



*Il poema immaginato.
'Visioni' dell'Orlando furioso tra XX e XXI secolo*

a cura di Fabrizio Bondi, Alessandro Giammei, Giovanna Rizzarelli e Andrea Torre



L'esplosione della fortuna iconografica del *Furioso* affonda le sue radici in epoche lontane, innescata con una sorprendente rapidità da artisti e stampatori immediatamente dopo la sua genesi testuale anzi ancor prima che Ariosto trovasse per il suo poema la forma definitiva in 46 canti (1532). La felice onda d'urto di questo precoce e vastissimo successo visivo, superando anche le secche del più tassesco XVII secolo, ha investito tutta la storia del libro illustrato, attraversando 'cinque secoli di stampa' e disegnando un percorso senza eguali nel dialogo tra poesia e immagini. La galleria che qui presentiamo intende fotografare alcuni dei lampi più recenti di questa splendida deflagrazione, raggiungendo il secolo in cui lo «abominoso ordigno» gettato in mare da Orlando ha squassato il mondo intero e l'uomo, privo dell'aiuto di ippogrifi ed evangelisti, ha calpestato il deserto lunare senza trovarvi il suo senno perduto.

Attraverso questa esposizione virtuale e il commento di oggetti che gravitano nella galassia del libro (non solo edizioni figurate vere e proprie, dunque, ma anche cartelle d'artista, serie di incisioni, riduzioni illustrate e fumetti) si intende mostrare come l'immaginario ariostesco sia riuscito a sposarsi con le più disparate tendenze formali del Novecento: dai tratti più tradizionali nei volumi di inizio secolo (come quello illustrato da Giambattista Galizzi) agli esperimenti visuali di Enrico Baj, Arturo Carmassi, Luciano De Vita e altri, raccolti da Riccardo Bacchelli nel '79; dal nostalgico figurativismo delle incisioni di Franco Gentilini all'astrattismo di quelle di Emilio Vedova; dai colori rutilanti dell'ex-futurista Aligi Sassu alle poche tinte acquerello del post-surrealista Fabrizio Clerici, autore di 180 tavole per il *Furioso*.

Oltre il crinale del secolo e del millennio, si giunge poi alle tavole in stile Disney dei fratelli Paul e Gaëtan Brizzi e a quelle dello 'sperimentatore' Mimmo Paladino, maestro della Transavanguardia. Si tratta dunque di una 'biblioteca visuale' che si trasforma in galleria viva, all'interno della quale ciascun lettore/visitatore può attingere uno dei 'volumi' raccolti e attraversarne, condotto per mano, le pagine e le figure. Ma non si tratta soltanto di una biblioteca raffinata ed elitaria, infatti, anche se oggetti i cui supporti mal si adattano allo scaffale (allestimenti teatrali e televisivi, tele, sculture e installazioni) non sono stati esposti, hanno trovato spazio in questa libreria virtuale alcuni prodotti editoriali che hanno avvicinato il poema – spesso con grande acume e raffinatezza – a un pubblico popolare o a lettori 'giovani': come ad esempio la riduzione fumettistica di Pino Zac e il commento visuale di Grazia Nidasio all'*Orlando furioso* raccontato da Italo Calvino.

Ciascuno potrà attraversare questo breve percorso librario seguendo una successione lineare e cronologica o piuttosto potrà decidere di saltellare e zigzagare liberamente attraverso questo repertorio parziale, ma rappresentativo, della inesauribile capacità del poema di Ariosto di farsi racconto visivo e di suscitare, insieme alle immagini evocate dal suo autore attraverso i versi, immagini nuove, sorte nel corso del XX e XXI secolo nella fantasia di lettori capaci di dar forma concreta a tali proiezioni mentali. La loro immaginazione si è trasformata in immagini, 'visioni', cromatiche e poliedriche che, eredi di una lunghissima storia illustrativa, sono giunte fino a noi depositandosi sulle pagine di sorprendenti libri illustrati.

In copertina: Grazia Nidasio, *Ruggiero libera Angelica dall'orca*, tecnica mista su carta, 2009

Per le tavole di Giovanni Battista Galizzi e le acquaforti di Franco Gentili si ringrazia la Biblioteca Comunale Centrale 'Palazzo Sormani' di Milano. Tutti i diritti sono riservati.

Le immagini di Emilio Vedova sono riprodotte per gentile concessione della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova di Venezia. Tutti i diritti sono riservati.

Le incisioni di Aligi Sassu sono riprodotte per gentile concessione di Carlos Julio Sassu Suarez, Archivio Aligi Sassu (Carate Brianza). Tutti i diritti sono riservati.

Per le riproduzioni delle immagini dalla cartella curata da Riccardo Bacchelli nel 1979 si ringrazia la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Tutti i diritti sono riservati.



n. 2, luglio-dicembre 2013

Le illustrazioni di Grazia Nidasio sono tratte da *L'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, raccontato da Italo Calvino'. © 2009 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, per le illustrazioni. Tutti i diritti riservati.
Per le immagini di Mimmo Paladino si ringraziano per l'uso e la concessione l'artista e lo Studio Paladino. Tutti i diritti sono di Mimmo Paladino.



FABRIZIO BONDI

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso, quarantasei tavole in tricromia, quarantasei tavole in rotocalco fuori testo e quarantasei disegni episodici di Giambattista Galizzi*, Milano, Labor, 1945

Gli editori, con questa pubblicazione dell' "Orlando furioso" si propongono lo scopo di offrire la nuova genialissima interpretazione artistica del fantasioso pennello di G.B. Galizzi che già si impose agli ammiratori delle edizioni artistiche, che sentono vivo il culto del bello, con la illustrazione dei *Santi Evangelii*, del *Poema dantesco* [sic] e dei *Promessi sposi*.

Così un anonimo portavoce della "Labor" introduceva il lettore a un'edizione del capolavoro ariostesco evidentemente allestita 'in funzione' delle tavole del pittore bergamasco Giovan Battista Galizzi (1882-1963). Queste ultime, a propria volta, dovevano soddisfare pienamente il «culto del bello» di un pubblico piccolo o medio-borghese suscettibile di scandalizzarsi ancora (1945) per le ironiche oscenità del *Furioso*. Gli editori non esitarono infatti a sforbiciare con disinvoltura intere novelle, sottolineando nello stesso tempo solo il lato pio della considerevole opera illustrativa di Galizzi, che contava invece anche titoli come *The life and death of John Falstaff*, i *Contes drôlatiques di Balzac*, le *Notti dello Straparola* – oltre naturalmente al suo capolavoro, il Pinocchio per la Sei di Torino (1942). Galizzi, senz'altro uno dei più importanti illustratori della prima metà del secolo, era un noto e premiato pittore sacro, ricercatissimo per chiese e cappelle di città e campagna, ma anche notevole caricaturista e disegnatore satirico (in quest'ultima veste aveva messo, durante la Grande Guerra, la sua matita al servizio della propaganda anti-austriaca).

Un artista 'laureato', dunque, non mancante di nessuna unzione ufficiale, accademica o ecclesiastica; eppure, chi guarda oggi le sue tavole non può che venir preso da una netta sensazione di inquietudine. Questo *Furioso*, ad esempio. La prima impressione – purché molto distratta – può anche essere quella d'una vivacità fiabesca, un vignettismo raffinato e popolare insieme, spirante la grazia ingenua di quei vecchi libri illustrati per l'infanzia passati 'da bambino a bambino' per due o tre generazioni. Basta indugiare un poco, però, ed ecco apparire inverecondi affioramenti di inconscio e sarcasmi neri, in mezzo ai quali l'ingenuità e il candore permangono, ma nel modo in cui potrebbero essere simulati da un libertino.

Questo *Furioso* di Galizzi è uno spettacolo notturno: la selva, il vago labirinto del gioco



Fig. 1 Giovanni Battista Galizzi, *Ruggiero libera Angelica*, tavola in rotocalco, 1945



Fig. 2 Giovanni Battista Galizzi, *Orlando sconfigge il drappello di Alzirdo e Manilardo*, tavola in rotocalco, 1945



Fig. 3 Giovanni Battista Galizzi, *Astolfo e il senno di Orlando*, tavola in tricromia, 1945

dell'oca cavalleresco vi diviene la foresta oscura del romanzo gotico, con tanto di alberi contorti; è una fiaba dell'orrore: l'illustratore inventa ad esempio un ippogrifo altrettanto grande e mostruoso del mostro con cui combatte (fig. 1); è, infine, una favola di animali. Si avverte nell'animo di Giovan Battista un fondo di cupo moralismo, che combinato alla sua formazione simbolista e alla pratica del disegno satirico, lo rendono sensibile alle

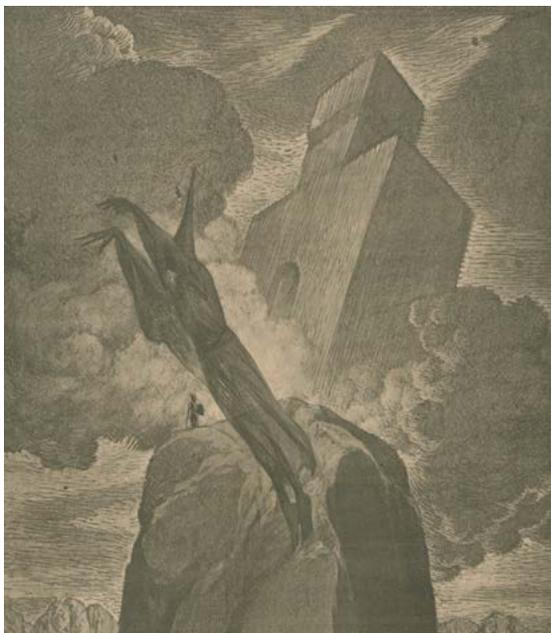


Fig. 4 Giovanni Battista Galizzi, *Atlante e il suo palazzo*, tavola in tricromia, 1945

metafore zoologiche (spesso visualizzate) così frequenti nel *dictatus* del poema, e alle scene allegoriche in cui agiscono personificazioni di vizi. In queste ultime emerge chiaramente l'influsso di Goya, uno dei punti di riferimento del fare pittorico del nostro. I disastri della guerra, i mostri generati dal sonno della ragione sono in effetti le chiavi prevalenti con cui Galizzi affronta le battaglie dei cavalieri (fig. 2), e non pare strano, se si pone mente all'anno di pubblicazione di questo libro. Tutto il suo immaginario è del resto pregno di crudeltà, stemperata magari dal grottesco, ma quasi mai dal comico puro. Raramente egli scherza, e quando lo fa è pungente, popolare, un po' greve. Nell'illustrazione al canto XXXIV Astolfo appare come un contadinotto, colto mentre contempla – tra l'incredulo e il divertito – i contenitori dei senni perduti, a loro volta simili a vasi di conserve

impilati sullo scaffale di una dispensa (fig. 3). Tratto arguto: tra i nomi che vi sono scritti sopra scorgiamo, accanto a quelli di Orlando e di Ariosto, anche la firma dello stesso Galizzi.

