

I libri del Cavaliere Errante

Collana di culture, filologie e letterature romanze medievali

diretta da

Marco Piccat e Laura Ramello

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.

Direttori

Marco PICCAT

Laura RAMELLO

Comitato scientifico

Roberto ANTONELLI (Università 'La Sapienza', Roma)

Hélène BELLON-MÉGUELLE (Université de Genève)

Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense, Madrid)

Marie-Dominique LECLERC (Université de Reims – Champagne Ardenne)

Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS (Universidade de Santiago de Compostela)

Francesc MASSIP (Universitat Rovira i Virgili, Catalunya)

Nicolas REVEYRON (Université Luis Lumière, Lyon II)

Adeline RUCQUOI (CNRS, Paris)

Wolfgang SCHWEICKARD (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)

“Par estude ou par acoustumance”

Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno

A cura di

Laura Ramello, Alex Borio e Elisabetta Nicola



Edizioni dell'Orso
Alessandria

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici (StudiUm)
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2016

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica a cura di ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-698-4

Il duello sul ponte di Rolando e Feraguto in un affresco lombardo del Quattrocento

Marco Infurna

Università 'Ca' Foscari', Venezia

Sono lieto di presentare a Marco Piccat, che ha dedicato molte delle sue ricerche a rappresentazioni figurative medievali ispirate da testi letterari di vario genere, e in particolar modo dalle leggende epico-cavalleresche, quel che resta di un ciclo di affreschi lombardi quattrocenteschi poco noti, male identificati e ritenuti scomparsi, raffiguranti il duello di Rolando e Feragu presso Lazera, la moderna Nàjera, la cui più antica versione è quella narrata nel capitolo XVII della *Cronaca* dello pseudo-Turpino, un altro degli oggetti di ricerca del festeggiato¹.

Gli affreschi, conservati in una collezione privata milanese con regolare notifica della Soprintendenza del 1962, furono staccati nel 1961 dall'interno di un edificio rurale del comune di Carlazzo (Co), in Val Menaggio, messi su tela e restaurati da Pinin Brambilla. L'edificio, allora come oggi adibito a stalla e fienile, fa parte di un gruppo di costruzioni quattro-cinquecentesche, alcune dirute, altre più o meno pesantemente restaurate, costituenti il nucleo di case di Bilate, posto su un aprico pianoro a est di Carlazzo, nella frazione di Gottro, lungo la stretta strada di mezzacosta che, passando per Naggio, scende fino a Gràndola e Uniti, nucleo assoggettato dal 2008 a tutela ambientale tanto opportunamente quanto inutilmente, considerati gli scempi recenti e l'incuria.

¹ Per questa incursione nel campo della storia dell'arte ho potuto contare sui continui consigli e l'appoggio di Laura Cavazzini e Aldo Galli; molti consigli ho ricevuto anche da Andrea Giorgi il quale mi ha messo in contatto con Marta Mangini e Elisabetta Canobbio per orientarmi nelle ricerche d'archivio; Giovanni Ciappelli ha ottenuto per me dal dottor Giovanni Meda Riquier, responsabile del patrimonio storico, artistico e documentario di Villa Vigoni, le riproduzioni digitali delle foto in bianco e nero scattate da Ignazio Vigoni nel 1951 a Bilate; Laura Paola Gnaccolini della Soprintendenza alle Belle Arti e al Paesaggio di Milano mi ha fornito le notizie relative allo strappo degli affreschi: li ringrazio molto. Voglio ringraziare anche i responsabili della Biblioteca di Carlazzo, e in particolar modo il signor Guido Temporalì che mi ha permesso di ispezionare i dipinti del castello di Longhignana, proprietà della sua famiglia. Senza la disponibilità, la gentilezza e la sensibilità degli attuali proprietari degli affreschi non avrei potuto presentare questo lavoro (e la foto, della fine degli anni Sessanta, dell'edificio di Bilate con la Trinità ancora *in situ*): a loro tutta la mia riconoscenza.

Se ho visto bene, la prima segnalazione degli affreschi di Bilate si deve a Ignazio Vigoni che, in un articolo del 1952, li descrive lasciandoci l'unica testimonianza e l'unica documentazione fotografica dei dipinti interni *in situ*². Vigoni riferisce che l'edificio è comunemente denominato "la Pretura" o anche "la Prigione" (p. 44). Orientato a sud, consistente di un piano terra parzialmente interrato e di un piano soprastante (l'esterno misura 670 cm di larghezza e 450 di profondità), recava sulla facciata una porta ad arco ora turata (larga 190 cm e alta 256 cm) e sopra di essa, all'esterno, un affresco raffigurante la Trinità (cm 145 su 225) con dipinti ai lati sinistro, destro e inferiore l'emblema di San Bernardino da Siena e, ai lati sinistro e destro, sotto il monogramma bernardiniano, i resti di due stemmi, uno dei quali munito di cartiglio, purtroppo assai guasti: l'affresco, staccato attorno al 1970, messo su tela e restaurato anch'esso da Pinin Brambilla, è dal 1979 collocato all'interno della chiesa di S. Stefano Protomartire a Gottro³ (fig. 1).

