

MARTYNA URBANIAK

Tra Circe, Didone e Olimpia:

Alcina nei commenti paratestuali e nella tradizione figurativa cinquecentesca del Furioso

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTYNA URBANIAK

*Tra Circe, Didone e Olimpia:**Alcina nei commenti paratestuali e nella tradizione figurativa cinquecentesca del Furioso*

Il saggio mira a indagare la figura di Alcina attraverso alcune interpretazioni paratestuali e figurative che di essa vengono offerte nelle prime edizioni illustrate del Furioso e nella sua tradizione pittorica. Il sottile gioco della variatio poetica mediante il quale Ariosto traccia il profilo della maga è, infatti, colto e restituito dagli interpreti attraverso una serie di allusioni intra- e intertestuali che ne illuminano la complessità. Alcina-Circe rivela così una natura pervasa da tensioni profonde, dove tratti drammatici che la assimilano alla Didone virgiliana si uniscono ad aspetti in cui riecheggia l'errore e il dolore dell'Olimpia ariostesca.

«All'uomo dei nostri giorni interessa l'uomo: l'uomo contemporaneo, l'uomo antico, se potesse averne notizia anche l'uomo futuro: l'uomo in quanto è uomo, e fatica a vivere e ad essere uomo, e tuttavia combatte per vivere e per essere uomo», scrive nell'invito a rileggere l'Eneide Rosa Calzecchi Onesti.¹ Se, come suggerisce la studiosa, tale indagine è la base dell'attualità della storia di Virgilio, essa anima anche il poema di Ariosto che al poeta latino, e a Omero, oltre che a Boiardo e alla tradizione del poema cavalleresco, guarda nel costruire i propri personaggi. I mosaici che compongono le sue figure, a un primo sguardo segnati da pochi tratti dominanti, si rivelano così, a una visione ravvicinata, formati da tessere variopinte. Tasselli che, oltre a richiamare varie tradizioni ed epoche, in un gioco di rimandi incrociati che Ariosto ingaggia abitualmente con il lettore, contribuiscono con il loro scintillio simultaneo a conferire ai protagonisti del *Furioso* sfumature inedite e una complessità che spesso non ne consente un'interpretazione univoca.²

Esemplare in tal senso appare la figura di Alcina: membro in apparenza episodico e scarsamente sfaccettato del 'quartetto' che sorregge l'impianto magico del poema. Al suo interno le forze opposte dei due grandi maghi, Merlino e Atlante, sostenuti da due incantatrici, Melissa e Alcina, si scontrano in una lotta per la realizzazione della direzione obbligata della diegesi.³ Deciso a ostacolare l'unione di Ruggiero e Bradamante, che avrà come conseguenza la morte prematura del cavaliere, Atlante manda il giovane all'isola della fata la cui ammaliante, quanto infida, bellezza deve fargli dimenticare il mestiere delle armi e l'amata Bradamante. Partendo da questo schema classico Ariosto costruisce, però, un personaggio femminile sfumato e complesso, in cui tratti propri di Circe omerica, si arricchiscono con tonalità drammatiche che richiamano la Didone di Virgilio e dialogano strettamente con la figura ariostesca di Olimpia.

La problematicità di Alcina non sfugge ai lettori d'elezione del *Furioso*, ovvero gli autori dei commenti e gli interpreti *per figuras*, i quali ne considerano la natura composita, esasperata dalla sua qualità magica.⁴ Letture sottili del personaggio giungono in particolare dalle edizioni illustrate

* *The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013) / ERC Grant agreement n. 295620: ERC Advanced Grant 2011, "Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature".*

¹ R. CALZECCHI ONESTI, *Invito a rileggere l'Eneide*, in Virgilio, *Eneide*, Torino, Einaudi, 1989², VII (trad. it di R. Calzecchi Onesti).

² Cfr. D. JAVITCH, *Per una poetica della variatio del Furioso*, in M. Bordin - P. Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, 139-150.

³ Cfr. D. QUINT, *The Figure of Atlante: Ariosto and Boiardo's Poem*, «Modern Language Notes», XCIV (1979), 1, 77-91; S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, maria pacini fazzi, 1990, 28-29; M. URBANIAK, «*Quella benigna e saggia incantatrice*». *Melissa attraverso i paratesti e le illustrazioni dell'edizione Giolito 1542*, in L. Bolzoni-S. Pezzini-G. Rizzarelli (a cura di), «*Tra mille carte vive ancorà*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, 77-98.

⁴ Sin dall'inizio del dibattito critico sorto dalla metà degli anni Trenta intorno al *Furioso*, il ruolo della magia rappresenta uno degli aspetti più perturbanti del testo. Biasimato dai classicisti per il mancato rispetto delle norme aristoteliche e oraziane, il magico ariostesco è variamente legittimato dai 'modernisti'. Le voci del dibattito si diffondono tramite scritti teorici sull'arte poetica, ma anche mediante varie stampe veneziane

del poema – pubblicate da Zoppino nel 1530,⁵ da Giolito nel 1542,⁶ da Valvassori nel 1553,⁷ da Valgrisi nel 1556,⁸ da Varisco nel 1563⁹ e da de' Franceschi nel 1584¹⁰ – le quali presentano il testo dotato di apparati paratestuali e di corredi illustrativi originali atti a guidarne la lettura e la strutturazione mnemonica.¹¹ Si apre così il primo capitolo di un'affascinante storia della traduzione figurativa del *Furioso*, in cui il poema riceve interpretazioni visive capaci di ispirare anche vari campi di produzione artistica.¹²