In generale non vi è leggerezza, bensì terragna solidità nelle sue figure, a cominciare dai cavalli che sono grossi, pesanti, quasi da tiro. I personaggi agiscono su sfondi campe-



Fig. 5 Giovanni Battista Galizzi, *La maga Alcina*, tavola in rotocalco, 1945



Fig. 6 Giovanni Battista Galizzi, *Il vero aspetto di Alcina*, tavola in tricromia, 1945

stri, rurali o strapaesani un po' da realismo fascista, salvo quando l'Ariosto descrive architetture fantastiche: in quel caso abbiamo torri metafisico-razionaliste o edifici à la De Chirico. Da certe trovate visionarie, come l'apparizione fantasmatica di Atlante e del suo palazzo (fig. 4), potrebbe aver tratto ispirazione persino il Buzzati pittore e fumettista. Nei paesaggi, pur senza compiacimenti estetizzanti (come si vede da certi chiari di luna desolati, nettamente anti-romantici) avvertiamo la lezione dell'inevitabile Dorè. La conoscenza dei suoi predecessori è del resto, da parte del coltissimo Galizzi, più che probabile: in certi incroci geometrici di lance e costruzioni manieristiche di corpi – a volte vere e proprie citazioni – si può ravvisare addirittura l'influsso delle illustrazioni più antiche, cinque-settecentesche, del poema ariostesco.

A un deciso processo di 'abbassamento' sono sottoposti anche il tema amoroso e il fascino delle figure femminili. Prendiamo il caso di Alcina e Angelica. Galizzi dedica una tavola a colori alla rappresentazione di un'Alcina nel pieno del suo splendore artificioso, reso con stilemi decadenti e *liberty* e *Kitsch* tra Aubrey Beardsley e Mariano Fortuny (fig. 5), facendola seguire subito dopo da una scura tricromia in cui la maga, nella stessa posizione, appare quale estenuata strega o vecchiarda: e il raffinatissimo tendaggio color oro finemente pieghettato che la incorniciava è ora ridotto a un sipario stracciato (fig. 6). D'altra parte, l'idillio amoroso più proverbiale della letteratura italiana evoca tutto un eden di normalità (fig. 7). Angelica è «quasi brutta, priva di lusinga», Medoro porta chiaramente sul volto i segni della recen-



Fig. 7 Giovanni Battista Galizzi, *Gli amori di Angelica e Medoro*, tavola in rotocalco, 1945



te malattia; in un angolo, un amorino dallo sguardo perfido sembra prevedere per loro un futuro *ménage* piccolo borghese ambientato non certo nel favoloso Catai, ma semmai nell'Italia 'laboriosa e povera' degli anni Cinquanta.

Bibliografia

Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta 1982.

I pittori bergamaschi dell'Ottocento, IV, Bergamo 1992.

C. Basta, schede in *La grande decorazione a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, Grafo, 1990.

C. Basta, voce *Giovanni Battista Galizzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998.

P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Firenze, Usher, 2010, *sub vocem*.

*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: Same Case Studies for a Visual History of Italian Literature*.

ALESSANDRO GIAMMEI

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, introduzione di Riccardo Bacchelli, illustrazioni di Fabrizio Clerici, Milano, Electa, 1967, 3 voll.

Trascelti tre vertici nella tradizione iconografica del poema (Doré, Fragonard e l'incisore guidato da Ruscelli per l'edizione cinquecentesca impressa da Valgrisi), Clerici si propose di offrire un *Furioso* 'nuovo', intenzionalmente «commento grafico» più che 'illustrazione', a partire da un inedito formato: 158 tavole autonome e 47 rapidi disegni nel volume col testo. Le litografie individuano molte zone del poema mai illustrate prima, indulgiando sulla drammaticità delle scene spesso sottolineata da un andamento a spirale nella composizione, con corpi umani e animali tesi in espressive inarcature (fig. 1). Il segno aderisce volentieri al tono disomogeneo delle ottave, passando da liquidi paesaggi in stile orientale a virtuosismi analitici nella resa di chiome, abiti e criniere imparentati con la grafica di Arcimboldo e con la precisione del calligrafismo ottocentesco. Anche il colore, intervenendo sempre sulle già nette linee del disegno con poche ricorrenti tinte, risponde alle esigenze degli episodi: evidenzia la traiettoria di un incantesimo di Malagigi, il sangue della testa mozzata di Orrilo, la figurina di Bradamante nell'antro di Merlino (fig. 2). In due casi una larga campitura inquadra l'intera scena: la prima, rosso chiaro, fa



Fig. 1 Fabrizio Clerici, *Orlando combatte contro i soldati di Cimosco*, litografia, 1967



Fig. 2 Fabrizio Clerici, *Bradamante*, litografia, 1967



Fig. 3 Fabrizio Clerici, *Orlando furioso*, litografia, 1967

invisibile Angelica, la seconda, dorata, distingue le arpie 'vere' di Senapo da quelle allegoriche che minacciano l'Italia accecata. Se per gran parte dei profili dei cavalieri, sottili e allungati, si è parlato delle influenze di El Greco e Scipione, i numerosissimi cavalli citano esplicitamente i taccuini leonardeschi, i cui bozzetti tornano anche nei motivi delle spade e delle scale. La memoria visuale di Clerici, tratto distintivo già in pittura, fa convergere su Ariosto le ispirazioni più disparate: così la follia di Orlando ricalca il teschio di un celebre autoritratto di Böcklin (fig. 3), navi e torri riprendono le tele di Brueghel, l'eremita del canto secondo risponde all'iconografia medievale di Balaam e i tratti esplosivi del Don Chisciotte illustrato da Dalì tornano, magari più giustificate, nella furia di Orlando contro

gli eserciti di Alzirdo e Manilardo. Le architetture fantastiche evocano quelle ideali tra rinascimento e barocco (con letterali citazioni da Dietterlin), mentre l'insistente motivo della caduta di uomini e animali (fig. 4) dialoga col Fetonte michelangiolesco, le cui naiadi sembrano aver suggerito all'artista la postura di Astolfo trasformato in mirto. Agli scontri impaginati alla maniera delle grandi mischie cinquecentesche (con il fantasma delle battaglie di Anghiari e di Cascina, e la loro fortuna, a suggerire più di un modulo compositivo) si contrappongono ritratti in primo piano dei personaggi, caricati di drammaticità o rivelati nella loro am-



Fig. 4 Fabrizio Clerici, *Orlando fa strage di animali*, litografia, 1967



Fig. 5 Fabrizio Clerici, *Alcina*, litografia, 1967

biguità da intrecci di segni e macchie di colore (fig. 5). Gli amori, meno indagati, non sono però assenti e vengono evocati nella loro più inesplorata intimità (fig. 6). I cavalieri messi in scena nel ciclo di tavole spesso sono stati considerati dalla critica troppo tragicamente sforzati per rispondere all'ironia e alla levità delle ottave, ma si alleggeriscono immediatamente se accettati come automi, burattini post-dechirichiani sulle assi di un mirabolante teatro barocco come al centro di un tribunale letterario che chiede al pubblico un giudizio immediato (fig. 7). Non a caso Clerici inviò a Ferrara per il centenario di Ariosto la tela *Krak des Chevaliers* –

immediatamente successiva al suo *Furioso* e stilisticamente contigua – in cui gli stessi cavalieri figurano stremati, come dopo una lunga recita, intorno a un palco delimitato a sinistra da un piccolo cumulo di loro compagni



Fig. 6 Fabrizio Clerici, *Angelica e Medoro*, litografia, 1967



Fig. 7 Fabrizio Clerici, *Giostra sull'isola delle femmine omicide*, litografia, 1967

ormai inanimati come giocattoli dismessi. All'operazione di assoluta godibilità costituita dalle tavole – colta ma leggibile, con tanto di indicazione precisa dei versi illustrati – si accosta la più libera ed enigmatica serie dei disegni impaginati col testo, non sempre immediatamente riferibili ai canti che accompagnano. Alcuni degli stilizzati personaggi che vi compaiono sembrano estranei alla finzione, inseriti come pubblico intradiegetico di astanti settecenteschi à la Panini; altri trasfigurano in ibridi egizi con teste zoomorfe. Altri ancora, come un mostro somigliante a un'arpia con lunghe ali, ricorrono senza apparente riferimento al testo, invitando forse a una lettura a chiave delle immagini. Sia nell'ultima illustrazione che in quella che corona l'introduzione di Bacchelli, in ogni caso, sembra distinguibile una navicella prima attorniata da figure varie e infine condotta a un



approdo abitato, che bene allineerebbe il personalissimo percorso di Clerici con il viaggio ariostesco «nel mar per tanta via».

Bibliografia

Fabrizio Clerici, *I disegni per l'Orlando Furioso*, a cura di G. Briganti, Bologna, Grafis, 1981.

C.L. Raghianti, *Per una nuova monumentale edizione illustrata dell'Orlando Furioso*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», n. i, 1968.

R. Carrieri, *L'Orlando Furioso visto da Clerici*, in «Epoca», 28 luglio 1969.

ALESSANDRO GIAMMEI

EMILIO VEDOVA, *Sei incisioni per l'Ariosto*, con un testo di Giuseppe Marchiori, Venezia, Edizioni Grafica, 1970-1974

Con ogni probabilità un osservatore abituato non solo alle tradizionali edizioni illustrate ma anche alle figurazioni meno immediatamente leggibili fiorite nel Novecento intorno al testo del *Furioso* resterà comunque disorientato di fronte al lavoro di Emilio Vedova. Le *Sei incisioni per l'Ariosto* sono infatti le visualizzazioni più spiccatamente non-figurative tra quelle oggi rintracciabili nelle bibliografie e nei cataloghi. Si tratta del resto di lavori tipici della poetica dell'artista, che intrattiene con gli episodi scelti dal poema un dialogo condotto nell'idioletto tecnico e visivo dell'illustratore: bianco e nero, espressione affidata a un segnismo assoluto e trasmissione fedele del gesto originario sulla carta attraverso lastre lavorate direttamente. Le ispirazioni delle acque-



Fig. 1 Emilio Vedova, *Dal corno di Ruggiero*, acquaforte, 1970-74

forti sembrano selezionate proprio per consentire alla tecnica dell'artista di manifestarsi senza freni nella sua più peculiare autenticità: si tratta infatti di soggetti in cui il dinamismo frenetico delle forme vedoviane è giustificato dalla lettera delle ottave. Rodomonte e Orlando sono colti all'apice delle rispettive follie, il primo bestialmente intento a far strage di cristiani e il secondo abbandonato ai più turpi eccessi; Ruggiero, invece, nell'atto di suonare il corno «per non udir più d'atti e di parole / dilazion, ma far la lite corta» (OF, XXX, 44, 5-6) e lanciarsi all'assalto di Mandricardo (fig. 1). Tutte le immagini, realizzate attraverso l'espressionismo antirealistico ma non esclusivamente astratto di Vedova, interrogano direttamente l'osservatore aprendosi all'interpretazione delle loro linee dense e impetuose: in quella ispirata al canto XXIV (fig. 2) sembra ad esempio di poter riconoscere la fisionomia scomposta dell'eroe impazzito, le cui braccia – individuate da un tratto grasso, rapido e profondamente inciso – sono sollevate contro l'intuibile sfondo di un villaggio, forse intente a stroncare il corpo del pastore, forse a brandirlo contro gli altri villani. Un'incisione è poi dedicata a Biserta (fig. 3), il teatro del formidabile assalto, che davvero somiglia a un «mar che per tempesta freme» (OF, XL, 29, 1); un'altra al Tempo, «che d'ogni cervio è più veloce assai» (OF, XXXV, 11, 4), il cui gesto forsennato di gettare nell'oblio i nomi degli uomini scomparsi – materializzati da Ariosto mediante l'allegoria delle piastrelle scaricate nel Lete

servatore aprendosi all'interpretazione delle loro linee dense e impetuose: in quella ispirata al canto XXIV (fig. 2) sembra ad esempio di poter riconoscere la fisionomia scomposta dell'eroe impazzito, le cui braccia – individuate da un tratto grasso, rapido e profondamente inciso – sono sollevate contro l'intuibile sfondo di un villaggio, forse intente a stroncare il corpo del pastore, forse a brandirlo contro gli altri villani. Un'incisione è poi dedicata a Biserta (fig. 3), il teatro del formidabile assalto, che davvero somiglia a un «mar che per tempesta freme» (OF, XL, 29, 1); un'altra al Tempo, «che d'ogni cervio è più veloce assai» (OF, XXXV, 11, 4), il cui gesto forsennato di gettare nell'oblio i nomi degli uomini scomparsi – materializzati da Ariosto mediante l'allegoria delle piastrelle scaricate nel Lete