Sulla parete nord, presso l'angolo sinistro, Vigoni segnala le tracce di un "rozzo affresco raffigurante la Vergine in trono"⁴, oggi non più visibile. Si vede invece sulla stessa parete nord presso l'angolo destro in alto il lacerto di affresco, fotografato da Vigoni, ma non segnalato nell'articolo, della parte superiore della testa tonsurata e aureolata di un vescovo o abate, come si deduce dal riccio del pastorale visibile a destra. All'interno Vigoni non riscontra nel locale seminterrato tracce di dipinti. Nel soprastante fienile, sulla parete sud, tra le due finestre, v'è l'affresco "raffigurante un duello d'Orlando [...] In alto i resti di un fregio che si ritrova sulla parete ovest [...] Dimensioni dell'affresco: altezza cm 218, larghezza 254"⁵. Nel breve tratto della parete sud, compreso tra la finestra e

² I. VIGONI, *Antiche pitture in Val Menaggio*, "Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 133 (1952), pp. 37-55, in part. pp. 42-54. Riportano le notizie contenute nel saggio di Vigoni, aggiungendo il nome dell'avversario di Rolando, Feroagudo, identificato sommariamente con il personaggio del poema boiardo, M. ZECCHINELLI – L.M. BELLONI nel volumetto *Carlazzo: Terra antica. Lettura storica dell'attuale area comunale*, Menaggio, Ed. Sampietro, 1990, pp. 45-51: gli autori parlano dell'affresco "asportato da tempo" come perduto. Solo un accenno da parte di Rovetta all'affresco di Bilate "raffigurante il duello tra Rolando e Ferraguto, oggi scomparso, con altri lacerti", in M. ROSSI – A. ROVETTA – A. SPIRITI – M. C. TERZAGHI, *Alpi Lepontine Meridionali. Lago di Como – Val Menaggio – Val Cavargna – Val Rezzo – Valsolda – Lago di Lugano*, Como, Nodo Libri, 1994, pp. 28-29.

³ L'affresco della *Trinità* è, secondo Rovetta, *Alpi Lepontine Meridionali*, cit., pp. 30-32, avvicinabile a quelli della seconda metà del Quattrocento che decorano il catino absidale della chiesa di S. Giorgio a Gottro.

⁴ I. VIGONI, *Antiche pitture*, cit., p. 45.

⁵ *Ivi*, p. 44. L'affresco strappato e messo su tela misura attualmente 210 cm d'altezza e 250 di larghezza.

l'angolo est, Vigoni riferisce di "tenui tracce di una figura virile ritratta di fronte; porta corazza, schinieri, scarpe appuntite e un corto mantello verdognolo posato sulle spalle; il capo è pressoché cancellato, il lato sinistro della persona è stato mutilato dall'apertura della finestra⁶; il tutto è estremamente deteriorato [...] Sulla parete ovest trovasi una figura femminile – Angelica ? – vista di fronte [...]] Lo sguardo è rivolto verso il duello. La testa è in parte guasta [...] Le dita sono armate di unghie adunche [...] Nessun paesaggio, ma un ornato floreale di grande semplicità che [...] trovasi ripetuto sulla parete nord [...] Alla destra di chi guarda la figura femminile, sopra la porta d'accesso al fienile evidentemente ricavata in epoca posteriore, trovansi pochi resti di una figura di re. Sono appena visibili un occhio, il naso, parte della bocca, della corona, dello scettro. [...] La parete nord porta ormai soltanto le tracce dell'intonaco composto di malta granulare piuttosto grossolana. Si intravedono qua e là i resti – cerchi graffiti e scarse tracce di colore – del consueto ornato floreale. Circa nel mezzo in alto è graffito un settore di circolo di circa 60 cm di raggio. Su tutto è stesa una tinteggiatura rosea. Impossibile allo stato attuale individuare il soggetto. La parete est, priva di aperture, non porta nessun dipinto, in quanto ricostruita in epoca posteriore"⁷.

Degli affreschi interni dell'edificio di Bilate descritti e documentati fotograficamente da Vigoni, sopravvivono nella collezione milanese quello raffigurante la scena di duello, che, come detto, nello stacco e successiva messa su tela ha perso qualche centimetro rispetto alle misure fornite da Vigoni (fig. 2), e quello con la figura femminile posta fra l'ornato floreale (alla sua sinistra si vede parte dello scettro che stringeva in mano il re): la porzione di affresco staccata e intelata misura 183 cm d'altezza e 213 di larghezza (fig. 3).

Se riconoscere nell'affresco il duello di Nàjera è agevole, un po' meno facile risulta individuare a quale versione della leggenda derivata dalla *Cronaca* dello pseudo-Turpino si sia ispirato l'artista. La presenza del personaggio femminile dalle dita artigliate, assente sia nello pseudo-Turpino che nell'*Entrée d'Espagne*, permette di restringere il numero delle possibili fonti⁸. Nei *Fatti di Spagna* il

⁶ Vigoni ritiene che la finestra sulla facciata in alto a destra sia stata aperta in un secondo tempo. La perfetta proporzione con quella di sinistra e il fatto che entrambe non interferiscano con l'affresco della Trinità, che si inserisce senza difficoltà tra le due aperture, parrebbe tuttavia smentire quella supposizione. Assai probabilmente, come documenta una delle foto di Vigoni non pubblicate, la parete nord recava originariamente una finestra poi turata, e ora non più visibile perché quella parete è stata ampiamente rimaneggiata. Sulla stessa parete, sotto l'affresco, le tracce di un arco turato, ora di poco sopra il livello del terreno, fanno ipotizzare che l'edificio originariamente non fosse seminterrato.

⁷ *Ivi*, pp. 44-48.

⁸ Confronta con acribia gli elementi che compongono l'episodio del combattimento di

personaggio è evocato da Ferraù morente che mette in guardia il suo nobile avversario da “una mia sorella la quale è molto inimicha, e s’è quaxe mezo indemogniata, e ha le unge aguze a modo de leone: se la te prendesse, la te fendereve per mezo”⁹. Il personaggio conosce maggior sviluppo nella *Spagna in rima*, tanto nella versione “maggiore” in 40 cantari che in quella “minore” in 34. Com’è noto, proprio l’episodio del combattimento di Orlando e Ferraù, insieme a quello finale della Rotta di Roncisvalle, presentandosi in forma e lunghezza diversa in alcuni testimoni, ha portato la critica a distinguere le due redazioni e interrogarsi sui loro rapporti¹⁰. In entrambe le versioni il personaggio risulta essere non la sorella, bensì la madre di Ferraù, figura demoniaca bramosa di straziare con le sue unghie il corpo del nemico del figlio. La *Spagna maggiore* non dota “la versiera” di un nome proprio, a differenza della *Spagna minore* in cui la madre si chiama Lanfussa (var. Lanfuxa; Canifossa nel ms. di Como, probabile “deformazione di Lanfussa con eco paraetimologica”)¹¹.