Dar conto delle sfumature insite nella figura di Alcina non era dunque facile. Sorella della più famosa e più temibile Morgana, nata dall'incesto e quindi fin dal concepimento segnata da un amore *contra naturam*, Alcina ariostesca deve molto sia alle figure delle regine e delle maghe antiche sia a quelle delle fate medievali. La sua bellezza – apparente poiché sorta per incanto per celare la sua malvagia natura – penetra come veleno dagli occhi fin nei cuori degli uomini, facendoli cadere in una servitù degradante, suggellata prima dall'oblio di sé, con l'abbandono delle armi e lo sgretolamento della virilità, e in seguito dalla metamorfosi. Ariosto svela la pericolosità di Alcina prima ancora di farla entrare in scena, e cioè durante il colloquio tra Ruggiero e Astolfo, che la fata ha trasformato in mirto. Il nucleo narrativo, di sutura con il poema di Boiardo, trova l'ispirazione nell'epos virgiliano, e più specificamente nel dialogo tra Enea a Polidoro, rivelandosi inoltre mediato dalla rilettura di esso offerta da Boccaccio nel *Filocolo*.¹³ È durante quel colloquio, il quale si svolge – ironia della sorte – in nome dell'amore che Ruggiero porta a Bradamante, che il progenitore estense, e con lui il lettore, scopre sia la lascivia e l'incostanza di Alcina, sia il suo potere degradante:

del poema. Cfr. K.W. HEMPFER, *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Steiner, 1987 (trad. it. di H. Honnacker, *Lecture discrepanti. La ricezione dell' Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Panini, 2004); D. JAVITCH, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton U.P., 1991.

⁵ L'edizione Zoppino è sprovvista di un apparato paratestuale. Qui si farà riferimento alla stampa del 1536, la quale presenta il poema in 46 canti.

⁶ *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure...*, Venetia, Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542 (=G42).

⁷ *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, et allegorie in ciascun Canto...*, Venetia, Gio. Andrea Valvassore, 1553 (=V53).

⁸ *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato...*, Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1556 (=V56).

⁹ Qui si farà riferimento all'edizione pubblicata da Giovanni Varisco nel 1568, in cui un apparato illustrativo originale correda sia il poema sia i *Cinque canti: Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto, corretto et dichiarato da M. Lodovico Dolce...*, Vinegia, Gio. Varisco e compagni, 1568 (=V68).

¹⁰ *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro...*, Venetia, Francesco de Franceschi senese e compagni, 1584 (=F84).

¹¹ Per un panorama delle sei edizioni si vedano i saggi raccolti nei volumi L. Bolzoni-S. Pezzini-G. Rizzarelli (a cura di), *Tra mille...*; M. Rossi-D. Caracciolo (a cura di), *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2013; I. Andreoli (a cura di), *Exercices furieux. A partir de l'édition de l' Orlando furioso De Franceschi (Venise, 1584)*, Bern, Peter Lang, 2013 e L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2014. Sulle edizioni Valgrisi e Varisco cfr. C. 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», VII (2010), 73-94 e I. ANDREOLI, «L'Orlando furioso tutto ricorretto et di nuove figure adornato». L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel Cinquecento, in S. Fabrizio-Costa (a cura di), *Autour du livre ancien en Normandie. Intorno al libro italiano in Normandia*, Bern, Peter Lang, 2011, 41-131.

¹² Cfr. E. Fumagalli et al. (a cura di), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Firenze, Sillabe, 2001; M. Paoli-M. Preti (a cura di), *L'Arioste et les arts*, Paris-Milan, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2012; F. CANEPARO, «Di molte figure adornato». L'Orlando furioso nei cicli pittorici tra Cinque e Seicento, Milano, Officina Libraria, 2015.

¹³ Cfr. G. RIZZARELLI, *Astolfo e Idalogo: un antenato boccacciano per il duca inglese del Furioso*, «Studi sul Boccaccio», XXXII (2004), 145-159.

Conobbi tardi il suo *mobil ingegno*,
 usato amare e disamare a un punto.
 Non era stato oltre a duo mesi in regno,
 ch'un novo amante al loco mio fu assunto.
 Da sé cacciommi la fata con sdegno,
 e da la grazia sua m'ebbe disgiunto:
 e seppi poi, che tratti a simil porto
 avea *mill'altri amanti*, e tutti a torto.

E perché essi non vadano pel mondo
 di lei narrando la *vita lasciva*,
 chi qua chi là, per lo terren fecondo
 li muta, altri in abete, altri in oliva,
 altri in palma, altri in cedro, altri secondo
 che vedi me su questa verde riva,
 altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
 come più agrada a quella fata altiera.¹⁴

VI 50 – 51

L'amore della fata ariostesca – come le seduzioni della Circe omerica o la passione della virgiliana Didone – induce quindi in errore.¹⁵ Il premio per la rinuncia a un destino di gloria è però allettante. Il «grazioso aprile» che regna sull'isola segna una via di fuga dal progredire dell'*istoria*, aprendo davanti a chi vi si immerge un paesaggio paradisiaco e l'eternità.¹⁶

Qui, dove con serena e lieta fronte
 par ch'ognor rida il *grazioso aprile*,
 gioveni e donne son: qual presso a fonte
 canta con dolce e diletto stile;
 qual d'un arbore all'ombra e qual d'un monte
 o giuoca o danza o fa cosa non vile;
 e qual, lungi dagli altri, a un suo fedele
 discuopre l'amorose sue querele.

VI 74

Gli agi della corte e la bellezza della maga estraniano quindi Ruggiero dal mondo eroico, e sebbene l'essere vittima di un 'incanto' possa giustificare in parte l'imbarazzante debolezza morale del cavaliere, la sua avventura sull'isola di Alcina mette in grave difficoltà sia i commentatori che gli illustratori del poema.

Così, Lodovico Dolce, l'autore dell'apparato paratestuale dell'edizione Giolito – ideato per dimostrare quanto il *Furioso* sia degno di essere posto accanto ai poemi epici dell'antichità¹⁷ tenta di stemperare la problematicità dell'episodio mettendone in luce i legami con la storia di Enea, narrata da Virgilio. Nella *Brieve dimostrazione* egli rileva il parallelismo tra l'avventura di Ruggiero sull'isola di Alcina e la vicenda dell'eroe troiano presso la corte di Didone, interpretando il motivo ariostesco su un piano squisitamente letterario e giustificandolo come una raffinata *imitatio* dell'epos classico:

¹⁴ I corsivi sono miei.