Fig. 2 Emilio Vedova, *La pazzia di Orlando*, acquaforte, 1970-74



Fig. 3 Emilio Vedova, *Biserta*, acquaforte, 1970-74



e avvolte dalle sabbie – sembra replicato da quello violento e rapido dell'artista sulla lastra. A chiudere il breve ciclo una rappresentazione del senno di Orlando, l'unica in cui con tanta evidenza il bianco prevalga sul nero e l'unica in cui le campiture non sembrano seguire direttrici orientate ma richiamino piuttosto alla mente i fendenti del *dripping*, ammorbiditi dalla distanza tra la mano dell'artista e lo schermo che subisce l'impressione. La serie, tutta improntata alla matericità e al caos, è dunque coronata dall'immagine mercuriale e inafferrabile della sostanza che manca in tutti gli altri episodi citati e che in effetti è descritta dal poeta «come un liquor sottile e molle, / atto a esalar, se non si tien ben chiuso» (OF, XXXIV, 83, 1-2). La maestria di Vedova nella calcografia, sviluppata per decenni collaborando con stampatori mitologici come Renzo Romero e Corrado Albicocco, consente alle sei acqueforti di riprodurre in serie la spontanea azione che l'artista ha trasferito sulla matrice e di conservare, al contempo, la fisionomia propria della sua pittura, a quell'altezza già da tempo informale ma non per questo puramente lirica. Resta difficile capire l'occasione del ciclo che, sebbene sia stato esposto alla mostra ferrarese dedicata al centenario di Ariosto, è datato 1970-1974 presso la fondazione veneziana dedicata all'artista. Se davvero l'opera risalisse a prima del '74, anno che ha innescato i lavori sul *Furioso* di diversi autori invitati a contribuire alla collettiva a Palazzo dei Diamanti, si tratterebbe dell'unica cartella d'artista del decennio ingenerata da un autonomo interesse per i soggetti ariosteschi.

Bibliografia

E. Vedova, *Grafica e didattica*, Aosta, regione Valle d'Aosta, 1975.

Vedova. *Grafica 1958-90*, Vienna, Italienisches Kulturinstitut Wien, 1990.

Emilio Vedova ... in continuum, a cura di G. Celant, Venezia, Skira-Fondazione Emilio-Annabianca Vedova, 2011.

ALESSANDRO GIAMMEI

ALIGI SASSU, *Fantasie d'amore e di guerra dall'Orlando Furioso*, quindici incisioni a colori di Aligi Sassu, introduzione di Vittorio Sereni, Milano, Edizioni dell'Orso, 1974

Nell'opera di Sassu, principalmente pittorica e caratterizzata da un'importante e peculiare serie di *murales*, non manca una ricca produzione grafica dedicata anche, con punte di appassionata insistenza, ai libri: più volte, fino a tempi recentissimi, la sua monumentale serie di acquerelli d'ispirazione manzoniana è stata stampata e ristampata come corredo iconografico di pregiate edizioni de *I promessi sposi*. Chiamato, assieme a molti altri pittori e scultori, a inviare un'opera a *Palazzo dei Diamanti* per una variegata collettiva ferrarese in omaggio all'Ariosto nel 1974, è stato tra i pochi a far coincidere con quell'esperienza un lavoro decisamente più ampio. Ha realizzato, infatti, una serie di incisioni che, nello stesso anno, sono state raccolte dalle Edizioni dell'Orso nella cartella autonoma di illustrazioni dedicate al *Furioso* più voluminosa mai prodotta: ben quindici tavole. La realizzazione della piccola tiratura (novanta esemplari numerati) ha visto protagonista anche un altro amante del poema, Vittorio Sereni che, aprendo il volumetto con un'agile

e affettuosa introduzione, interpreta il lavoro di Sassu come «una lettura», un'opera di appropriazione simile a quella di un traduttore impegnato con la selezione e la versione di un'ampia opera poetica. Certamente i soggetti cavallereschi sembrano sposarsi naturalmente con lo stile tipico di Sassu, che rimane riconoscibilissimo: colori intensi, figure plastiche e definite, anatomie sotto sforzo di memoria futurista e, naturalmente, il ricorrere del motivo dei cavalli, inconfondibile cifra iconografica.

Ciò che colpisce, come nota anche

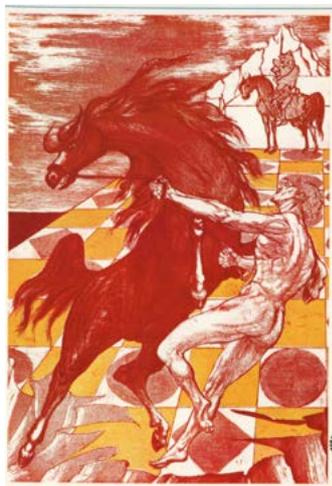


Fig. 1 Aligi Sassu, *Orlando e il cavallo*, incisione a colori, 1974



Fig. 2 Aligi Sassu, *L'isola perduta*, incisione a colori, 1974

Sereni, è la capacità dell'artista di condensare in pochi episodi (in gran parte cavati dai primi canti) il profilo del poema intero con soluzioni allusive molto efficaci: una su tutte il ricorrente, metafisico pavimento a scacchi (fig. 1) che sembra riproporre l'idea del *Furioso* come grande partita giocata sullo scacchiere del mondo. La scelta poi di sviluppare soggetti toccati solo di passaggio da Ariosto mostra la partecipazione con cui la traduzione in immagini è stata condotta da Sassu, che coglie dal canto XXXVII un rapido accenno alla terra d'origine di Ullania («Ullania che da l'Isola perduta / in Francia messaggera era venuta», OF, XXXVII, 28, 7-8) e decide di evocare proprio un'inquietante Islanda deserta (fig. 2), con alberi spogli tesi verso uno strano soffitto celeste istoriato e quadrettato, nella sua resa visiva. Il titolo scelto per l'opera, *Fantasie d'amore e di guerra*, inquadra bene i due basilari poli emotivi ricavati dall'*incipit* del poema e il ciclo di incisioni li trasla in

immagine attraverso l'avvicinarsi di colori accesi e violenti con tinte intense e fredde, i primi esplosi intorno ai corpi tesi degli eroi e le seconde stese intorno alle figure femminili, nude e a riposo anche nei momenti di più intenso pathos (fig. 3). Fa eccezione, natural-

mente, il profilo rosso cupo di Bradamante armata, che in una delle prime tavole (fig. 4) si staglia su uno scabro paesaggio vuoto percorso dalla solita scacchiera; un'eccezione anche dal punto di vista dell'impaginazione visto che, salvo che per le due stanze trascritte insieme appetto dell'eroina, il resto del testo tratto dal poema nel volumetto dialoga con le figurazioni un'ottava alla volta, con l'indicazione precisa del numero e un titolo sintetico e referenziale per la tavola. L'interesse di questo particolare episodio della fortuna iconografica del *Furioso* nel Novecento sta proprio nel suo costituire,

pur nella forma raffinata e assoluta della cartella d'incisioni sganciata dall'edizione del testo integrale, una prova di vera e propria illustrazione d'artista del poema, i cui brani sono stampati a specchio delle immagini e adoperati non come occasione o, sempre secondo Sereni, come «oggetto di metafora», ma come soggetto da ritrarre.



Fig. 3 Aligi Sassu, *Angelica*, Fig. 4 Aligi Sassu, *Bradamante*, incisione a colori, 1974

Bibliografia

Sassu: l'opera grafica, a cura di M. Apa, Genzano, Comune di Genzano di Roma, 1985.

Aligi Sassu Graficas 1929-1979, a cura di C. Rodriguez Aguilera, Palma de Mallorca, Caja de Ahorros de la Baleares, 1979.

Aligi Sassu Catalogo dell'opera incisa e litografica, a cura di C. Pedretti-F. Triaca Fabrizi, Firenze, Karta Edizioni della Bezuga, 1995.



ANDREA TORRE

PINO ZAC, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Milano, Corno, 1975 (*'I cartoons in grande', 3*)

Oltre ad esser stato uno dei più importanti illustratori satirici italiani ed europei («Il Male», «Le Canard enchaîné», «Playtime», «Szpilki»), Giuseppe Zaccaria, in arte Pino Zac, fu anche autore di alcuni cortometraggi animati, fra i quali possiamo ricordare almeno una trasposizione a tecnica mista de [Il cavaliere inesistente](#) di Italo Calvino (1971) e una riduzione fumettistica de *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni (1972). Negli stessi anni in cui realizzò questi cortometraggi, Zac compose anche una riscrittura a fumetti dell'*Orlando Furioso*. Ospitata tra il 1972 e il 1973 dalla rivista «Eureka», l'intera storia venne poi raccolta in volume nel 1975 (Editoriale Corno, Milano), presentandosi come una trasposizione visiva in cui l'intero poema ariostesco – recita il frontespizio – viene «ricantato liberamente a fumetti».