Orlando e Ferraù nell’*Entrée d’Espagne*, i *Fatti di Spagna*, la *Spagna minore* e la *Spagna maggiore* D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione della “Spagna in rima”. Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferraù*, “Lettere Italiane”, LXIII (2011), pp. 345-377, pp. 362-377. Delcorno Branca osserva inoltre (p. 363) che la qualifica di Feragu come gigante propria della *Cronaca* si conserva nell’*Entrée* e nei *Fatti* ma non nella *Spagna in rima*, e se nella redazione “minore” si registra “un’eco appena percettibile” della grande corporatura del pagano, essa “pare un accenno alla topica prestanza più che a una natura di gigante”. Sulla tradizione iconografica del duello di Rolando e Feraguto cfr. R. LEJEUNE – J. STIENNON, *La Légende de Roland dans l’art du Moyen Âge*, Bruxelles, Arcade, 1966, 2 voll., in part. vol. I, pp. 72-76 e 92-96; accenni alle rappresentazioni del duello di Chartres, Estella e Verona (XII-XIII sec.) in M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell’arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 65-67, 73-74, 83-86.

⁹ R.M. RUGGIERI (ed.), “*Li Fatti de Spagna*”. *Testo settentrionale trecentesco già detto “Viaggio di Carlo Magno in Ispagna”*, Modena, Società tipografica modenese, 1951, cap. XXV, p. 37. Feragù consiglia quindi a Rolando come sbarazzarsene: “Doncha tolit la mia sopravesta e metille in dosso, ché la se penserà che siati my, e se venerà incontra per farve festa: alora metite mane a la vostra spada e taiarige la testa como malvaxa femina: a questo modo scamparite da ley” (p. 37). Non sembra che Rolando entri in città con indosso le vesti di Feragù: il testo dice che il paladino cavalca verso la città in compagnia di Carlo e che sotto la volta della porta “trovò la sorella de Feragù. Quando ela vite el conte Rolando, prixe andare contra lui e vosello abrazarre; alora Rolando la prixe per li capigli e talioge la testa” (cap. XXVI, p. 37).

¹⁰ Sull’argomento rinvio senz’altro ai recenti studi di G. PALUMBO, *La ‘Chanson de Roland’ in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno Editrice, 2013, in part. pp. 226-291 e F. STROLOGO, “*La Spagna*” nella letteratura cavalleresca italiana, Roma-Padova, Antenore, 2014.

¹¹ D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione*, cit., p. 350, n. 20. Si cita la *Spagna maggiore*

Un ulteriore restringimento delle possibili fonti letterarie dell'episodio affrescato è dato dal dettaglio del ponte come luogo dello scontro decisivo del lungo duello: è infatti soltanto la *Spagna in rima* a collocarlo sul ponte; tuttavia la rappresentazione pittorica si discosta da quella poetica raffigurando lo scontro di Rolando e Feroagudo a piedi e non a cavallo, particolare quello dello scontro a cavallo che viene del resto aspramente criticato per la sua inverosimiglianza dall'autore della *Spagna in prosa*¹². Il raffronto della rappresentazione del ponte

dall'edizione di M. CATALANO, *'La Spagna'. Poema cavalleresco del secolo XIV*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940, 3 voll. (sigla Cat); la *Spagna minore* dall'edizione di V. GRITTI – C. MONTAGNANI, *Spagna ferrarese*, Novara, Interlinea, 2009 (sigla F) e dall'edizione di G.B. ROSIELLO, *La 'Spagna in rima' del manoscritto comense*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 (sigla G). Con la sigla B indico l'incunabolo della *Spagna* stampato a Bologna da Ugo Ruggeri nel 1487 (conservato a Londra, British Library, e Filadelfia, The Rosenbach Museum and Library; ringrazio Valentina Gritti che mi ha gentilmente fornito le varianti di questo testimone). Nella *Spagna in rima*, come nei *Fatti*, è Feragu morente a darne la terrificata descrizione (Cat V, 36: “non fu drago giamai over serpente / ch'avesse sì arotati i suoi unghioni”); poi, quando Orlando con indosso le armi di Feragu presenta alla donna il corpo dell'avversario che ella brama straziare, gli autori insistono sul particolare delle unghie (Cat VI, 22 “Coi, ch'aveva suo unghie arotate, / voglia avea di mangiar d'Orlando il core”; Cat VI, 32 “di sopra al suo figliuol le mani pose, / per me' il core coll'unghie dipartendo: / lamieri e sbergo e giubba di zendado / coll'unghie dipartì senz'altro bado”; F IV, 25 “Mename Orlando, quel conte di Françia / che sparare el vorò con lo mio artiglio”; F V, 10 “Con l'onge squarçerami l'arme a bando”; F V, 18 “con l'onghie ch'ela avea ne le dita e cominciava tuto a disbradarlo”; Orlando quindi la decapita: Cat VI, 34 “Quante arme quella coll'unghie pigliòe, / ne menò via e quanta terra prese: / lo spazzo della sala graffiòe / e 'n terra morta tutta se distese. L'anima sua el diavol ne portòe, / che fatte non gli furono contese” (ottava assente in F e B ma presente in G).