¹⁵ L'eredità di Circe è da cogliere non solo nella capacità trasformativa di Alcina, ma anche nel ricorso al «calice incantato» mediante il quale l'incanto si realizza (X 45, vv. 3-4). Cfr. M. BETTINI-C. FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010; R. SALINA BORELLO, *Parodie, travestimenti, pastiches e altre pratiche di riscrittura. Teorie e percorsi di lettura*, Roma, Universitalia, 2015², 209-241.

¹⁶ L'isola di Alcina è così una variante del castello di Atlante, in cui il mago vuole segregare Ruggiero per proteggerlo dagli sviluppi della storia.

¹⁷ Cfr. M.P. ELLERO, *Il lavoro delle api. La ricezione del Furioso nelle edizioni illustrate del secondo Cinquecento*, in «Tra mille...», 195-212.

Imita Virgilio nel quarto della *Eneida*, dove il divino poeta finge Mercurio mandato da Giove ritrovare Enea *in abito lascivo et delicato*, il quale scordatosi di celesti avvisi, *in poter di Didone*, ordinava le fortezze et le fabbriche di Carthagine.¹⁸

Dolce reifica il degrado morale negli abiti del capostipite estense la cui raffinatezza rispecchia, per lui come per Arioso, la lussuosa ‘mollezza’ di chi li porta e, prima ancora, la lascivia di colei che li ha realizzati:

Il suo vestir delizioso e *molle*
tutto era d'ozio e di *lascivia* pieno,
che de sua man gli avea di seta e d'oro
tessuto Alcina con sottil lavoro.

VII 53, vv. 5-8

L'atto di far indossare al guerriero le gioie e le delicate vesti tessute di propria mano esprime poi in maniera icastica quel controllo e quel potere femminile sgretolante la virilità che il mito di Didone traduce nel comportamento *uxorius* di Enea, e la storia di Onfale nella trasformazione disarmante di Ercole.¹⁹ Non sorprende quindi che Dolce sposti subito l'accento sulla presa di coscienza del giovane guerriero che lo porterà a liberarsi dall'amorosa servitù. La sosta nel regno di Alcina è così solo una breve tappa ritardante, e insieme preparatrice, del compiersi «di celesti avvisi» che per Ruggiero – novello Enea – come per il suo antenato, sono già stabiliti. La componente magica dell'episodio è sottaciuta e l'incanto della maga implicitamente identificato con il fascino erotico, facendo così apparire la vicenda in linea con la direzione obbligata della diegesi, guidata dalla volontà divina. La crisi del giovane è un breve cedimento alla passione che, nell'allegoria del canto VII, Alcina impersona ancora:

Per Ruggiero, dato in *potere di Alcina* et poi liberato per virtù dell'anello, postogli in dito da Melissa, dimostrasi [...] che a trarci dalla *servitù amorosa et dal uitio*, nei quali traboccati siamo, fa di bisogno dell'aiuto della *sola ragione*, ritornata in noi per somma et spetiale gratia et non per consiglio o avvedimento che sia in noi.²⁰

Nella lettura di Dolce, Alcina – novella Didone – condivide dunque con l'eroina virgiliana soprattutto quella lascivia su cui tanto ha insistito Astolfo e che sembra escludere qualsiasi autentico coinvolgimento amoroso. Contro il vizio può solo la ragione. L'intervento di Melissa, grazie al quale Ruggiero recupera la facoltà di vedere oltre l'apparenza, si pone così come segno della grazia divina, l'unica capace di restituire il giovane alla guida dell'anima razionale. L'allegoresi si rivela perciò un'operazione di risemantizzazione attentissima – degna di un Dolce traduttore di poemi epici antichi e autore della tragedia intitolata appunto *Didone* (1547) –,²¹ in cui si avverte l'eco della lunga tradizione esegetica cristiana del poema di Virgilio che nell'intervento di Mercurio, dio dell'intelletto e messaggero degli dèi, tendeva a vedere sin dai tempi di Fulgenzio l'azione della ragione che libera il pio Enea dalle strettoie dell'amor lascivo.²²

¹⁸ G42, c. *3r.

¹⁹ Cfr. P. BONO-M.V. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, 46-53.

²⁰ G42, c. 29r.

²¹ Sull'attività di Dolce letterato e autore di riscritture dei poemi antichi, cfr. S. TOMASSINI, *L'abbaino veneziano di un 'operaio' senza fucina*, in L. DOLCE, *Didone. Tragedia*, a cura di S. Tomassini, Parma, Zara, 1996, IX-XLIV; R.H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, Toronto U.P., 1997; S. GIAZZON, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011, 16-38; 140-183; A. TORRE, *Come lavorava Lodovico Dolce*, in G. Rizzarelli (a cura di), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, 2013, 229-254; P. Marini-P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

²² Cfr. BONO-TESSITORE, *Il mito...*, 85-90.

Un'interpretazione allegorica ancor più incisiva è offerta nell'edizione Valvassori, il cui commentatore, Clemente Valvassori legge il poema alla stregua della summa di situazioni esemplari sul piano morale.²³ Nell'*Esposizione*... egli definisce esplicitamente Alcina come figura della «concupiscenza»,²⁴ lettura che ritorna anche nell'allegoria del canto VII: «In Alcina, che per incanto caccia dal cuore di Ruggiero l'amore di Bradamante et l'accende del suo, si vede come la bellezza mortale con la sua vaghezza ne fa dimenticar quella delle cose celesti».²⁵

Girolamo Ruscelli, l'autore dei commenti paratestuali delle edizioni Valgrisi e de' Franceschi, pur condividendo tale visione insiste invece, più che sulla passione cui cede il giovane, sulla sua scelta di abbandonare l'isola, e ne evidenzia così la reazione virtuosa:

Ruggiero, che *si salva fuggendo*, ci ammonisce [...] che se a tutti gli altri viti è ben di farsi incontra et vincerli valorosamente, a questo delle *passioni amorose, che sempre più invesca come più si ha da far seco, convien voltar le spalle et quasi vincerlo con la fuga*.²⁶

Così, solo l'ottava d'argomento che introduce il canto VII nell'edizione Varisco del 1568, composta da Giovanni Andrea dell'Anguillara, biasima più esplicitamente il cedimento morale del cavaliere:

Ruggier l'empia Erifilla abbatte e lassa;
fra mille donne poi, mille donzelle,
nel golfo con Alcina il tempo passa
delle delitie e delle cose belle.
L'anel, che l'arte maga annulla e cassa
fa d'Alcina scoprir la crespa pelle.
Di Melissa Ruggier prende il consiglio
e fugge quella *infamia* e quel *periglio*.
V68, c. D4v

A tale lettura fa eco l'allegoria di Lodovico Dolce che indica nell'Erifilla una personificazione della lotta interiore, nell'amore di Alcina una pulsione del ventre e in Melissa una figura di prudenza, capace di agire attraverso il richiamo alla ragione reificato nell'anello di Angelica:

Erifile vinta da Ruggiero [...] significa che, acchetata questa discordia e contentione che continuamente si vede fra il vizio e la virtù, l'uomo rimane libero poi di passare a qual estremo vuole di questi due.