Il confronto col modello è totale. Zac fa esercizio di taglio e cucito sul testo ariostesco; qui cita con fedeltà, là parafrasa, altrove riassume, ovunque traspone visivamente ciò che è filtrato dalla sua personale lettura del poema. Conserva a grandi linee la macrostruttura originale, pur prendendosi la libertà di ridisegnarne l'articolazione (da 46 a 36 canti) e di riposizionare alcuni blocchi narrativi. La definizione che campeggia sul frontespizio rende con precisione il senso dell'opera(zione) di Zac e svela tutto il rapporto agonistico che l'illustratore instaura con Ariosto; un'*auctoritas* testuale quest'ultima verso cui la lente deformante della parodia per *balloon* di Zac non riesce a nascondere un comune sentire, un affine sguardo sul mondo, testimoniati anche (e sempre in sberleffo) dall'affiancamento, sulla soglia incipitaria, di una fototessera alquanto beffarda di Zac e del famoso ritratto pseudotizianesco di Ariosto. Rispetto e pernacchia, traduzione e tradimento convivono dunque in questo poema per immagini. Oltre all'autore (come già fa Ariosto), Zac mette però in scena anche il lettore. Vediamo ad esempio che l'intero canto XVI è occupato da un dialogo fra l'*auctor* Ariosto (che, ritratto questa volta in scena, reclama «i valori della poesia» insieme alla propria autonomia creativa), il *pictor* Zac (che, anch'esso in scena, si giustifica in quanto illustratore del testo, pur reclamando a sua volta la necessaria cura verso «i valori figurativi») e il *lector*, «quello che paga, quello che compra il giornale, che paga il biglietto, quello che ha il diritto di capirci qualcosa in questa assurda storia di cavalieri, di armi e di amori». Di fronte alle legittime «istanze» del lettore (e in impressionante sincronia, forse ironica, con le coeve teoriche *reader oriented*), il duo autoriale non può che capitolare e offrire (ognuno coi propri mezzi) un «reader-digest» dei personaggi, delle armi e delle magie dell'intero poema illustrato, una presentazione del racconto che – collocata com'è in un'anomala posizione mediana – funge al contempo da *aide-mémoire* degli eventi già letti e da bussola per le storie a venire (fig. 1). È comunque la compresenza di Ariosto e Zac sulla tavola a risultare di maggior interesse, in quanto drammatizza il corpo a corpo perseguito dall'illustratore rispetto al testo, la sua volontà di raccontare nuovamente le armi e gli amori, rendendo però giustizia anche al linguaggio delle immagini. Proprio in ragione di una tale implicita rivendicazione acquisisce maggior senso il costante ricorso del fumetto a soluzioni grafiche proprie di quel discorso per immagini che è il racconto cinematografico: inquadrature per controcampo, contrasti luministici,



Fig. 1 Pino Zac, *Scrittore, illustratore, lettore: un confronto*, tavole a china, 1975

sostituzione del segno alfabetico con quello grafico, finti occhi di bue e improvvise zootimate che frantumano la figura in minimi dettagli; la frantumazione della tavola risponde spesso a una chiara volontà di intensificazione espressiva e lascia intravedere anche la familiarità di Zac con maestri del fumetto come Guido Crepax: si veda almeno la rappresentazione dell'amplesso – tutto mentale – tra Ruggiero e Bradamante al canto III (fig. 2).

La consapevolezza artistica di Zac e l'impegno profuso nel ri-cantare a fumetti l'*Orlando furioso* trovano poi conferma nelle frequenti citazioni intessute entro il segno gra-



Fig. 2 Pino Zac, *L'amplesso mentale di Ruggiero e Bradamante*, tavole a china, 1975

fico, citazioni ad ampio spettro che vanno da un disneyano castello di Atlante ad alcune tavole arabesche, ispirate forse al magistero preraffaellita di Aubrey Beardsley (fig. 3). In altre circostanze il segno grafico sembra inoltre tradire il dialogo diretto di Zac con la tradizione illustrativa del *Furioso*, antica, moderna o contemporanea: dall'impiego della



~ AVVERTENZA ~
A QUESTO PUNTO MESSER L. AROSTO FA UNA LUNGA TIRATA IN ONORE E GLORIA DELLA NOBILE STIRPE DEL CARDINALE IPPOLITO D'ESTE, SUO PROTETTORE E MECENATE. (QUELLO CHE PAGAVA, PER CAPPISI.) - OGA, ESSENDO IL NOMINATO DON IPPOLITO MORITO DA GRAN TEMPO E NON AVENDO MESSER PINO ZAC TROVATO NESSUN ALTRO MECENATE PER RIMPAZZARLO, NON ESISTE ALCUN MOTIVO PER RICANTARE LA TIRATINA IN ONOR DI CASA D'ESTE - SI POTREBBE SOSTITUIRLA CON ALTRA EQUIVALENTE IN ONORE DI QUALSI VOGLIA CASA DISPOSTA A FAR DA MECENATE - SI ACCETTANO CANDIDATURE -
Pino Zac - op. 10 (3-4)



Fig. 3 Pino Zac, *Profezie di Morgana*, tavole a china, 1975

cartografia, alle ambientazioni *à la Dorè* degli interni architettonici, fino alla probabile citazione della messa in scena ronconiana nel raffigurare Astolfo in sella a un Rabicano che si muove su di un carrello a ruote, proprio come i finti destrieri della riduzione di Sanguineti-Ronconi (fig. 4). Affiorano poi qua e là immagini in cui la mano del fumettista comi-



Fig. 4 Pino Zac, *Astolfo e Rabicano: una giostra ronconiana*, tavole a china, 1975

co-satirico lascia il campo a un tratto meno canzonatorio, in cui l'abilità dell'artista nel disegno emerge pienamente e rivela una perizia formatasi entro la tradizione. Si vedano almeno le tavole dedicate alla morte di Zerbino, piene di pathos, e intensamente struggenti nell'eleganza scabra del tratto, nel prevalere del bianco sulle linee, quasi a significare il ritrarsi dell'autore satirico dalla scena della morte; ma anche, quasi a voler rendere, con questi corpi perfetti e per niente caricaturali, la stessa atmosfera di certe scene erotiche ben presenti nella mano dell'autore; a confondere, insomma, amplesso e morte. Ebbene, queste immagini sono state realizzate da Zac sulla scorta di dipinti e disegni di famosi pittori europei e statunitensi della prima metà del Novecento (Harold Speed, Paul Schoetter, Robert J. Witzel, Robert Engels, etc.), tutti debitamente ricordati attraverso la citazione del nome che accompagna sinuosa il tratto dei disegni (fig. 5). È come se la stessa scena tragica sia stata riprodotta, nei

sui minimi dettagli, dalla mente di una molteplicità di artisti e dalla mano del solo Zac, che per tradurre in immagini la poesia di Ariosto sceglie di riscrivere il tratto di alcuni fra i propri modelli figurativi. Ma così facendo, non *ricalca* forse le stesse orme di Ariosto nel suo rivoluzionario percorso di ripresa ed elaborazione della tradizione?



Fig. 5 Pino Zac, *Esercizi di stile sulla morte di Zerbino*, tavole a china, 1975



Bibliografia

V. Vecellio, *Pino Zac. Una vita contro*, Roma, Stampa Alternativa, 2000

ALESSANDRO GIAMMEI

Orlando Furioso, Illustrazioni ed interpretazione grafica con testo e firma autografa di Riccardo Bacchelli e incisioni originali di: Giuseppe Ajmone, Enrico Baj, Arturo Carmassi, Bruno Caruso, Bruno Cassinari, Luciano De Vita, Franco Gentilini, Giuseppe Guerreschi, Giuseppe Migneco, Luciano Minguzzi, Franco Rognoni, Aligi Sassu, Milano, La Spirale, 1979

Il cenacolo de “La Ronda” è stato certamente, dopo la prima Guerra, uno dei più vivaci focolai dell’amore novecentesco per il *Furioso* e Riccardo Bacchelli, in quegli anni ancora conteso tra la poesia, il teatro e la passione che sarà poi predominante per la narrativa, fu da allora tra i più fedeli seguaci di Ariosto nella contemporaneità letteraria italiana. Come notò Gadda, altro ‘ariostesco’ d’eccezione, il grandioso *épos* de *Il mulino del Po* deve molto alle ottave del capolavoro rinascimentale, e basta scorrere i titoli della sua saggistica, quasi tutta dedicata al «poeta della poesia», per confermare il legame di Bacchelli con Ariosto, omaggiato per l’anniversario del 1974 con un ulteriore tardo contributo apparso accanto a quelli di Borges e Calvino su “Italianistica”. Uno degli episodi più interessanti di questa lunga passione è costituito da una cartella di incisioni originali dedicate al *Furioso* raccolte a Milano nel 1979 presso la galleria La Spirale, che affidò proprio a Bacchelli, la cui firma autografa è impressa su ogni esemplare, la cura del testo introduttivo. I dodici artisti coinvolti, ognuno impegnato con una tavola, appartengono a orientamenti visuali diversi a volte in netto contrasto: se, ad esempio, l’espressionismo figurativo di Giuseppe Migneco – in quegli anni già decisamente associato al realismo socialista – intaglia il corpo candido di una formosa Angelica (fig. 1) sulle vesti nere



Fig. 1 Giuseppe Migneco, *Angelica e l'eremita*, acquaforte, 1979



Fig. 2 Enrico Baj, *Angelica e Medoro*, acquaforte, 1979

dell'eremita pronto ad assalirla nel sonno, con il suo eclettico ‘antistile’ post-surrealista Enrico Baj (fig. 2) immagina una rossissima Angelica buffa e nasuta, distinta dal suo Medoro anche lui monocromo (ma verde) nel forte stacco tra i colori primari. Non è chiaro quanto Bacchelli abbia contribuito alla selezione degli illustratori ma è certo che alcuni, come Gentilini e Sassu, avevano già tratto dal poema di Ariosto l’ispirazione per altri lavori. Il primo, proprio negli stessi mesi impegnato nella realizzazione di una rara cartella di incisioni sul canto XXVIII, ricorre al suo classico motivo architettonico ispirato alle città e alle

cattedrali dipinte nel tardo medioevo e nella prima modernità per disegnare un paradiso urbano cinto da mura alla cui soglia, armato e accompagnato dall'ippogrifo, si avvicina Ruggiero. Il secondo, che pochi anni prima aveva firmato quindici illustrazioni ariostesche, indulge nella sua ossessione figurativa per i cavalli scegliendo il canto XXXVIII per poter realizzare, in linea col suo stile pittorico, la torma di cavalcature generate miracolosamente dai massi dell'Atlante. Altri artisti sono più agevolmente ascrivibili alla pittura milanese che a cavaliere tra anni Settanta e anni Ottanta gravitava intorno a La Spirale: è il caso di Giuseppe Ajmone e Bruno Cassinari, attivi presso la galleria fin dagli esordi e riconoscibili, tra gli altri coinvolti nella cartella ariostesca, per la particolare inclinazione



Fig. 3 Bruno Cassinari, *Bradamante e l'ippogrifo*, acquaforte, 1979 Fig. 4 Bruno Caruso, *Fuga di Angelica*, acquaforte, 1979 Fig. 5 Arturo Carmassi, *Ricciardetto in abiti femminili*, acquaforte, 1979

al disegno, nuda accumulazione di segni lineari che generano volumi umani nella tavola del primo e stilizzati cavalli alati in quella del secondo (fig. 3), dedicata a Bradamante e all'ippogrifo. Merita particolare attenzione lo splendido lavoro di Bruno Caruso (fig. 4), che immerge la classica immagine di Angelica in fuga in un'insolita atmosfera di sogno, spogliandola da ogni ansia e rapidità e aggiungendo una falce di luna appena colorata per congiungere la cavalcata dei primi canti al volo di Astolfo ancora da venire. Interessante poi, anche per la peculiarità del soggetto, il Ricciardetto vestito da donna di Arturo Carmassi (fig. 5), altro protagonista della scena milanese, che rende l'immagine del canto XXV in modo quasi informale, sovrapponendo sagome dal profilo essenziale in una sorta di gioco tonale di trasparenze.