¹² F. MORETTI (ed.), *La Spagna in prosa*, Pisa, ETS, 2011, cap. 67: “In questa parte dice l'altore che nel libro che è scritto in rima de la Ispagna dice [...] che e' combatterono in sun uno ponte di Lazerra ch'è lungo forse venti bracia. E questo non è possibile che potese esere, perché gli cavagli non vi potevano avere i loro corso” (p. 127). Critica che fa propria e rilancia l'autore della *Spagna magliabechiana* (cito dall'ed. allestita da A. HANUS nella sua Tesi di dottorato in cotutela tra l'Univ. di Namur e l'Ist. italiano di Scienze Umane, a.a. 2012-2013, consultabile in rete, pp. 343-344): Orlando e Feragu “non chombaterono insieme sopra 'l ponte, / che molti libri dichono per chostume / che si serasino per darsi cholpi gravi, / che nel fiume Horlando gittò le chiavi, // dimostrare non potranno loro franchezza / e spezialmente sendo a choridorre! / El verro ti vo' dire che n'ò ciertezza, / e statto sonvi suso chon molto amore: / cento trentadue piedi è di lunghezza, / e largho cinque bracia al vostro onore, / sì che battaglia quivi non potranno fare, / e di legname eglli è, senza manchare” (cc. 122v-123r, ott. 976-77). Su questi passi cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione*, cit., pp. 272-273.

nel dipinto di Bilate con quelle ricavabili dalle due versioni della *Spagna in rima* permette forse di ipotizzare la *Spagna minore*, ovvero la versione di tradizione padana, come fonte più prossima dell'affresco. La *Spagna maggiore* specifica che il ponte sul fiume che attraversa la via che dalla città di Lazera scende alla piana dov'è accampato l'esercito di Carlo era tutto di legno e che Ferraù, transitatovi, comandava ai guardiani della città di chiuderlo: "e da ogni parte (quindi presumibilmente ai due capi del ponte) era una porta grave, / che s'apriva e serrava con la chiave" (Cat V, 8). Su quel ponte, "di legno chiuso tutto quanto", Ferraù, visto il protrarsi del duello giunto ormai al terzo giorno, propone a Orlando di combattere: "Entriamvi dentro e poi ci serraremo, / sicché soccorso da niuno canto / né tu né io da nostra gente aremo" (V, 20). Serratisi dentro, Ferraù dà in mano a Orlando le chiavi, il quale, sprezzante, le getta nel fiume (V, 21). Il primo scontro arride al pagano che si porta via Orlando stordito e con la spada cerca di tagliare "le porte del ponte tanto grosse" (V, 26). Orlando ha il tempo di riprendersi e, a cavallo, sferrare il colpo fatale a Ferraù che, *in extremis*, chiede il battesimo: Orlando, dice il testo senza meglio specificare, "uscì del ponte molto prestamente / verso dell'oste del possente Carlo"; "discieso al fiume" e riempito l'elmo d'acqua al fine di battezzare il pagano, "poi in sul ponte con fretta correva" (V, 34); quindi, indossate le armi di Ferraù, "La porta colla spada allor tagliava / e 'nverso la città uscì dal ponte" (VI, 19).

Nella *Spagna minore* non si specifica mai che il ponte sia di legno¹³; sembra invece di poter desumere che esso venga isolato dal sollevamento di ponti levatoi ai due capi: dopo che Ferraù ha proposto a Orlando "che noi ne renchudesemo in su quel ponte" (F IV, 40), l'autore scrive che i due "sul ponte di quel fiume se n'andaro, / da ogni parte levaro e seraro (G: da onia parte era levato e sì se serava; B: [Ferraù] suso lo ponte di quel fiume andòe, da ogni parte il ponte si levòe). / Ferraù dié le chiave al conte Orlando" (F V, 2-3), il quale, come nella versione "maggiore", le getta nel fiume. Sconfitto l'avversario pronto a convertirsi, Rolando per dargli battesimo "subito se distese a capo el ponte / e le catene che levate el tene / tagliate l'ebbe et al fiume gè il conte" (F V, 8; G: in capo del ponte / e le cadene, che levato lo tene, / taiò e le zitò in lo fiume quello conte; B: a capo el ponte / e le catene che ligato el tene / tagliate l'ebbe al fiume ne gè il conte). Indossate quindi le armi di Ferraù, "rato ver di Lazera n'andava" (F V, 13), senza specificazioni circa la sua uscita dal ponte.

¹³ Ricordo che nei *Fatti* il ponte di Lazera è menzionato come "ponte de preda", "ponte de la preda" (cap. XX, p. 21, XXI, p. 22, 23, 24, XXII, p. 25, XXIII, p. 27, XXVI, p. 37).

La *Spagna minore* sembrerebbe quindi aver concepito il ponte sul fiume che scorre sotto Nàjera come un manufatto in mezzo all'acqua difeso ai capi da due ponti levatoi inquadrati in strutture dotate di un'ulteriore difesa costituita da porte poste davanti. L'incongruità del ponte immaginato discende probabilmente dal mantenimento del dettaglio delle chiavi della versione "maggiore", dettaglio che la versione "minore" peraltro subito dimentica¹⁴. Il pittore, che rappresenta il ponte come fatto di pietre squadrate, pone più realisticamente i ponti levatoi in strutture murarie, torrette con in cima merli ghibellini, costruite sulle sponde del fiume e, concentrandosi sul momento di massimo rilievo dell'episodio, non si preoccupa di possibili difficoltà in relazione al suo sviluppo narrativo: dalla rappresentazione pittorica appare ineludibile l'intervento di terzi per l'abbassamento dei ponti levatoi. Seppure divergente per il particolare dell'ultimo assalto a cavallo e non a piedi, l'affresco di Bilate mostra, almeno in relazione alla struttura del ponte difeso da ponti levatoi, una notevole vicinanza con il testo del combattimento di Orlando e Ferraù nella versione in due cantari¹⁵ e in particolare con il testimone comense della *Spagna minore*, G, manoscritto lombardo della seconda metà del Quattrocento probabilmente appartenuto a Paolo e Giulio Giovinio¹⁶, che parla chiaramente di ponti levatoi tenuti alzati da catene. Vicinanza riscontrabile forse anche nel nome che identifica nel dipinto il paladino, seppure in modo non chiaro¹⁷: *Rolando*, ovvero la forma della tradizione francese e franco-

¹⁴ Nel dettagliato raffronto delle redazioni del combattimento "lungo" e "breve", F. STROLOGO, *"La Spagna" nella letteratura*, cit., pp. 55-95 osserva giustamente che nella redazione "breve" "la scena del lancio delle chiavi è risultata un motivo cieco", p. 69 (e cfr. n. 22 per l'incongruenza relativa alla struttura del ponte).