Raffredda Alcina *l'amore di Ruggiero* verso Bradamante, che tende a virtuoso fine, e riscalda il suo, che è *disonesto e infame*, per che veggiamo quanto più *prontamente* ci diamo a seguire il dilettevole che l'onesto.

L'anello posto da Melissa nel dito di Ruggiero per liberarlo da gl'incanti d'Alcina è *la ragione risvegliata dall'altrui prudentia*, con la quale vegniamo poi in cognitione di noi medesimi.

(V68, c. D4r-v)

Se i chiosatori del poema affrontano variamente l'episodio – ora insistendo su una lettura allegorica in chiave cristiana, che gli conferisce il valore di prova contro le insidie dell'amor carnale ed evidenzia la forza interiore del giovane, ora proponendo un'interpretazione erudita, che rileva la prestigiosa intertestualità della trama e ne afferma per questa via la legittimità –, gli illustratori evitano tendenzialmente di raffigurare l'incontro tra Ruggiero e Alcina, a favore di altri momenti della vicenda. Il colloquio del cavaliere con Astolfo tramutato in mirto, lo scontro

²³ Cfr. ELLERO, *Il lavoro*..., 202-204.

²⁴ V53, c. a3v.

²⁵ V53, c. D5v.

²⁶ V56, c. D7r. Si possono forse cogliere qui echi della tradizione cristiana che indicava un rimedio contro la debolezza della carne nella fuga dai richiami dei sensi. Cfr. p. es. *Eccl.* III, 27.

con i mostri e il duello con Erifilla – in cui emergono il valore marziale del capostipite estense e l'ispirazione epica della trama – campeggiano nei primi piani delle illustrazioni nelle stampe Zoppino (fig. 1), Giolito (fig. 2) e Valvassori.



1. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Zoppino, 1536, xilografia, canto V



2. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, canto VI



3. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Valvassori, 1553, xilografia, canto VII

Gli incisori della Valgrisi (fig. 4) e della de' Franceschi (fig. 5), invece, pur raffigurando l'incontro del giovane con la maga, lo collocano negli spazi remoti delle tavole, andando contro la prassi abituale in cui

la disposizione degli episodi rispecchia la loro progressione narrativa.



4. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556, xilografia, canto VII



5. G. Porro, *Orlando furioso*, Venezia, de' Franceschi, 1584, calcografia, canto VII
In controtendenza si pone solo l'edizione Varisco, dove la vignetta del canto VII è quasi interamente dedicata all'incontro del cavaliere con la maga (fig. 6).



6. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto VII

Prendendo spunto dai versi:

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

VII 9

la raffigurazione sembra insistere sul carattere regale di Alcina e la priva di ogni qualità magica. L'illustratore evita di ritrarre le dame dei liocorni, la cui presenza simbolicamente pregnante nella scena potrebbe costituire un segnale visivo della dimensione magica, e insidiosa, del regno. Similmente, la figura della gigantessa Erifilla, che presidia il ponte, sembra porsi più a emblema dello scontro appena sostenuto dal progenitore estense, che a segnale perturbante. Eppure l'eliminazione dell'elemento magico non impedisce all'illustratore di alludere alla complessa dimensione morale dell'episodio; aspetto di cui è forse spia la gestualità codificata della coppia. La dinamica dell'incontro tra Ruggiero e Alcina mal si conforma, infatti, a quella dell'omaggio al sovrano, che si può osservare nella xilografia del canto XLV, dove il cavaliere è ritratto al cospetto di Carlo Magno (fig. 7).



7. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Varisco, 1568, xilografia, canto XLV

Qui, invece, la regina e lo straniero sono uniti dalla stretta di mano, la *dextrarum iunctio*, ricorrente nell'arte funeraria antica come simbolo di fedeltà e di unione tra gli sposi, e nel Rinascimento presente, tra l'altro, nell'iconografia dei tarocchi, dove sigilla la promessa d'impegno tra gli *Amanti* (fig. 8).²⁷



8. B. Bembo, Tarocchi Visconti-Sforza, *Gli Amanti*, 1450-1480 ca., miniatura, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.630 (nr. 7)

Nel ritrarre Ruggiero e la maga legati dalla *dextrarum iunctio* l'illustratore mette quindi in rilievo l'inattesa intimità dell'incontro piuttosto che il suo carattere solenne, alludendo forse per mezzo

²⁷ Cfr. L. REEKMANS, *Dextrarum iunctio*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1960-, III, 82-85; C. CIERI VIA, *L'iconografia degli Arcani Maggiori*, in G. Berti-A. Vitali (a cura di), *Le carte di corte: i tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 158-160; D. PAGLIAI, scheda *Gli Amanti*, in *ivi*, 167-168.

di un dettaglio iconico accuratamente scelto al futuro che vedrà i due personaggi diventare amanti. Di questo destino sembra consapevole la donzella alle spalle della fata che, con un gesto di affettazione, approva e incoraggia l'unione.