Bibliografia

- R. Bacchelli, *Arte e genio dell'Ariosto poeta della poesia*, Firenze, Le Monnier, 1956.
C.E. Gadda, «Il Mulino del Po» di Riccardo Bacchelli [1939], in Id., *Opere*, a cura di D. Isella, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano, Garzanti, 1992, pp. 831-838.



GIOVANNA RIZZARELLI

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso: canto ventesimottavo*; con quattro incisioni di Franco Gentilini, Pesaro, Edizioni della Pergola 1979

Gentilini è un pittore prediletto dai letterati e lo si può capire: i letterati amano questi suoi racconti allusivi; racconti aperti che si possono completare con molte parole, con molti aggettivi. [...]

Soprattutto è seducente interpretare le «donne» di Gentilini: ninfe minori di un falso candore e di una altrettanto falsa perversità, bambole per libertini tristi e accidiosi. (L. Trucchi, *Gentilini: un pittore amato dai letterati*, in «L'Europa», Roma 9 novembre 1968)

In queste brevi e icastiche affermazioni risiede gran parte della fortuna di Franco Gentilini, artista nato a Faenza nell'agosto del 1909 e trasferitosi a Roma negli anni Trenta del Novecento, noto per i suoi rapporti con molti letterati e altrettanto famoso per i numerosi ritratti femminili che realizzò durante la sua carriera. Romano per scelta, per attrazione – potremmo dire; un'attrazione irresistibile esercitata – come egli stesso ha raccontato – da alcune illustrazioni realizzate da Scipione per la «Fiera Letteraria» e che portò il giovane artista faentino a frequentare e divenire membro dell'elitario circolo di artisti e scrittori che si riuniva nella saletta del famoso caffè Aragno. Lì divenne amico di protagonisti della vita intellettuale romana di quegli anni: da Emilio Cecchi ad Ardengo Soffici, da Giuseppe Ungaretti a Bruno Barilli.

Sin dalla sua formazione, Gentilini mostrò dunque la sua propensione per la grafica e per il fruttuoso sodalizio tra arti visive e scrittura, che segnò tutta la sua esistenza e gli procurò l'appellativo di «pittore prediletto dai letterati». Ma il suo incontro con la letteratura non si limitò esclusivamente al contemporaneo (come ad esempio un'acquaforte per *Frammenti di una sconfitta* di Vittorio Sereni o i sei disegni per *La formica argentina* di Italo Calvino); egli mise alla prova la propria arte confrontandosi anche con opere cronologicamente distanti e disparate: dalla *Metamorfosi* di Kafka (1953) alla *Commedia* dantesca (1959).

Solo guardando a tale consuetudine con i testi letterari e con la possibilità insita nella grafica di farsi interprete della letteratura si possono capire le illustrazioni del ventottesimo canto dell'*Orlando furioso* realizzate da Gentilini nel 1979. Immagini che portano impresse le tracce di una vicenda artistica ormai matura e consapevole, tecnicamente avvezza alle potenzialità dell'incisione, e che aggiungono un ulteriore tassello alla poliedrica galleria di figure femminili che popolano la produzione dell'artista.

Le donne di Gentilini prestano le loro fattezze alle donne di Ariosto, diventano protagoniste del più misogino dei canti del *Furioso* e, se possibile, lo trasformano in un racconto sulle donne e per le donne.

Donne, e voi che le donne avete in pregio,
per Dio, non date a questa istoria orecchia,
a questa che l'ostier dire in dispregio
e in vostra infamia e biasmo s'apparecchia;
ben che né macchia vi può dar né fregio

lingua sì vile, e sia l'usanza vecchia
che 'l volgare ignorante ognun riprenda,
e parli più di quel che meno intenda (OF, XXVIII, 1).

Nonostante l'avvertimento con cui si apre il canto, 'l'artista delle donne' si cimenta in un'impresa che in pochi in quattro secoli di illustrazioni del poema ariostesco avevano affrontato prima di lui. Egli, infatti, distaccandosi dalle scelte della maggioranza dei suoi predecessori, che avevano rappresentato esclusivamente il narratore della storia, rende visibili le infedelissime donne di cui narra l'oste: la volubile moglie del bellissimo Iocondo, che – dopo essersi detta inconsolabile all'idea della partenza del marito – finisce immediatamente tra le braccia di un garzone (fig. 1); e la beffarda Fiammetta che consuma il suo 'tradimento' nello stesso letto in cui dormono i suoi due amanti (fig. 2).

Le due donne non sono colte semplicemente nel momento in cui si compie la loro infedeltà, ma divengono a tutti gli effetti creature di Gentilini, che le rappresenta secondo gli stilemi femminili da lui prediletti: a Fiammetta dedica, infatti, un ritratto assorto e dallo sguardo perso nel vuoto (fig. 3) e alla moglie di Iocondo un nudo morbido e candidissimo (fig. 4).

Le quattro acqueforti svelano la loro natura di doppio *pendant* attraverso le tonalità cromatiche che le contraddistinguono. Se le due immagini narrative vengono accomunate

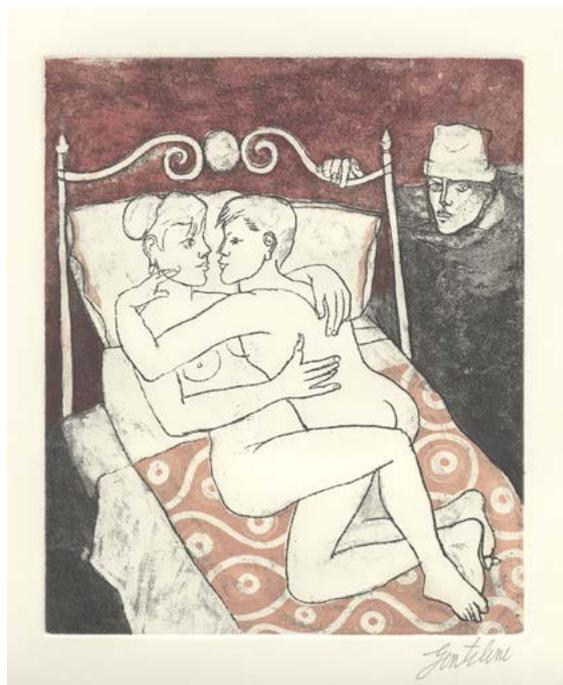


Fig. 1 Franco Gentilini, *La cortina levò senza far motto*, acquaforte e acquatinta a colori, 1979

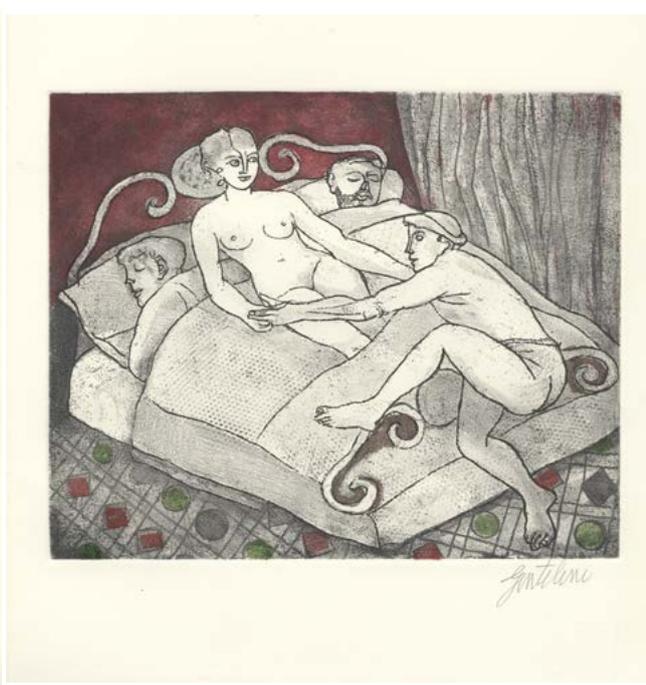


Fig. 2 Franco Gentilini, *...tacito si cacciò col capo inante*, acquaforte e acquatinta a colori, 1979

dai toni del bruciato e del marrone, il ritratto e il nudo condividono i toni del turchese e del bianco. Il colore guida nella lettura di questo breve quartetto illustrativo che, attraverso un chiasmo visivo, coglie i tratti salienti della novella che si apre e si chiude con questi due *exempla* memorabili. La novità di queste illustrazioni sta proprio nella decisione dell'artista di non concentrarsi su temi ed episodi particolarmente noti e iconograficamente fortunati del poema, ma di 'mettere in scena' un racconto di secondo grado, una delle numerose novelle che si intrecciano con la narrazione principale del *Furioso*. Gentilini non solo non si cimenta con una trasposizione visiva complessiva del poema, ma decide di rendere visibile un racconto, di narrare per immagini una narrazione. Scelta in controtendenza



Fig. 3 Franco Gentilini, *Fiammetta*, acquaforte e acquatinta, 1979

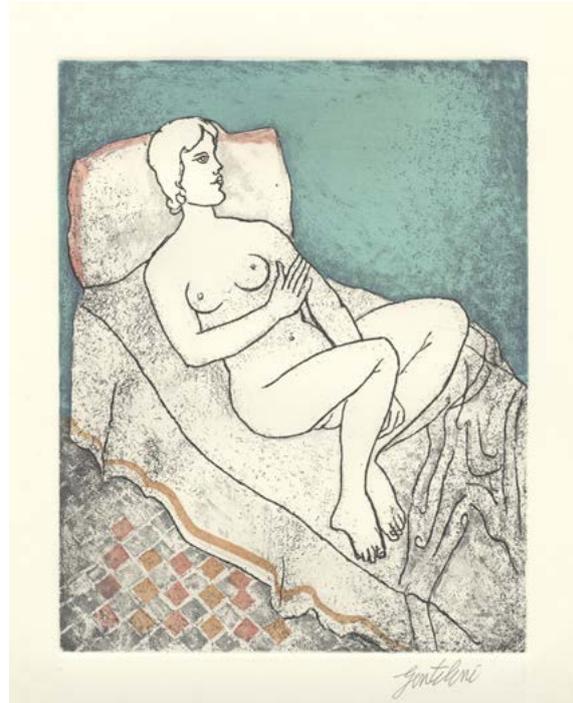


Fig. 4 Franco Gentilini, *...e la moglie si ricorò nel letto*, acquaforte e acquatinta, 1979

e che rivela però una lettura profonda del testo; le «donne» cantate sin dal primo verso del *Furioso*, protagoniste indiscusse della poesia di Ariosto, sono creature umanissime e imperfette, scaltre e beffarde quanto e come i loro uomini. L'artista e il poeta trovano così una consonanza profonda nel ritrarle nella loro sagace e fragile bellezza.

Bibliografia

Franco Gentilini nel centenario della nascita: dipinti, tempere, disegni, opere grafiche, 1934-1981, introduzione L. Turco Liveri; a cura di G. Guastalla, L. Guastalla e M. Guastalla, Livorno, Guastalla Centro Arte Edizioni Graphis Arte, 2010.

Gentilini: 6 maggio - 30 settembre 1989, Museo nazionale di Ravenna, complesso benedettino di San Vitale, sala del refettorio, a cura di V. Sgarbi, Torino, Stamperia artistica nazionale, 1989.

Franco Gentilini, a cura di A. Jouffroy, Milano, Fabbri, 1987.