¹⁵ Un altro elemento che sembrerebbe avvicinare l'affresco alla redazione breve del combattimento è il punto in cui Rolando colpisce a morte Feragu, l'ombelico, direi, al quale allude la *Spagna minore* ("soto el pançerone", "sotto il ventrone"), piuttosto che il pube (il "pettignone"), come detto senza ambiguità nella *Spagna maggiore*, cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione*, cit., pp. 365-366 e F. STROLOGO, *"La Spagna" nella letteratura*, cit., pp. 85-86.

¹⁶ Cfr. G.B. ROSIELLO, *La Spagna in rima del manoscritto comense*, cit., pp. 12-14.

¹⁷ Cosa rappresentano i tratti che precedono la *r*? Ho sottoposto a Donatella Frioli, che ringrazio, la scritta: penserebbe a una *a*: quindi *arolando*, con prostesi di *a*, fenomeno diffuso nelle *scriptae* padane (cfr. A. CANOVA nell'edizione da lui curata del *Falconetto* (1483), Mantova, Arcari, 2001, p. 95, testo cavalleresco settentrionale in cui il paladino compare con il nome Rolando; la forma Rolando anche nella didascalia di una delle 280 tavolette databili al 1470/1480 che ornavano il soffitto di un palazzo di Bellinzona, per cui cfr. V. SEGRE, *Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, in A. IZZO – I. MOLTENI (eds.), *Narrazioni e strategie dell'illustra-*

italiana, accolta pure nei settentrionali *Fatti di Spagna*, ma che nei testimoni della *Spagna in rima* appare soltanto nel manoscritto comense, fino a metà del XIV cantare, per poi essere accantonata a favore della forma *Orlando* del resto della tradizione¹⁸. Impossibile, a mio avviso, stabilire se la rappresentazione dell'assalto decisivo non a cavallo bensì a piedi dipenda dall'iniziativa dell'artista e/o del committente dell'affresco o dal dato offerto da una versione perduta dell'episodio.

La perdita di, verosimilmente, più della metà della decorazione pittorica della stanza di Bilate, consente soltanto ipotesi sulla sua articolazione complessiva. La descrizione e le foto di Vigoni inducono a ritenere che il suo fulcro fosse lo scontro dei guerrieri sul ponte, forse l'unica rappresentazione calata in un paesaggio, se anche la parete di fronte, come quella a ovest, recava lo stesso ornato floreale. I personaggi della parete ovest, la madre di Feroagudo e il re, assai probabilmente Carlo, avevano lo sguardo rivolto rispettivamente verso il figlio e verso il nipote: l'artista riassume felicemente, affiancandoli su uno sfondo non realistico, la loro marcata presenza nell'episodio: dagli opposti punti di osservazione la madre minacciosa e Carlo trepidante scandiscono le fasi del duello dei loro cari, similmente ai paladini fatti precedentemente prigionieri da Ferraù, comprensibilmente preoccupati delle sorti dello scontro e soggetti forse, considerata la deteriorata e ora perduta traccia d'affresco di un guerriero descritta da Vigoni, dell'estremità della parete sud e, ancor più dubitativamente, della parete est. La menzione, da parte di Vigoni, nella parte centrale superiore della parete nord – oggi in gran parte rifatta a seguito dell'apertura di una nuova grande porta d'accesso al fienile e che anticamente recava, come detto, almeno una finestra – di un settore di circolo di circa 60 cm di raggio, può forse suggerire che su di essa fosse rappresentata l'ascesa in cielo dell'anima del pagano battezzato in punto di morte, scena che la *Spagna minore* narra, commenta e rievoca¹⁹.

zione. *Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord* (secc. XIV-XVI), Roma, Viella, 2014, pp. 35-43: p. 39).

¹⁸ G.B. ROSIELLO, *La Spagna in rima del manoscritto comense*, cit., p. 14, ipotizza che il copista possa aver cambiato la forma del nome nel corso della stesura del testo per l'influenza esercitata da un'opera importante come l'*Orlando innamorato* del Boiardo, i cui primi due libri furono pubblicati nel 1483. Per quanto concerne la forma Feroagudo recata dalla didascalia dell'affresco noto che la variante Feraguto (senza sonorizzazione della dentale) compare isolata nei *Fatti di Spagna* (cap. XLVII, p. 115) allato a Feragu, e poi costantemente in Boiardo; la *Spagna in rima* presenta le forme Ferau, Ferrau, Feraue, Feragu.

¹⁹ Cfr. G, V 11: Orlando estrae il brando dal corpo di Ferraù che esala l'ultimo respiro:

La rappresentazione del duello è piuttosto felice. Lo sfondo montuoso e la vasta superficie del fiume sembrano riprodurre il paesaggio intorno al nucleo di Bilate, circondato da monti selvosi e affacciato sul piccolo lago di Piano. Le due anatre e l'airone cenerino che volano via, l'altro airone che, sul cocuzzolo di una delle tre montagne dello sfondo, tiene nel becco un pesce, danno dinamismo alla scena reiterando dal lato di Rolando la stabilità, da quello di Feragu il movimento del corpo in caduta. La presenza di questa fauna acquatica in una scena cavalleresca richiama in particolar modo il celebre codice Palatino 556 della Nazionale di Firenze della *Tavola Ritonda*, con moltissime scene ambientate in paesaggi simili e con simili animali; pressoché uguali anche le rappresentazioni dei ponti levatoi²⁰.