Soluzioni solo in parte simili presenta l'edizione de' Franceschi il cui illustratore, Girolamo Porro, raccontando l'arrivo del cavaliere al palazzo della maga in un'ampia narrazione visiva di secondo piano, sceglie di stemperare la dimensione magica dell'episodio (fig. 5).²⁸ L'elegante fascino delle architetture classiciste e la nobiltà dei membri della corte conferiscono alla sovrana un'allure di graziosa signorilità, in cui la bellezza e la cortesia si uniscono al contegno:

Non tanto il *bel palazzo* era *eccellente*
perché vincessero ogn'altro di ricchezza,
quanto ch'avea la più *piacevol gente*
che fosse al mondo e di più gentilezza.
Poco era l'un da l'altro differente
e di fiorita etade e di bellezza:
sola di tutti Alcina era più bella,
sì come è bello il sol più d'ogni stella.

VII 10

Invisibile eppure intuibile – poiché prefigurata nelle seducenti dame dei liocorni, magistralmente ritratte in primo piano – la bellezza di Alcina attrae e ammalia. Impossibile non subire il suo fascino. Impossibile non immedesimarsi nel cavaliere. Il suo errore diventa così l'errore di chi guarda, poiché ciò da cui lo spettatore è colpito è la stessa realtà, o meglio, la medesima apparenza, la quale vede e vive Ruggiero; un mondo dell'amor cortese, dove la gentilezza, la grazia e la bellezza sembrano esprimere la nobiltà d'animo. Lo spettatore tende di conseguenza a sottovalutare segnali perturbanti insiti nell'immagine, come la presenza dei liocorni e del mostruoso lupo, o l'intervento salvifico di una Melissa stregonessa: elementi la cui raffigurazione restituisce fedelmente le ambiguità e l'uso combinatorio delle varie tradizioni nel magico ariostesco. Superando i dettagli marziali del primo piano, lo sguardo corre verso l'apertura dell'episodio cortese, dove la tavola ricrea l'incanto di Alcina rendendo l'osservatore incline ad abbandonarsi al fascino illusorio del luogo e restio a comprenderne l'insidiosa natura.

Un simile effetto ammalante produce una delle figurazioni dello splendido ciclo d'affreschi eseguito da Nicolò dell'Abate nello studiolo del palazzo Torfanini a Bologna (fig. 9).²⁹

²⁸ Girolamo Porro incise il corredo illustrativo dell'edizione in collaborazione con Giacomo Franco.

²⁹ Cfr. E. LANGMUIR, «*L'audaci imprese...*». Nicolò dell'Abate's frescoes from Orlando Furioso, «Storia dell'arte», XLII (1981), 139-150; W. BERGAMINI, Nicolò dell'Abate, in V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, 2 voll., Bologna, Grafis Edizioni, 1986, I, 269-338: 269-280; S. CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia" di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in S. Béguin-F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Milano, Silvana Editoriale, 2005, 101-115; L. CHINES, *Le voci degli antichi e dei moderni*, in *ivi*, 169-175; CANEPARO, «*Di molte figure...*», 37-49; 52-67.



9. N. dell'Abate, *Alcina riceve Ruggiero nel suo palazzo*, 1548-1550, affresco trasportato su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Dipinto tra il 1548 e il 1550, e quindi oltre trent'anni prima del corredo incisivo di Porro, il ciclo presenta un'immagine che sembra, come in uno zoom cinematografico, restituire la scena centrale della tavola della de' Franceschi. Il dipinto – collocato originariamente nella parete settentrionale dello studio, in accostamento a un altro episodio del poema – ritrae *Alcina che riceve Ruggiero nel suo palazzo*.³⁰ Lo spazio della scena, delimitato da una cornice architettonica, si apre appena fuori del perimetro della sala. Le possenti arcate illusionistiche, con pilastri ornati da medaglioni di marmo mischio, frasche di quercia e festoni con grappoli d'uva, potrebbero segnare la distanza tra l'architettura dipinta e la scena su cui essa si apre, tra lo spettatore e i protagonisti ritratti in pittura. Eppure, sottolinea Erika Langmuir, lo schema cromatico dell'architettura – fatto di oro, arancio, bianco, verde e viola – trova rispecchiamento nelle tonalità degli abiti, edifici e paesaggi raffigurati, creando un effetto di continuità spaziale che, oggi come un tempo, suggerisce contiguità temporale.³¹ Le acconciature e gli abbigliamenti ispirati al gusto aristocratico del pieno Cinquecento conferiscono alla scena uno splendore signorile che doveva rafforzare negli spettatori l'impressione di appartenenza allo stesso ambito sociale e quindi la partecipazione emotiva. Gli ospiti della sala erano così posti alla stregua dei testimoni di una familiare scena di corte, in cui una luminosa Alcina accoglie Ruggiero, la sua prossima vittima. Raffigurata con sontuose vesti, una chioma bionda «lunga et annodata», una pelle chiara, guance color rosa e «duo negri occhi», la maga di dell'Abate esprime le tonalità petrarchesche di cui Ariosto tinge le sue ottave:³²

Di persona era tanto ben formata,
quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga et annodata:
oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
misto color di rose e di ligustri;

³⁰ Cfr. W. BERGAMINI, scheda 109, in S. Béguin-F. Piccinini (a cura di), *Nicolò...*, 333.

³¹ Cfr. LANGMUIR, «*L'audaci imprese...*», 147.

³² Cfr. L. BOLZONI, *Le Roland furieux et les théâtres de mémoire. Comment traduire le poème en une galerie d'images*, in M. Paoli-M. Preti (a cura di), *L'Arioste...*, 184-198.

di terso avorio era la fronte lieta,
che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
pietosi a riguardare, a mover parchi;
intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
e ch'indi tutta la faretra scarchi,
e che visibilmente i cori involi:
quindi il naso per mezzo il viso scende,
che non truova l'Invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
la bocca sparsa di natio cinabro;
quivi due filze son di perle elette,
che chiude et apre un bello e dolce labro:
quindi escon le cortesi parolette
da render molle ogni cor rozzo e scabro;
quivi si forma quel suave riso,
ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