Gentilini 1909-1981, Milano-Roma, A. Mondadori-De Luca, 1985.

Omaggio a Franco Gentilini, a cura di G. Guastalla, G. Guastalla e R. Lucchese, Livorno-Roma, Graphis arte-Toninelli arte moderna, 1983.

Gentilini e la sua grafica: tempere e acquerelli, a cura di R. Lucchese; con una poesia di Romeo Lucchese, Firenze, La Gradiva, 1973.

L. Trucchi, *Gentilini: un pittore amato dai letterati*, in «L'Europa», Roma 9 novembre 1968.

*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: Same Case Studies for a Visual History of Italian Literature*.



FABRIZIO BONDI

PAUL e GAËTAN BRIZZI, *L'Orlando furioso. Le illustrazioni di Paul e Gaëtan Brizzi dell'opera dell'Ariosto*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005

Nell'*Orlando furioso. Le illustrazioni di Paul e Gaëtan Brizzi dell'opera dell'Ariosto* – elegante volume pubblicato da Polistampa con progetto grafico degli stessi Brizzi nel 2005 – il sottotitolo non è ridondante. Non siamo di fronte infatti a un *Furioso* illustrato, ma bensì a una *suite* di quarantasei tavole, affiancate soltanto dalla singola ottava che gli autori hanno trascelto all'interno di ciascuno dei canti del poema, a rappresentarne un momento significativo.

Non un gruppo di ottave, non un episodio condensato, ma un singolo 'fotogramma' estratto dal complesso montaggio delle azioni poetiche ariostesche. E se il libro dei Brizzi fa ricordare in effetti un volume illustrato con immagini tratte da un cartone animato, c'è poco da stupirsi, perché i nostri fanno parte del *gotha* internazionale dell'animazione. In Francia, oltre ad avere vinto premi per le loro produzioni originali, hanno firmato un *Asterix*; fuori casa, hanno collaborato a lungo con la Disney (loro, ad esempio, lo *storyboard* dei *Pirates* di Polanski). Fu proprio durante la lavorazione di un *Chisciotte* a cartoni che i due scoprirono il *Furioso*: se Cervantes lo volle salvare dal rogo dei libri di cavalleria, una ragione ci sarà pure stata. Dalle rovine di un cartone sul *Chisciotte* di produzione americana, dunque, nasce in Francia una serie completa di illustrazioni del *Furioso*. Singolare. Ma nel frattempo si era anche consumato il colossale evento del *Signore degli anelli* di Jackson, che (se mai ce ne fosse stato bisogno) ha rilanciato potentemente l'immaginario *fantasy*.

E fu così che proprio al *fantasy* si vollero ispirare i due gemelli...

Paul e Gaetan Brizzi firmano le loro tavole come se fossero un solo autore ("PG BRIZZI"), anche se a quanto pare Paul si concentra sulle figure umane e Gaetan su paesaggi e architetture. Il risultato è totalmente omogeneo, vuoi per la complicità da simbiotici dei due, vuoi per il comune accordo sull'estetica da adottare. Così i castelli, le regge e i palazzi incantati che abbondano nell'*Orlando furioso* hanno qui le proporzioni vaste, la verticalità

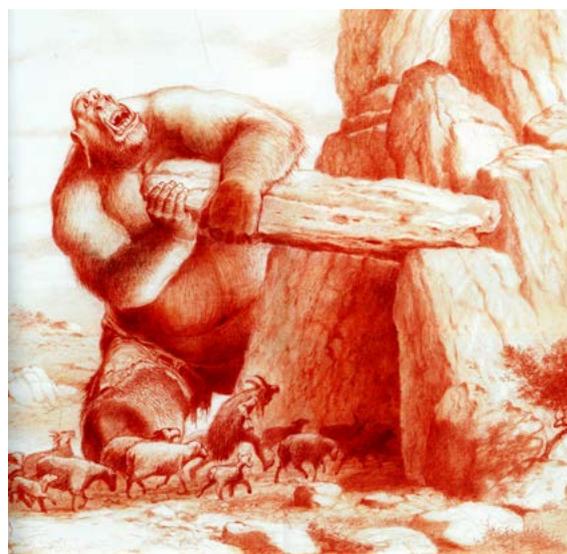


Fig. 1 Paul e Gaëtan Brizzi, *Bradamante a udienza da Carlo Magno*, matita su carta, 2005

e la politezza tipiche della vulgata illustrativa tolkieniana; negli interni domina un *décor* medievaleggiante, con pietra a vista, finestroni e fregi celtici (fig. 1), con qualche tocco moresco nelle ambientazioni più esotiche; le selve dove si ambienta l'erranza dei cavalieri sono foreste dall'atmosfera rarefatta, con alberi altissimi, simili a colonne di cattedrale (fig. 2). Anche la simmetrica caratterizzazione dei soldati pagani come esseri ripugnanti e vagamente subumani, e della nobiltà guerriera cristiana come incorporea stirpe idealizzata, addirittura circondata di un alone fantasmatico (fig. 3) può far ricordare certe scene di battaglia

Fig. 2 Paul e Gaëtan Brizzi, *Angelica nella selva*, matita su carta, 2005

ingenui. Sono al corrente ad esempio del fatto che nell'*Orlando furioso* le epiche classiche e quelle medievali vengono decostruite e rigenerate a colpi di ironia critica e *bricolage* intertestuale. Nella loro transcodificazione, allora, l'universo tolkieniano (così atto a suscitare dolci regressioni, in genere destrorse) è sottoposto a continue inserzioni di linguaggi 'altri'. Nella *suite* illustrativa brizziana troviamo mescolati insieme – proprio come in Ariosto, e come piace ai cosiddetti posmoderni – il colto e il popolare: il mostro che minaccia Angelica sembra un vermone di *Dune*, l'Orco ingannato da Norandino ricorda invece King Kong (figg. 4 e 5), mentre certe principesse sono irresistibilmente Disney. In quest'ultimo caso il tocco geniale è l'essere riusciti a conferire loro una carica erotica tanto più

Fig. 3 Paul e Gaëtan Brizzi, *Il Silenzio e l'esercito di Rinaldo all'assedio di Parigi*, matita su carta, 2005Fig. 4 Paul e Gaëtan Brizzi, *Ruggiero e l'orca*, matita su carta, 2005Fig. 5 Paul e Gaëtan Brizzi, *La grotta dell'Orco*, matita su carta, 2005

del *Signore degli anelli* nella sua versione filmica.

Ora, è innegabile che proprio attraverso il *fantasy*, e in particolare attraverso Tolkien (l'Omerno del genere) gli *avatars* delle epiche classiche e medievali siano tornati a popolare le camerette di tutto l'Occidente; ma è altrettanto innegabile che tolkienizzare l'Ariosto *sic et simpliciter* poteva riuscire un'operazione quanto meno di dubbio gusto. Tuttavia, i Brizzi non sono per nulla degli

forte quanto apparentemente ingenua e adolescenziale (fig. 6): non per niente pare che Balthus lodasse molto i gemelli, negli anni dell'Accademia. Ma i nostri hanno studiato molto bene anche Doré, e non solo: la tavola con Orlando che sfracella i pastori ricorda forse l'illustre e raro precedente di Böcklin (fig. 7).



Fig. 6 Paul e Gaëtan Brizzi, *Ullania e le dame*, matita su carta, 2005

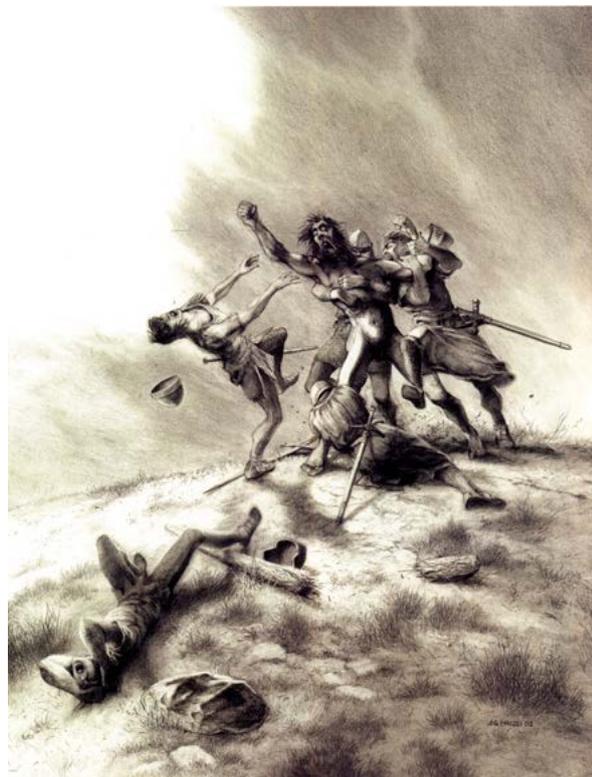


Fig. 7 Paul e Gaëtan Brizzi, *I paladini tentano di immobilizzare Orlando*, matita su carta, 2005

Ed è proprio una certa rilettura dell'immaginario (tardo) romantico ad aleggiare sul composito *mélange* figurativo di questo libro, tanto da farci venire un dubbio: non sarà l'effetto-Tolkien in una certa misura un effetto 'di ritorno', visto che la tradizione illustrativa del *fantasy*, com'è noto, attinge a piene mani proprio da quell'immaginario?

In ogni caso, i Brizzi sfruttano tutte le possibilità fantastiche del racconto ariostesco: non solo le storie meravigliose, ma anche quelle allegoriche danno loro la possibilità di disegnare creature spaventevoli, da fantascienza o da *horror*, ma sempre con la mano leggera e *chic* di un surrealista in Arcadia. Escluso da queste tavole è inoltre quasi sempre il lato prosaico e prosastico, insomma 'realista' di Ariosto, che convive ambigualmente, e in modo spesso contraddittorio, con gli altri aspetti del suo poetare.

Insomma: chiuso il volume, scivolati via a uno a uno quarantasei perfetti distillati di un immaginario fantastico reso archetipico a forza di professionalità, rimane il sospetto che gli autori non abbiano interamente approfittato dell'incontro col testo per mettere alla prova quello stesso immaginario, ma siano rimasti in fondo *du côté de chez soi*. E non avranno tradito un poco anche il loro Cervantes, travestendo garbatamente il *Furioso* tramite gli equivalenti contemporanei dei vari *Amadigi*, anch'essi seriali, consolatori, ipnotici? È innegabile, d'altra parte, che i loro disegni restituiscano come pochi altri la luce di certi pomeriggi di lettura 'senza tempo', riuscendo talvolta a catturare in un fotogramma quell'Angelica in perpetua fuga che chiamiamo immaginazione.



Bibliografia

C. Cunaccia, *testo introduttivo* a P. e G. Brizzi, *L'Orlando furioso. Le illustrazioni di Paul e Gaëtan Brizzi dell'opera dell'Ariosto*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005, s.n.

La serie completa delle illustrazioni si può vedere nel sito www.brizzibrothers.com

* 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: Same Case Studies for a Visual History of Italian Literature*.