Le armature dei duellanti sono quasi identiche e raffigurate con notevole attenzione per i particolari. Le loro caratteristiche inducono a datare il dipinto fra la metà del Quattrocento e i tre, quattro decenni successivi. In particolare al periodo indicato, appoggiandomi alle ricerche di Lionello Boccia²¹, dovrebbero appartenere le falde dell'armatura, visibili in quella di Feragu, da un numero di lame maggiore e più strette rispetto a quelle dei primi decenni del Quattrocento; lo sviluppo verticale dei fiancali, lunghi e appuntati; i bracciali, similmente alle falde, con lame più strette e in numero maggiore rispetto a quelli dei decenni precedenti. Alla seconda metà del Quattrocento rimandano anche gli elmetti dei duellanti, che al posto della visiera presentano a protezione del viso un'alta

“Desferato fo morto, et al cel[lo] fo reduto; / li angeli a l'anima so[v]a fen [grande] honore / e l'osto de Charlo vite lo splendore”; G, V 12: Carlo teme che l'anima portata in cielo dagli angeli sia quella del nipote ma Namò lo conforta dicendogli di aver appena visto Orlando uscire e ritornare sul ponte; G, V 36-37 (cfr. F, V 33-34): Orlando, conquistata Nàjera, riconosce l'aiuto che gli ha dato con il suo consiglio Ferrau, battezzatosi “de bon core / unde che Dio ge feze grande honore. // Vixibilmente vide l'anima sova / che li angeli la portono con canti». / Charlo disse: «[Eio] vite aperiri allora / del nostro campo li baroni tuti quanti, / zasch[ad]uno temesse che no fosse la tova; / eio medesmo ne feze gran[di] piantì».”

²⁰ Rinvio alla recente scheda di F. Pasut nel catalogo della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, a cura di M. NATALE – S. ROMANO, Ginevra-Milano, Skira, 2015, pp. 236-237. Il prezioso codice, datato 1446 e attribuito alla bottega di Bonifacio Bembo, impegnato negli anni Settanta nella decorazione della cappella ducale commissionata da Galeazzo Maria Sforza, si può ammirare online (http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/Pal_556/main.htm): per gli uccelli cfr. (rinvio per comodità alle pagine della digitalizzazione) p. 62, 70, 121, 122, ecc.; per i ponti levatoi p. 125, 126, 128, 344.

²¹ L.G. BOCCIA – F. ROSSI – M. MORIN, *Armi e armature lombarde*, Milano, Electa, 1979, in part. pp. 15-19 e 63-87.

baviera e una ventaglia decorata, fissata con coietti protetti dalla rotellina posteriore dalla resa prospettica assai incerta. L'elmetto di Rolando sembra avere cuspidi e coppo rinforzati; quello di Feragu sembra invece operato; entrambi recano un pennacchio con in cima una sfera: quella di Rolando reca il quartiere bianco e rosso, peculiare della tradizione rolandiana italiana²², quella di Feragu lo scorpione nero in campo giallo, visibile anche sullo scudo, arma impiegata frequentemente per connotare il personaggio pagano. Le piume che arricchiscono i pennacchi sono dei colori delle rispettive armi. Noto a proposito la somiglianza con il disegno raffigurante il combattimento di Orlando e Feragu nel manoscritto settentrionale del poemetto in ottava rima di *Giusto paladino* della Biblioteca universitaria di Bologna (ms. 2721, c. 9r), datato 24 dicembre 1463: l'elmo di Orlando, con la parte superiore recante il quartiere rosso e bianco, ha nel pennacchio impiumato la croce; quello di Feragu un idolo dall'aspetto demoniaco (fig. 4).

L'armatura di Rolando nell'affresco ha sul petto la resta con piastra d'attacco a corolla, quella di Feragu due corolle con funzione decorativa. Noto l'attenzione dell'artista nel rappresentare, appena visibili, nella fessura degli elmi, gli occhi dei duellanti e, sotto l'armatura, la maglia di ferro, sommariamente colorata di giallo. La datazione degli affreschi alla seconda metà del Quattrocento ipotizzabile in base alle caratteristiche delle armature è sostanzialmente confermata dall'abbigliamento del personaggio femminile, dal viso mascolino, che, tenendo sollevate le braccia, fa mostra delle unghie artigliate con le quali brama straziare l'avversario di suo figlio (fig. 5). In testa presenta una acconciatura a corna o a sella su cui è appoggiato il velo, importata in Italia dai Paesi Bassi; indossa una semplice veste (zupa) con scollatura a punta e con maniche di colore diverso, ampie sul braccio e molto aderenti sull'avambraccio; la veste è stretta appena sotto il seno da un grembiule bianco. Si tratta di un insieme di elementi ben documentati nella pittura della seconda metà del XV secolo²³.

²² Cfr. L. BARTOLUCCI, «*Matière de France*» e araldica immaginaria: in margine all'arma di Orlando nella letteratura cavalleresca in Italia, "Quaderni di Lingue e Letterature dell'Università di Verona", 17 (1992), pp. 179-186; F. POLES, *Istantanee del mondo cortese a Pordenone. Contributi per l'interpretazione degli affreschi tardogotici di Palazzo Ricchieri*, "Ce fastu", LXXXVII (2011), pp. 203-227: p. 211.

²³ Acconciatura a corna, scollo a punta, maniche a sbuffo strette sull'avambraccio, di colore diverso rispetto alla veste, grembiule si osservano nelle *Donne ai telai* dipinte da Francesco del Cossa a Ferrara in Palazzo Schifanoia verso il 1470. Restando in ambito lombardo si osservano esempi di scollatura a punta negli affreschi degli Zavattari nel

Come spiegare la presenza, in un contesto oggi assai rustico e piuttosto isolato, di un edificio così riccamente decorato di affreschi, di livello modesto ma non certo infimo? Non sono riuscito a trovare documenti su Bilate nel XV e XVI secolo²⁴. La notizia, riportata da Vigoni, che l'edificio affrescato è designato (anche oggi, come settanta anni fa) "pretura" o "prigione", induce a ipotizzare, che esso potesse effettivamente essere la sede di un ufficio giudiziario e/o di polizia. Oltre agli affreschi e all'importante porta ad arco sulla facciata, possono corroborare l'ipotesi della funzione pubblica dell'edificio gli affioramenti di strutture murarie sul lato est, che farebbero pensare a una sua originaria maggiore ampiezza, e la collocazione proprio sul confine del territorio della pieve di Porlezza, di cui le case di Bilate costituivano l'ultimo insediamento a est, lungo una delle due vie d'accesso. La verosimile datazione degli affreschi di Bilate alla seconda metà del Quattrocento permette di porli in relazione con il primo feudatario della pieve di Porlezza, Ambrogino di Longhignana, personaggio di rilievo nella storia del Ducato di Milano, al quale Galeazzo Maria Sforza concede il feudo il 20 marzo 1470. La decorazione dell'edificio di Bilate, adibito a funzioni giudiziarie e di controllo del confine orientale del territorio, potrebbe rappre-