VII 11 – 13

La fedeltà del pittore al testo del *Furioso* va tuttavia oltre la rappresentazione dell'incantevole bellezza della maga. Anche la figurazione del suo seguito – quella «più piacevol gente / che fosse al mondo e di più gentilezza» è attentamente studiata.³³ Al primo sguardo dell'Abate sembra suggerire quanto «poco era l'un da l'altro differente».³⁴ Eppure la sua interpretazione è ancor più sottile. Nel ritrarre la damigella alle spalle di Alcina il pittore applica, infatti, un modello ricorrente sin dall'inizio della sua carriera e in quegli stessi anni utilizzato nel ritratto di Santa Caterina. In esso, scrive Cristiana Garofalo, l'«aggraziata eleganza» della santa, «consona a un'aristocratica dama di corte», si associa all'atto di mettere la mano sul cuore che esprime una profonda partecipazione emotiva.³⁵ In un contesto mondano, rileva Loredana Chines, la posa si carica però di sfumature nuove: diventa troppo esplicita e sconfinata nell'affettazione.³⁶ La mano sul cuore della damigella di Alcina, gesto che, non a caso, compie anche una delle dame dei liocorni, sembra così suggerire quella generosità d'animo artefatta e quel gioco d'apparenze che è l'essenza della corte; della corte di Alcina come di molti ambienti di palazzo cinquecenteschi, restituendo l'ironica allusività della narrazione ariostesca.

A parte questo sottile gioco gestuale che dovrebbe mettere sull'avviso Ruggiero e gli spettatori, il riquadro appare libero da elementi perturbanti: nessun riferimento alla natura malvagia dell'incantatrice, né ai rischi che il suo amore rappresenta per Ruggiero. Cavaliere perfetto in armatura lucente, il giovane – forte di aver appena vinto lo scontro con Erifilla – entra nello spazio pittorico vittorioso e possente. Il suo destriero avanza lento, con passo da ingresso trionfale, che esalta la solennità del momento. Eppure, dell'Abate sceglie di ridurre l'impatto eroico della scena e la tinge d'ironia come per strappare a chi guarda lo stesso sorriso con cui Ariosto ha tessuto il racconto dell'episodio.³⁷ Il distacco ironico sorge non da allusioni interne all'immagine ma dal suo accostamento all'affresco a fianco (fig. 10).

³³ VII 10, vv. 3-4.

³⁴ VII 10, v. 5.

³⁵ C. GAROFALO, scheda 124, in S. Béguin-F. Piccinini (a cura di), *Nicolò...*, 343.

³⁶ Cfr. CHINES, *Le voci...*, 173-174.

³⁷ Cfr. CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia"...*, 105-106.



10. N. dell'Abate, *Ruggiero fugge dalla città di Alcina*, 1548-1550, affresco trasportato su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Il dipinto raffigura Ruggiero in fuga dalla città di Alcina e coglie il momento in cui il cavaliere affronta le sentinelle della porta cittadina:

Assaltò li guardiani all'improvviso,
e si cacciò tra lor col ferro in mano,
e qual lasciò ferito, e quale ucciso;
e corse fuor del ponte a mano a mano.

VII 80, vv. 1-4

La staticità dell'immagine cortese si scontra così bruscamente con il dinamismo della scena marziale; la precipitosa fuga tinge di grottesco la solennità dell'ingresso trionfale; l'apparente cortesia delle ospiti trova un inatteso *pendant* nella violenza con cui il cavaliere prende commiato. Inoltre, rileva Sonia Cavicchioli, l'impeto della posa in cui dell'Abate ritrae Ruggiero sembra esagerato rispetto al pericolo dell'«inoffensiva brigata femminile», potenziando l'effetto ironico.³⁸ Il pittore adopera qui ancora un modello compositivo preciso: lo stesso usato qualche anno prima a Scandiano per raffigurare Enea nel duello con Mesenzio, ispirato probabilmente a un'incisione di Agostino Veneziano, su disegno di Baccio Bandinelli, raffigurante Marco Furio Camillo.³⁹ È ovviamente possibile che la ripresa, frequente nella pratica pittorica di Nicolò, sia stata dettata da motivi pratici, ma non è forse da escludere che l'effetto di senso che essa introduce sia voluto,

³⁸ Ivi, p. 106.

³⁹ Cfr. E. LANGMUIR, *Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIX (1976), 151-170; M. FAIETTI, *Modelli per comporre e parole da illustrare. Nicolò e la grafica*, in S. Béguin-F. Piccinini (a cura di), *Nicolò...*, 155-167; G. MANCINI, schede 51-54, in *ivi*, 263-271; L. ALDOVINI, scheda 60, in *ivi*, 275-276.

tracciando un'analogia visiva tra Ruggiero, il principe troiano e l'eroe della storia di Roma. S'instaura in questo modo, tra il capostipite estense e gli eroi della classicità, una continuità visiva che è segno di una continuità letteraria e frutto di una continuità 'storica'.

La diversità di contesto, non più bellico ma cortese, produce però uno scarto da cui scaturisce un sottile effetto ironico. Perché si combatte qua? Che cosa è successo del breve spazio (di tempo) in cui Ruggiero resta nascosto dietro i pilastri della cornice illusionistica? Lì c'è l'amore di Alcina, che il pittore, rispettando forse la volontà del committente, sceglie di non far vedere. L'essenza dell'atto è così svelata attraverso le sue conseguenze, e il paesaggio – in cui la *narratio continua* muove, come nel riquadro precedente, dallo sfondo verso il primo piano per esprimere una sequenza che dal passato giunge al presente – porta suggestioni evidenti della vita di svago che Ruggiero ha condotto alla corte della fata. La fascia centrale del dipinto lo ritrae, infatti, in riva a «un bel rio», in una foggia che rivela l'ozioso abbandono e la condizione di damerino.⁴⁰

Di ricche gemme un splendido monile
gli discendea dal collo in mezzo il petto;
e ne l'uno e ne l'altro già virile
braccio girava un lucido cerchietto.
Gli avea forato un fil d'oro sottile
ambe l'orecchie, in forma d'annelletto;
e due gran perle pendevano quindi,
qua' mai non ebbon gli Arabi né gl'Indi [...].
Non era in lui di sano altro che 'l nome:
corrotto tutto il resto, e più che mezzo.
Così Ruggier fu ritrovato, tanto
da l'esser suo *mutato per incanto.*

VII 54; 55, vv. 5-8

Nicolò è caustico quanto Ariosto nel mostrare il ridicolo di quest'amorosa prigionia e, come il poeta, ne esplicita il fondamento sensuale, ritraendo il giovane circondato da lepri: simbolo di lascivia. La distanza che separa Ruggiero vincitore dello scontro con Erifilla (ritratto alla stessa altezza nel riquadro a fianco) dall'amante effeminato di Alcina diventa così sconcertante.