FRANCESCO GUZZETTI

ITALO CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, illustrato da Grazia Nidasio, Milano, Mondadori, 2009

Ma non si deve dimenticare che i giochi, da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio, sono soprattutto tecniche d'addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita. [...] Il poema esce da se stesso, si definisce attraverso i suoi destinatari, e a sua volta è il poema che serve da definizione o emblema per la società dei suoi lettori presenti e futuri, per l'insieme delle persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso. (I. Calvino, *Presentazione*, in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 1970)

L'immagine del gioco è una delle chiavi portanti dell'interpretazione che Calvino offre del poema ariostesco, tesa a rintracciare e sviscerare i modelli di visione del mondo presenti nell'opera. Il gioco, come continua scomposizione e ricostruzione del mondo in immagini, è probabilmente anche la chiave per capire l'operazione di Grazia Nidasio (Milano 1931), illustratrice di lungo corso, autrice di alcuni tra i più significativi personaggi della letteratura per l'infanzia del secondo Novecento. Il filtro della rilettura di Calvino si riflette in composizioni di grande efficacia, apparentemente semplici: in realtà, i colori forti e contrastanti e le stesure libere, tipici di Nidasio, sottendono una sottile operazione di individuazione delle iconografie e dei simboli di volta in volta più espressivi dei vari momenti del racconto, e dello spirito della narrazione ariostesca.

Come in ogni gioco che si rispetti, la semplicità è apparente, la suggestione della piacevolezza nasconde la serietà di un messaggio: in questo caso, la consapevolezza del confronto con un capolavoro, capace di dare espressione all'umanità nel suo complesso, interiore e sociale.



Fig. 1 Grazia Nidasio, *Ariosto e Calvino*, tecnica mista su carta, 2009

Il senso del confronto, della sovrapposizione di autori (Ariosto-Calvino-Nidasio), è sintetizzato al meglio nella prima illustrazione: una doppia immagine di Calvino e Ariosto – quest'ultimo mutuato dall'affascinante *Ritratto Barbarigo* di Tiziano a lungo creduto un'effigie del poeta (fig. 1). Ariosto, attorniato dalle carte del poema, si staglia su una Ferrara popolata di cavalieri che ne sono l'ossatura: prassi della scrittura e immaginazione si sommano, in una combinazione che si ritrova nell'immagine di Calvino, il cui volto, desunto da una fotografia in bianco e nero, emerge dalle nebbie ferraresi, più evanescente nel suo grigiore della sontuosa cromia di Ariosto, ma più grande nelle proporzioni.

Tra le ritualità di una tecnica e le fughe della fantasia si svolge il racconto illustrato, in un susseguirsi di immagini che, con abile simulazione di diretta e semplice espressività,



Fig. 2 Grazia Nidasio, *Rodomonte alla battaglia di Parigi*, tecnica mista su carta, 2009



Fig. 3 Grazia Nidasio, *Bradamante e l'ippogrifo*, tecnica mista su carta, 2009

sottendono spesso prelievi e citazioni: Rodomonte, «guerriero gigantesco che prende la rincorsa, attraversa il fosso al piede delle mura sollevando un turbine d'acqua e di fango, sembra si vada a spaccare la testa contro la muraglia» e la sua armatura di scaglie di drago, è tradotto dall'illustratrice nei profili taglienti della sagoma di *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni, i cui piani scartocciati per attrito con l'atmosfera ben descrivono l'impeto violento del terribile gigante (fig. 2).

Se la scultura di Boccioni è ridisegnata in un groviglio di segni, e replicata per rendere la velocità del movimento, ad altre fonti l'illustratrice riserva un diverso trattamento, sempre finalizzato a esprimere al meglio lo spirito del testo: ad esempio, la meraviglia del castello di Atlante «fatto per incanto, tutto d'acciaio, e sì lucente e bello» è espressa dall'«impossibile» architettura di frammenti di edifici di Gehry (fig. 3).

Altrove, per siglare icasticamente la descrizione della Luna che Calvino parafrasa da Ariosto, luogo dove si conserva tutto ciò che l'uomo perde (ciò che in somma qua giù perdesti mai, / là su salendo ritrovar potrai, XXXIV, 75, 7-8), traccia viva di ciò che non è

più, paesaggio simile alla Terra e al contempo altro e speculare a essa, Nidasio ingrandisce la fotografia in bianco e nero dell'impronta lasciata da Aldrin sul suolo lunare nel 1969 e la ritaglia sulla superficie del pianeta verso cui vola, in un vortice di colori, Astolfo (fig. 4).

Anche laddove non si riscontrano citazioni evidenti, la fantasia dell'illustratrice riesce a cogliere in sintesi fulminee lo spirito della storia: la meravigliosa nave musulmana che affronta sul mare il vascello dei paladini, resa con uno straordinario impiego dei caratteri arabi

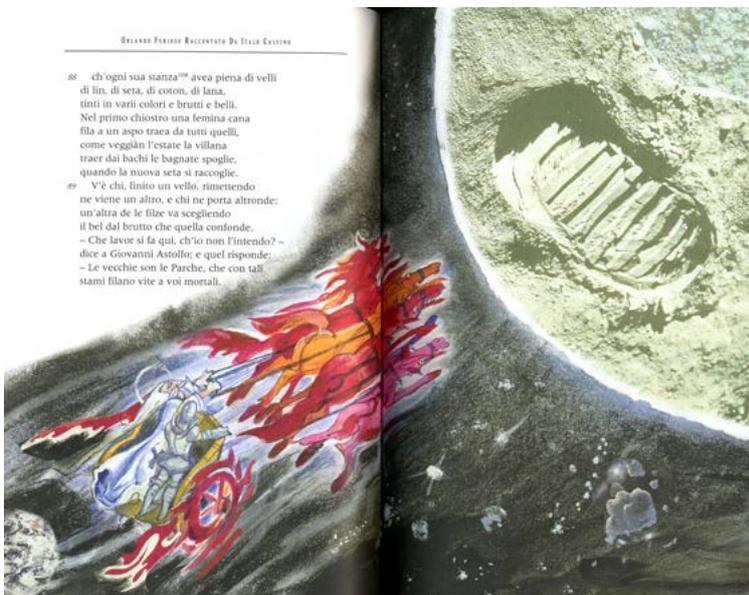


Fig. 4 Grazia Nidasio, *Astolfo sulla luna*, tecnica mista su carta, 2009

a disegnare lo scafo, riafferma la forza dell'immagine, che nelle due piatte dimensioni del foglio, con il solo impiego di colori e linee, penetra in profondità nella capacità poetica di ammantare di fascinosa fantasia l'alterità dell'esotico (fig. 5).

Sorprendente per sintesi espressiva è anche l'illustrazione che accompagna il racconto della follia di Orlando: l'erompere tragico della furia alla scoperta della vicenda di Angelica e Medoro è narrato da Ariosto in una *climax* che culmina nella spogliazione di Orlando, che getta «i pezzi d'armatura ai quattro punti cardinali», e nella devastazione della foresta in cui il 'tradimento' di Angelica è stato scoperto. Nidasio pone al centro della scena la figura del paladino, nudo e bianco spettro (fig. 6) – come del resto Orlando stesso si raffigura, spirito errante dell'uomo 'ucciso' da Angelica – delineato dai suoi tipici tratti briosi e rapidi, gambe e braccia larghe quasi puntate verso gli angoli del foglio, come i punti cardinali verso cui metaforicamente Calvino accenna; sopra di lui, sollevato nello sforzo sovrumano della furia, un grande albero, denso dei colori che mancano alla sagoma del conte, un'enorme nube di tinte verdi, violette e bluastre, in parte immagine di un albero effettivamente di-velto alle radici, in parte allusione alle allucinate trasfigurazioni del mondo che occupano



Fig. 5 Grazia Nidasio, *Fine di Rodomonte*, tecnica mista su carta, 2009

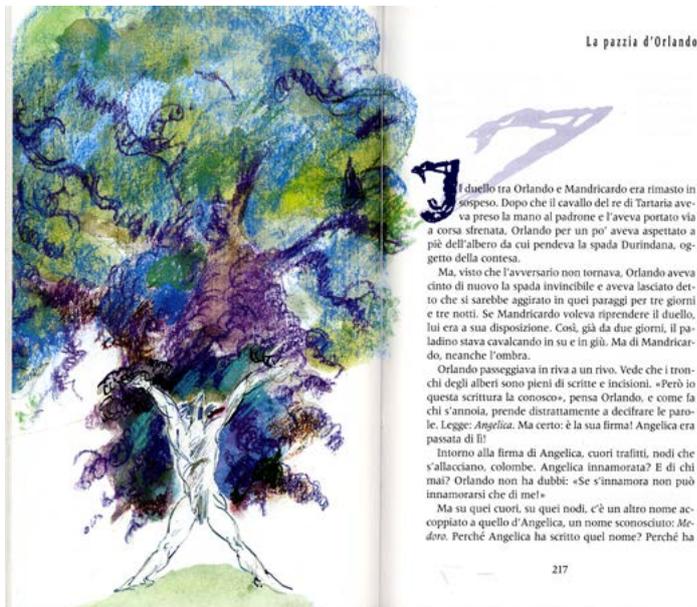


Fig. 6 Grazia Nidasio, *La pazzia di Orlando*, tecnica mista su carta, 2009

la fantasia – termine di nuovo al centro della triangolazione Ariosto-Calvino-Nidasio – ormai annebbiata dell'eroe.

È quest'ultimo un esempio tra i più alti dell'operazione che Nidasio conduce nei confronti del poema ariostesco e dell'interpretazione attualizzante e al contempo aderente allo spirito del testo che ne dà Calvino: come in ogni vero gioco, sotto la naturalezza infantile e un velo di ingenuità si scorge un serio meccanismo di relazione, pensiero e rappresentazione, capace appunto di svolgersi e intrecciarsi 'come se niente fosse'.



Bibliografia

W. Fochesato, *Fresca, elegante, briosa: la lezione di Grazia Nidasio*, in *Annual Illustratori italiani*, Milano, Lint Editoriale, 2006, pp. 10-19.

Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'archivio Salani 1862-2012, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 18 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013), a cura di G. Bacci, Milano, Salani, 2012.



GIORGIO BACCI

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Corrado Bologna, illustrazioni di Mimmo Paladino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011

Se vogliono dar credito alla mia esperienza: che qualcuno mi riportasse indietro un libro preso in prestito si è verificato pur sempre più di frequente dell'altra evenienza, vale a dire: che lo avesse letto. E questa – si chiederanno l'orsignori – sarebbe una caratteristica del bibliofilo, *non leggere i libri*? Sarebbe proprio una bella novità! No. Gli esperti potranno loro confermare che invece è una storia vecchissima, e qui mi limito a citare la risposta che France, ancora lui, teneva pronta per il beota di turno, il quale, ammirata la sua biblioteca, gli poneva infine la domanda d'obbligo: «E questi libri lei li ha letti tutti, signor France?» – «Neppure la decima parte. O lei, per caso, mangia ogni giorno nelle sue porcellane di Sèvres?». (Walter Benjamin, *Prendo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, trad. it. di Elisabetta Dell'Anna Ciancia, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2012, p. 16 [articolo apparso per la prima volta in «Die literarische Welt», n. 27, luglio 1931])

L'idea di France, riportata da Benjamin, è doppiamente efficace: sia per l'evocazione di una raffinata sensibilità decadente, cullata nella delicatezza delle porcellane, sia per il suggestivo accostamento tra la voluttà del bibliofilo (il piacere di possedere certi libri non riguarda necessariamente la loro lettura) e la bulimia visiva del collezionista (il guardare con insaziabile piacere i volumi disposti con ordine 'warburghiano' nella biblioteca di casa). Certo, il lettore è portato ancora di più a condividere il punto di vista di France-Benjamin dal supporto sul quale sono stampati questi caratteri (monotype corpo 12): una bella carta Zerkall-Bütten. In più, si tratta di copie numerate (l'esemplare ora sotto-mano di *Prendo le casse della mia biblioteca* è il n. 349).