Duomo di Monza poco prima della metà del Quattrocento, nel trittico di Jacopino Cietario del 1460, oggi al Museo Civico di Torino. Esempi di donne con grembiule sulla veste nella *Madonna in trono* di Ambrogio da Muralto (1477) nella chiesa di San Lorenzo a Lugano (cfr. M. GREGORI (ed.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano, Cariplo, 1994, p. 130); nelle *Storie di Cristo* a Pagliaro in Val Serina (cfr. F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, Cariplo, 1965, tav. 385), nella *Giovane donna della famiglia Tettoni* dipinto da Daniele De Bosis nella chiesa di Santa Maria a Gionzana (No) nel 1488 (cfr. F. BISOGNI – C. CALCIOLARI (eds.), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Silvana, 2006, p. 137); in un riquadro degli affreschi della parete nord dell'oratorio di San Giovanni Battista presso Cascina Olona a Settimo Milanese (fine XV secolo); scollo a punta e grembiule in un particolare degli affreschi in San Bartolomeo di Castelaz in Valdisotto (So) di fine Quattrocento (F. MAZZINI, *Affreschi*, cit., tav. 418), a Pallanza (VB) nella chiesa di San Rocco, seconda metà del XV sec. (cfr. M. GREGORI (ed.), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano, Cariplo, p. 118).

²⁴ Dal sito di Siusa (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche), nella scheda relativa al Comune di Gottro traggio la notizia che nel 'Compartimento territoriale specificante le cassine' del 1751, Gottro compare sempre inserito nella pieve di Porlezza, nella Riviera di Lecco, ducato di Milano, ed il suo territorio comprendeva anche il cassinaggio di 'Cassina Bilate'; nel volumetto di M. ZECCHINELLI – L.M. BELLONI, *Carlazzo: terra antica. Lettura storica dell'attuale area comunale*, Menaggio, Ed. Sampietro, 1986, (seconda ed. 2002) è riprodotto (pp. 16-17) un disegno illustrativo del XVI secolo della zona, tratto da un manoscritto di visite pastorali conservato presso la Curia Arcivescovile di Milano, in cui è raffigurato l'insediamento di "Bila".

sentare una delle iniziative con le quali il nuovo signore feudale dimostra la propria devozione e la volontà di arricchire di opere d'arte visibili dall'intera comunità il feudo appena concessogli.

Valente uomo d'arme, originario di Turate, Ambrogino fu probabilmente un familiare di Vitaliano Borromeo di cui, come riferisce il Corio, favorì la fuga da Milano nel 1449 in occasione del colpo di mano dei guelfi. A partire dal 1450 Ambrogino compare in numerosi documenti d'archivio come squadrero al servizio di Francesco Sforza che gli affida incarichi delicati e rischiosi assolti quasi sempre con valore e risolutezza: abilità, spregiudicatezza e determinazione gli fruttano una sfolgorante carriera. Dal gennaio del 1468 ottiene il comando della guarnigione del castello di Porta Giovia nel quale Galeazzo Maria Sforza ha deciso di trasferire per motivi di sicurezza personale la propria residenza; l'anno successivo ottiene dal duca il permesso di portare la divisa "bianca e morella" alla sforzesca. Unendo l'ambizione a risolutezza, coraggio, capacità intimidatorie, consapevolezza del potere raggiunto, diviene l'uomo di fiducia di Galeazzo Maria e, come scrive la Covini nel denso profilo biografico di Ambrogino, "il maggior protagonista del *côté* poliziesco e repressivo dell'azione politica del duca [...] facendo da *pendant*, in chiave di forza poliziesca 'speciale', all'opera della cancelleria di Giacomo Alfieri", creata dal 1468 "per curare il promettente binomio condanne-entrate straordinarie"²⁵. Influenza e prestigio sociale si rafforzano con l'investitura del feudo camerario di Porlezza e, l'anno successivo, il 1471, con l'unione, in seconde nozze, con Giovannina Porro, figlia del conte Antonio. Conserverà potere, influenza e ricchezza, conducendo in diverse missioni l'esercito ducale e mantenendo, salvo una breve parentesi, il delicato comando del castello di Porta Giovia, fino alla morte nel 1485.

Che Ambrogino, ricevuto il feudo di Porlezza, territorio montuoso di difficile controllo, agitato negli anni precedenti da disordini, da continue scorribande, dalle mire dei conti Rusca di Locarno²⁶, abbia sagacemente provveduto a rafforzarne gli strumenti di controllo e difesa dislocando un ufficio giudiziario

²⁵ M.N. COVINI, *L'esercito del duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1998, pp. 273-279: p. 276.

²⁶ Sulle vicende della pieve di Porlezza nei decenni del potere sforzesco si traggono molte informazioni dagli ottimi volumi G. CHIESI – L. MORONI STAMPA (eds.), *Ticino ducale*, Bellinzona, Casagrande, 1993-2015; ad es., nel vol. I, tomo III (1995), p. 5 il podestà di Porlezza scrive nel gennaio del 1462 alla duchessa di Milano in merito ai disordini legati alla notizia della presunta morte di Francesco Sforza, informandola sul pericolo rappresentato da Pietro Mongha, il quale "tene in caxa molte giente armate per sua defensione perché il sta a uno locho remotto tra Menasio e Porleza suso la via", una zona evidentemente non distante da Bilate.