Eppure, l'episodio segna anche un momento di svolta. Il cavaliere ascolta «vergognoso e muto / mirando in terra» le parole di rimprovero che, prendendo le sembianze di Atlante, gli rivolge la maga Melissa.⁴¹ L'intervento dell'incantatrice e il potere dell'anello magico sono destinati a vincere le malie della malvagia fata, aiutando Ruggiero a ridiventare il prode guerriero che domina il primo piano. La storia del poema potrà così riprendere il corso e il cavaliere riappropriarsi del destino per lui statuito dalla provvidenza divina. Egli darà origine alla casa d'Este e il pittore, come il poeta, sceglie di ricordare l'alta e fatale missione. Nel poema il compito spetta a Melissa – novello Mercurio – la quale ammonisce Ruggiero:

Se non ti muovon le tue proprie laudi,
e l'opre escelse a chi t'ha il cielo eletto,
la tua succession perché defraudi
del ben che mille volte io t'ho predetto?
Deh, perché il ventre eternamente claudi,
dove il ciel vuol che sia per te concetto
la gloriosa e soprumana prole
ch'esser de' al mondo più chiara che 'l sole?

VII 60

⁴⁰ VII 53, v. 3.

⁴¹ VII 65, vv. 1-2.

Il pittore sceglie, invece, di richiamare la profezia con un'allusione a un episodio emblematico del poema. Prendendo spunto dai versi in cui Ariosto racconta come il dolore riconduca Bradamante nei pressi della grotta di Merlino, Nicolò ritrae il secondo incontro tra la giovane e Melissa:

Pensò al fin di *tornare alla spelonca*
dove eran l'ossa di Merlin profeta,
e gridar tanto intorno a quella conca,
che 'l'freddo marmo si movesse a pietà [...].

[*Melissa*] tenne
la dritta via dove l'errante e vaga
figlia d'Amon seco a incontrar si venne.

VII 37 vv. 1-4; 45, vv. 5-6

Ciò basta per rievocare alla memoria di chi guarda il primo cruciale colloquio tra le due donne, avvenuto nel canto III, la cui portata premonitrice è ricordata tramite la raffigurazione del sepolcro. È qui, dove «col corpo morto il vivo spirito alberga», che la profetica voce di Merlino ha già annunciato alla giovane il suo compito storico di dare alla luce i figli di Ruggiero, quel «seme fecondo / che onorar deve Italia e tutto il mondo». ⁴² In questo modo, l'affresco iscrive la storia narrata nel filone encomiastico del poema restituendo la dimensione potenzialmente fatale dell'amore di Ruggiero per Alcina, sentimento non solo degradante sul piano morale ma capace anche di ostacolare il compiersi del piano dinastico, politico e divino. In questa tensione, non priva di contrappunti ironici, che la figura della malvagia fata genera tra la passione e la missione dell'eroe, tra il desiderio individuale e la salvezza della collettività, tra l'*amor* e la *pietas*, emerge un altro elemento che lega la fata ariostesca con la Didone eneolica. ⁴³

La traduzione abatiana dell'episodio si rivela così attenta e fine. Nell'interpretare il soggiorno di Ruggiero sull'isola di Alcina alla luce del encomio sotteso al poema, il pittore restituisce non solo il significato letterale della parola poetica ma anche i suoi sensi riposti, le ambiguità e l'ironia. Letta dal fondo in avanti, la narrazione del dittico si snoda da un passato marziale, attraverso un cedimento, verso una nuova consapevolezza di sé di Ruggiero uomo e cavaliere, configurando la vicenda come una prova morale che, superata, conferma la virtù del giovane. A rendere ardua, e quindi probante, la sfida è l'incanto di Alcina, al quale il pittore riserva un'interpretazione sublime. Egli ritrae la bellezza della fata e ne dipinge i nefasti influssi, indicandone implicitamente l'origine nel fascino erotico. È un potere ammaliante che, allusivo e sottilmente alluso, cattura anche lo spettatore facendolo sentire, per un attimo, a rischio. Ma il messaggio deve essere edificante e così mentre la *narratio continua* restituisce le metamorfosi cui è soggetto Ruggiero, le scene dei piani primi esplicitano il senso della vicenda. Al lento cadere nell'errore corrisponde la veloce correzione e la fuga dall'incanto la cui natura – stando anche a quel poco che oggi si può ancora ammirare di altri riquadri della decorazione – è per l'artista prima di tutto sensuale.

Tuttavia, per cogliere la finezza dell'interpretazione abatiana sarebbe necessario poter esaminare l'immagine che chiude la serie (fig. 11).

⁴² II 11, v. 1; III 16, vv. 7-8.

⁴³ Una connotazione storica e dinastica è insita nell'amore di Enea per Didone, capace di pregiudicare il futuro della stirpe di Troia e il destino di Roma. Cfr. BONO-TESSITORE, *Il mito...*, 21-28.