Non sembri fuorviante questa introduzione per parlare delle illustrazioni di Mimmo Paladino per *l'Orlando Furioso*, pubblicato dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, nella collana «Classici Treccani», nel 2011. È necessario infatti provare, almeno, a immergersi in un'atmosfera rarefatta per cogliere appieno la bellezza della «qualità editoriale classica» dei tomi [da un'intervista di chi scrive a Mimmo Paladino del 4 ottobre 2013, così come le altre citazioni nel testo], «stampati al torchio piano cilindrico e rilegati a mano in pelle» [da I. Tedesco, *I classici Treccani illustrati da Paladino*, pubblicato in data 14 giugno 2012], dedicati dalla Treccani ai grandi classici della letteratura (tra i quali *Il Milione*, *Il Principe*, *l'Orlando Furioso*).

La citazione di France è tuttavia utile anche per capire l'attività di Paladino, che oltre a essersi dedicato a imprese editoriali ricercate e rare, come *l'Iliade* e *l'Odissea*, il *Philobiblon* e *l'Orlando Furioso* appunto, il 'servito buono' dunque, le 'porcellane di Sèvres', ha prestato la sua opera anche per libri ad ampia circolazione, come *Le Metamorfosi* e la *Nuova Bibbia Salani*, *Le ceneri di Pirandello*, o ancora, nel 2001, realizzando una serigrafia a 9 colori per l'inaugurazione della linea 1 della Metropolitana di Napoli. Tirature limitate e migliaia di copie, destinazione ristretta e circolazione popolare.

Venendo nello specifico all'*Orlando Furioso*, si tratta di un'edizione estremamente curata, per la quale l'artista ha fatto 13 illustrazioni (compreso il ritratto di Ludovico Ariosto).

sto in antiporta), tutte a piena pagina. Tuttavia, non si tratta di mere illustrazioni, ma come spiega Paladino stesso:

Non mi comporto da illustratore ma da 'verificatore'. Se si riprende un testo così importante e classico è perché comunque bisogna voler dare una lettura contemporanea anche attraverso la pagina disegnata. La libertà che mi posso consentire è data dal fatto che sono un pittore prestato alla letteratura, non un illustratore, quindi da me non ci si aspetta un pagina illustrativa, ma qualcosa di diverso.

E ancora:

La grande letteratura sperimentale, anche antica, è qualcosa nella quale continuamente si possono mettere le mani, anche aprendo una pagina a caso e leggendo una frase a caso, e questo può essere utile alla costruzione di qualcos'altro. Mi annoierebbe il percorso filologico, di significati che non possono essere altri. Sì, giustamente, c'è anche questo aspetto, però da pittore mi comporto diversamente, rubo quello che mi può servire per ottenere un'immagine. Un atteggiamento quasi rabdomantico. Per questo, ritornando ancora al Don Chisciotte, credo sia una figura emblematica: perché lui è un rabdomante, erra per questa pianura, incontra ma non sa, vede una cosa per un'altra. È un po' l'artista, no?! Perciò alla fine è diventato uno dei miei preferiti.

In effetti, tanto l'atteggiamento 'del rabdomante', quanto la volontà di sperimentare, vengono confermati dalle illustrazioni stesse. Per quanto riguarda il primo aspetto, emerge come non vi sia un'equa ripartizione delle immagini tra i diversi canti: è chiaro che Paladino ha seguito la propria ispirazione, cercando, o trovando, i passi a lui più congeniali. Vediamo allora alcune delle immagini. Apre la serie, scelto a emblema della narrazione, un potente e insieme delicato Ippogrifo (fig. 1), tratteggiato graficamente su un cielo blu, percorso da segni grafici ritornanti. Unica eccezione alla leggerezza grafica: le ali definite coloristicamente in arancione.



Fig. 1 Mimmo Paladino, *L'ippogrifo*, tecnica mista su carta, 2013

La prima illustrazione interna si riferisce invece ad Angelica, descritta anch'essa graficamente, con un appena percettibile segno di matita, quasi metaforicamente schiacciata, nella sua fuga, da più corposi arbusti (verdi) e sagome di alberi (nere). Tanto è etereo il profilo di Angelica, quanto è invece sfuggente, immerso in una bianca e candida nebbia, il volto della Fata Morgana. A proposito del profilo di Angelica, tuttavia, pare ineludibile il riferimento alle parole con cui Paladino descrive il proprio lavoro in ambito scultoreo, attestando un comune modo di procedere:

[...] parto da una forma che a volte viene anche fatta direttamente, ma sempre la immagino come forma grafica, quasi mai plastica, pur essendo plastile: sempre visioni prospettiche schiacciate, come se fossero dei segni insomma. Un cavallo ad esempio è una forma geometrica, poi è anche volume, ma prima di tutto è forma geometrica.

E in effetti, definita da un disegno che sembra richiamare alla mente la sensuosità lineare del Matisse delle *Poésies* di Stéphane Mallarmé (Lausanne, Skira, 1932), è l'illu-



Fig. 2 Mimmo Paladino, *Ruggiero e Angelica*, tecnica mista su carta, 2013

strazione per il decimo canto (fig. 2), raffigurante il momento in cui «Ruggier, commosso dunque al giusto grido, / slegò la donna, e la levò dal lido» (OF, X, 111, 7-8). Se il cavaliere appare baldanzoso, sostanziato dal colore, imperioso nella sua derivazione dalla scultura italiana, con tanto di usbergo arcaico, fragile e indifeso, delicato, appare invece il profilo di donna ai suoi piedi. Riferimenti a una classicità remota che contraddistinguono anche Cloridano e Medoro mentre trasportano il possente corpo di Dardinello, impastati letteralmente di terra e colore.

Non impastato di terra, ma pur sempre paragonabile a una divinità per certi versi ctonia, è il Mago Atlante descritto da Paladino: una sagoma verde, con in mano una sorta di tridente, e una testa che sembra ricordare la matericità di Dubuffet (in particolare il Dubuffet illustratore di *Les Murs*, Paris, Editions du Livre, 1950), seguito dall'artista nei suoi esordi, eppure negato come riferimento nella presente circostanza:

Non c'ho pensato in realtà. Agli esordi sì, c'era Dubuffet, ma in quegli anni avevo Persico come professore al liceo, pittore napoletano in contatto con il gruppo dei nucleari e Baj. Quindi direi che se c'era un'influenza era più da ricondursi a Baj, con il quale ci siamo anche conosciuti.

Tuttavia, tra le illustrazioni più efficaci, spicca senza dubbio quella dedicata alla pazzia d'Orlando, dove la perdita di senno, la dispersione delle armi e la nudità, sono rappresentati sinesteticamente attraverso una linea grafica semplice e scarna che tratteggia il corpo del paladino, vittima di una sorta di 'sparagmòs' (fig. 3): il suo corpo è quello di un burattino, alle estremità alcuni caratteri evidenziano il lacerarsi del senno ma anche di ogni senso compiuto associato alle lettere. I colori, i tanti colori che caratterizzano le singole linee, confermano la perdita di controllo:

È proprio l'idea del linguaggio, della parola, che può essere oggetto di pura follia. Ma in quel periodo io stavo di nuovo lavorando al *Don Chisciotte*: ci sono delle affinità, la follia di Don Chisciotte è legata al linguaggio della letteratura, una follia che porta il protagonista a mescolare tutto quello che aveva letto in un'enorme storia dove entra ed esce qualunque cosa, una metafora della letteratura.



Fig. 3 Mimmo Paladino, *Follia di Orlando*, tecnica mista su carta, 2013

È con questa immagine che si chiude il percorso nelle illustrazioni di Paladino, figure che cercano di trovare un senso sempre nuovo all'interno di un capolavoro illustrato e commentato svariate volte. Forse dunque, per citare nuovamente e un'ultima volta Paladino, è proprio questa la capacità dell'artista: «trovare nel testo qualcosa di nuovo, qualcosa che può sollecitare a fare un disegno che sia comunque sorprendente per chi lo guarda e soprattutto che possa dare una lettura diversa dalla pagina stessa».



Libri illustrati da Mimmo Paladino citati nella scheda

R. de Bury, *Philobiblon*, introduzione di G. Gaspari, versione di F. Tissoni, xilografie di M. Paladino, Milano, F. Sciardelli, 1996.

Omero, *Iliade, Odissea*, tavole di M. Paladino, prefazione di D. Koepplin, Firenze, Le Lettere, (2 voll.), 202 tavv., 2001 [altra edizione Paris, Diane de Selliers, 2001].

La nuova Bibbia Salani: l'Antico Testamento, raccontato per intero da S. Giacomoni, con una lettera del cardinale Martini e con 41 tavole di M. Paladino, Milano, Salani, 2004.

R. Alajmo, M. Paladino, *Le ceneri di Pirandello*, Bagheria, Edizioni Drago, 2008.

N. Machiavelli, *Il Principe*, a cura di G. Inglese, illustrazioni di M. Paladino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

Il Milione di Marco Polo nell'edizione di Giovanni Battista Ramusio, a cura di F. Ursini, illustrazioni di M. Paladino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.

R. Mussapi, *Le metamorfosi: il capolavoro di Ovidio raccontato da una grande voce contemporanea*, con 18 tavole di M. Paladino, Milano, Salani, 2012.

Bibliografia

Mimmo Paladino. L'opera su carta 1970-1992, catalogo della mostra (Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, 16 maggio – 5 luglio 1992), a cura di D. Eccher, Milano, Mazzotta, 1992.

Mimmo Paladino. I 104 disegni di Pulcinella, catalogo della mostra (Torino, 1992), a cura di M. Bonuomo e A. Mistrangelo, Fabbri, 1992.

Mimmo Paladino opera grafica 1974-2001, a cura di E. Di Martino, presentazione di K.A. Schröder, New York, Art of this Century, 2001.

Paladino una monografia a monograph, testi di J. Sallis, D. Eccher, Milano, Edizioni Charta, 2001.

Figurare la parola. Editoria e avanguardie artistiche del Novecento nel fondo Bertini, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 16 ottobre 2003 – 31 marzo 2004), a cura di L. Chimirri, Firenze, Vallecchi, 2003.

Mimmo Paladino: opera grafica, a cura di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2008.

C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di M. Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004.

Parole disegnate, parole dipinte. La collezione Mingardi di libri d'artista, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 4 febbraio – 28 marzo 2005), a cura di S. Parmiggiani, C. Mingardi, Ginevra-Milano, Skira, 2005.

F. Belloni, *“La mano decapitata”. Transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

M. Paladino, *Quijote*, Pistoia, Gli Ori, 2008.