este, tra cui sicuramente Margherita Gonzaga, moglie di Leonello, avevano eletto a loro residenza privata. Ma nell'episodio del canto XXXIII del *Furioso* il grande poeta ferrarese sceglierà invece di tornare alla “grande storia” – la storia delle guerre d'Italia qui dipinte per incanto da un artista fuori dal comune come il mago Merlino: l'affascinante cerchio della letteratura, ancora una volta, si chiude.

## Nota bibliografica

L'edizione di riferimento per l'*Orlando Furioso* è Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960 (più volte ristampata).

Tra i commenti del *Furioso* che dedicano maggior attenzione all'episodio qui studiato (Canti XXXII-XXXIII) sono da citare quello di R. CESERANI (*Orlando Furioso e Cinque canti* di Ludovico Ariosto, a cura di R. CESERANI e S. ZATTI, Torino, UTET, [1962] 1997) e quello di E. BIGI (Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012 [prima ed. Milano, Rusconi, 1982]). Ma si aggiunga ora S. PRANDI, *Canto XXXIII*, in *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, diretta da G. BALDASSARRI e M. PRALORAN, vol. II, a cura di A. IZZO e F. TOMASI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018.

Sulla "preistoria" di molti dei personaggi e degli episodi dell'*Orlando Furioso* resta essenziale il volume di P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di F. MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975.

Sulla Colonna Traiana cfr. S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, a c. di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1988 (con descrizione estesa di tutti i rilievi; all'interno del volume si veda in particolare il contributo di G. AGOSTI e V. FARINELLA, *La fortuna della Colonna Traiana*, che dedica adeguato spazio alla fortuna protorinascimentale del manufatto).

Riguardo alla diffusione antica (e alla persistenza nel moderno) dell'immagine della *Victoria cum clipeo*, cfr. L. BONOLDI, *Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia*, in «La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 41, 2005.

Per il ruolo dei chierici-"notai" nella finzione del romanzo in prosa francese, cfr. almeno A. LEUPIN, *Qui parle? Narrateurs et scripteurs dans la Vulgate arthurienne*, in «Digraphe», 20, 1979; M. PERRET, *De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose*, in «Poétique», 50, 1982 e soprattutto F. CIGNI, *Memoria e mise en écrit nei romanzi in prosa dei secoli XIII-XIV*, in «Francofonia», 45, 2003, e bibliografia ivi citata.

Sulla tradizione artistica medievale derivata dai romanzi arturiani e, specificamente, sulla tradizione delle *camerae Lanzaloti*, cfr. M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, in particolare cap. III; sugli affreschi di Frugarolo si vedano i saggi contenuti in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1999 e ancora MENEGHETTI, *Storie al muro* cit.



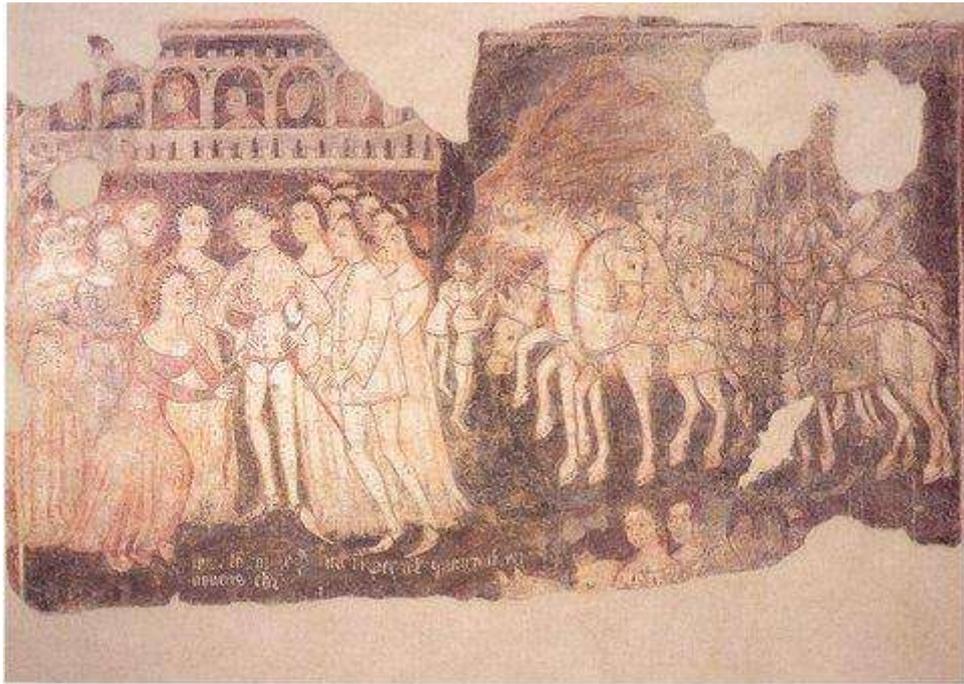
1. Colonna Traiana



3. Denario argenteo di Traiano



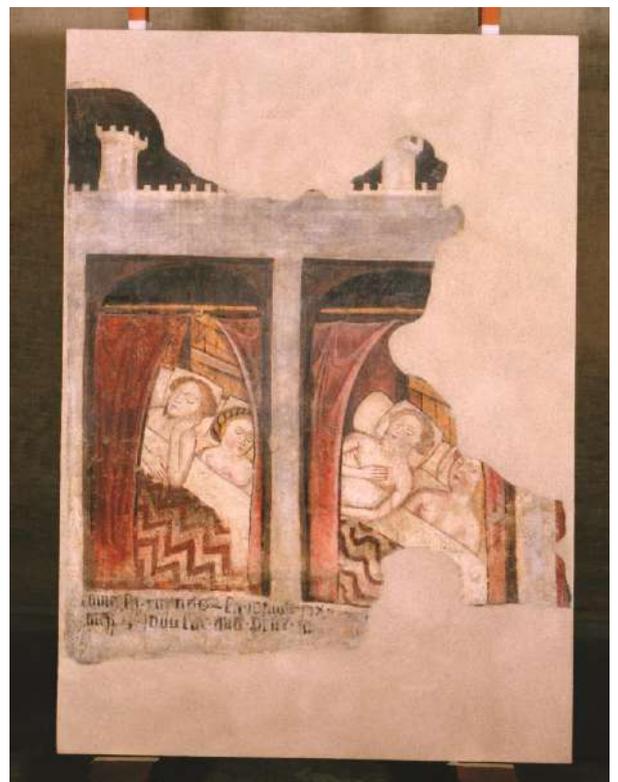
2. Colonna Traiana, Vittoria Alata



4. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)



5. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)



6. Casa-torre di Frugarolo, affreschi (partic.)