11. N. dell'Abate, *Battaglia tra la flotta di Logistilla e quella di Alcina*, 1548-1550, affresco trasportato su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Il sesto pannello raffigura, sullo sfondo, l'arrivo di Ruggiero al palazzo di Logistilla e, al centro, l'infuriare della battaglia navale, mentre il primo piano, oggi molto lacunoso, un tempo – secondo la descrizione di Giambattista Venturi – presentava una «donna in barca che stringe le mani, condotta da due barcajuoli»,⁴⁴ da identificare con Alcina la quale «con un legnetto sol misera scampa» alla distruzione della propria flotta.⁴⁵ Il dipinto restituiva quindi, con ogni probabilità, il breve passo che Ariosto dedica al dolore della fata:

Fuggesi Alcina, e sua misera gente
 arsa e presa riman, rotta e sommersa.
*D'aver Ruggier perduto, ella si sente
 via più doler che d'altra cosa aversa:
 notte e di per lui geme amaramente,
 e lacrime per lui dagli occhi versa;
 e per dar fine a tanto aspro martire,
 spesso si duol di non poter morire.*

X 55

Il rilievo che l'illustratore conferisce alla sua figura sembra, però, andare oltre la restituzione visiva dell'ottava. È, infatti, possibile che, in linea con il programma edificante, il pittore abbia riservato alla disperazione di Alcina lo spazio che chiude il ciclo per ritrarre la vera natura della fata, tradotta in vecchiezza, bruttezza e lascivia, ed evidenziare esemplarmente la sua sconfitta. Tuttavia, è forse possibile che tale raffigurazione voglia esprimere la profonda ambiguità insita nel personaggio di Alcina, restituendo ancora le sfumature della parola poetica. Se, infatti, la tradizione di cui nel poema è portavoce Astolfo non lascia dubbi sulla natura perversa e pervertente dell'amore di Alcina, è opportuno ricordare che la maga è sincera nel suo amore per Ruggiero, essendo vittima di un incantesimo. Dietro la malia si cela Atlante, il quale aveva mandato il giovane:

⁴⁴ Cfr. la trascrizione del Mss. Regg. A 56/6, c. 1v, n. 19B della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia riportata in CAVICCHIOLI, *La "visibile poesia"...*, 113.

⁴⁵ X 54, v. 8.

[...] all'isola d'Alcina,
 perché obliasse l'arme in quella corte;
 e come mago di somma dottrina,
 ch'usar sapea gl'incanti d'ogni sorte,
avea il cor stretto di quella regina
ne l'amor d'esso d'un laccio sì forte,
che non se ne era mai per poter sciorre,
 s'invicchiassero Ruggier più di Nestorre.

VII 44

Il fatto conferisce ad Alcina una dimensione autenticamente passionale e drammatica, in cui il tormento d'amore, che la assimila ancora alla Didone abbandonata, appare ironicamente esasperato, fino a giungere al paradosso di una pena perpetua:⁴⁶

Morir non puote alcuna fata mai,
fin che 'l sol gira, o il ciel non muta stilo.
Se ciò non fosse, era il dolore assai
 per muover Cloto ad inasparle il filo;
o, qual Didon, finia col ferro i guai;
o la regina splendida del Nilo
avria imitata con mortifer sonno:
ma le fate morir sempre non ponno.

X 56

Così, se i sottili legami intertestuali tra la potente fata e la sovrana africana emergono qui in un confronto esplicito, è per essere ancora rovesciati di segno mediante l'evocazione di Cleopatra che, sin dai tempi della propaganda augustea, incarna il perverso e il distruttivo femminile.⁴⁷

Al contempo, però, nel dolore di Alcina è impossibile non cogliere l'eco di quella disperazione il cui racconto segna il canto X: l'abbandono di Olimpia. Figlia del conte di Olanda, crudelmente lasciata dall'amato sposo Bireno, la giovane condivide con la maga l'ambiguo status di donna innamorata, che seduce e si lascia sedurre. «Once having succumbed to seduction», scrive Irene Zanini-Cordi, Olimpia «invests herself with the power to decide her own destiny»,⁴⁸ e dall'oggetto passivo del desiderio altrui si trasforma in soggetto agente, sfidando in nome dell'amore la volontà genitoriale e le leggi patriarcali che essa incarna. La giovane sposa – la cui esemplare vicenda campeggia nelle tavole di tutte e sei edizioni illustrate del poema –, e la malvagia fata, pur ponendosi in apparenza a modelli femminili opposti, si rivelano in realtà estremamente vicine nel rappresentare un pericolo per il funzionamento della società. Di quel rischio il dolore dell'abbandono è conseguenza e punizione indicando, per la prima, la via di riscatto e, per la seconda, la condanna a un eterno dolore. Così, non è forse troppo azzardato intravedere, nella «donna in barca che stringe le mani» di dell'Abate, l'ombra non solo di Didone, ma anche di quell'Olimpia che disperata congiunge i palmi nell'illustrazione dell'edizione Giolito, stampa alla quale il pittore modenese ha guardato più volte nel costruire il suo ciclo (fig. 12).

⁴⁶ Nell'intervento da *deus ex machina* di Atlante è possibile cogliere un'eco dell'ingerenza di Venere che tramite Ascanio, cui però si è sostituito Cupido, accende in Didone la passione per Enea. Cfr. *Aen.*, IV, 84-94.

⁴⁷ Cfr. BONO-TESSITORE, *Il mito...*, 21-28.

⁴⁸ I. ZANINI-CORDI, *The Seduction of Ariosto's Olimpia: Mythopoetic Rescue of an Abandoned Woman*, «Pacific Coast Philology», XLII (2007), 1, 37-53: 39.



12. Anonimo, *Orlando furioso*, Venezia, Giolito, 1542, xilografia, canto X

Gli esempi qui considerati dell'esegesi paratestuale e della transcodificazione visiva del *Furioso* danno variamente conto della complessità della figura di Alcina. Gli interpreti si soffermano di rado su quei pochi accenni che Ariosto riserva alla sua *ars magica*, mantenendosi con ciò fedeli al dettato testuale, dove gli attributi di fata e di maga offrono una giustificazione, non priva di sfumature ironiche, della capacità del personaggio di catalizzare passioni travolgenti e di mettere a rischio tanto la crescita individuale quanto la missione epica dell'eroe. Le contraddizioni insite nella figura di Alcina e le complessità del suo ruolo diegetico emergono così attraverso un'ampia rete di legami intra- e intertestuali che la rappresentazione della fata come regina e seduttrice sottilmente recupera. Alcina – Circe svela così una natura attraversata da contraddizioni profonde, con tonalità drammatiche in cui risuona l'eredità della Didone virgiliana, per porsi poi, in un gioco virtuosistico di *variatio* poetica, a opposto, ma anche a doppio, dell'Olimpia ariostesca.