in un punto strategico come Bilate e ne abbia rimarcato l'importanza commissionando opere che lo nobilitassero, mi sembrerebbe ipotesi tutto sommato formulabile. Una ipotesi suggerita, oltre che dalla coincidenza della data probabile degli affreschi di Bilate con il periodo in cui Ambrogino ne è il feudatario, da varie tracce attestanti il desiderio del potente uomo d'armi di rimarcare il rango raggiunto tramite committenze artistiche. Su una parete esterna del castello di Porta Giovia, proprio a fianco del passaggio dalla Corte Ducale alla piazza d'armi, Ambrogino fa dipingere un affresco raffigurante una *Crocefissione con i santi Antonio abate, Cristoforo, Girolamo, Giovanni Evangelista, la Maddalena, una santa monaca e il donatore*, inginocchiato con indosso la divisa sforzesca²⁷. Fra i documenti relativi alla decorazione del Castello pubblicati da Marco Albertario²⁸ ve n'è uno in cui "Il magnifico misser Ambrosino de Longhignana capitano del il (*sic*) castello de porta Zobia" registra un debito nei confronti dei "magistri depinctori" Vincenzo Pestegala e Pietro Marchesi per "uno resto de la depinctura de la capela che hèn in lo dito castelo a pario a la capela de Sancto Donato". Nel 1482 Ambrogino, capitano generale della fanteria ducale, dota la cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Pietro in Gessate a Milano e "forse a sue spese e su suo ordine vennero eseguiti gli affreschi che la ornavano (noti solo tramite testimonianze scritte)"²⁹. In quella cappella verrà poi collocato il grande monumento funebre del Longhignana che la vedova Giovannina Porro commissionerà a Benedetto Briosco nel 1485, oggi conservato all'Isola Bella³⁰. In un inventario della chiesa di San Satiro del 1487 è registrata un'immagine "de Sancto Ambrosio grande donata per el quondam Ambrosio de Lunghignana parte d'ariento et parte ligno arzentato quale se dice essere onze 9 e fata per el franzoso"³¹.

Un indizio che potrebbe corroborare l'ipotesi della committenza di Ambrogino è costituito dal monogramma bernardiniano: dipinto, come detto, ai lati

²⁷ Sull'affresco, affiorato durante i restauri del 1893-1894, staccato e oggi conservato alla Pinacoteca del Castello Sforzesco cfr. F. CAVALIERI, *Altre pitture dell'età sforzesca*, in M.T. FIORIO (ed.), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Ginevra-Milano, Skira, 2005, pp. 137-160, pp. 138-140 e note, p. 157.

²⁸ M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, "Solchi", VII (2003), pp. 19-61: p. 43.

²⁹ Cfr. F. CAVALIERI, *Altre pitture*, cit., p. 140; la notizia nel testamento del 3 ottobre 1482 (ASMi, *Famiglie*, 100, *Longhignana* e in P. PUCCINELLI, *Chronicon insignis monasterii DD. Petri, et Pauli de Glaxiate Mediolani*, Mediolani, 1655, p. 324.

³⁰ Sul monumento si veda L. DAMIANI CABRINI, *L'incanto delle "pietre vive": il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in M. NATALE (ed.), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Torino, Allemandi, 1997, pp. 259-276.

³¹ Cfr. F. CAVALIERI, *Altre pitture*, cit., p. 140 e n.

sinistro, destro e inferiore della *Trinità* di Bilate, esso è elegantemente scolpito in bassorilievo nella specchiatura della cassa del monumento funebre del capitano; la sua presenza anche agli angoli superiori della cornice con motivi vegetali che inquadra l'affresco, assai deteriorato, della *Madonna della misericordia*, l'altra immagine votiva posta all'esterno del castello di Porta Giovia lungo il passaggio dalla Corte Ducale alla piazza d'armi, a pochi metri da quella della *Crocefissione* fatta fare da Ambrogino, potrebbe forse suggerire che il committente sia lo stesso³². Della devozione dell'uomo d'armi per la Vergine offre chiara testimonianza il magnifico riquadro al centro del sarcofago del monumento funebre scolpito da Benedetto Briosco con il Longhignana in adorazione davanti alla *Madonna con il Bambino*. E, stando alla testimonianza di Vigoni, la *Vergine in trono* era affrescata anche sulla parete nord esterna dell'edificio di Bilate. Che Ambrogino abbia del resto posto la sua pericolosa vita militare sotto la protezione celeste appare manifestamente dalle scene di battaglia che ornano il suo monumento funebre, caratterizzate dalla marcata presenza in cielo di personaggi celesti influenzanti il corso degli eventi³³.

In un edificio adibito verosimilmente a funzioni civili, la scelta di un soggetto cavalleresco con chiare valenze religiose – se il combattimento di Rolando e Feragu perde nella *Spagna in rima*, soprattutto nella redazione “minore”, rispetto alle versioni precedenti la componente teologica, incentrata proprio sul dogma trinitario, il battesimo del pagano ne garantisce comunque l'essenza provvidenziale e salvifica – potrebbe riflettere bene l'inclinazione religiosa, devota, di un personaggio peraltro spregiudicato e non senza tratti brutali. Affreschi esterni e affreschi interni troverebbero una loro coerenza nella volontà dell'ipotizzato committente di legare l'azione militare e poliziesca a una autentica fede cristiana, a rassicurare la gente della pieve che il loro nuovo signore ha Dio dalla sua parte.

Postilla ariostesca

Nel canto XII del *Furioso* il duello che Ferraù ingaggia con Orlando per

³² Cfr. *Ivi*, pp. 138-139 e p. 157: l'affresco, staccato, è ora esposto presso l'ingresso della Pinacoteca del Castello Sforzesco; per lo studioso “l'affresco potrebbe in effetti risalire al sesta-settimo decennio del secolo, quando il castello non era residenza ducale e chi lo presidiava poteva desiderare la protezione di una simile, modesta, immagine dipinta” (p. 139). Ricordo che Ambrogino ottiene il comando della guarnigione del castello di Porta Giovia nel gennaio del 1468.

³³ Per le immagini del monumento rinvio a L. DAMIANI CABRINI, *L'incanto delle “pietre vive”*, cit.

impossessarsi del suo elmo resta interrotto per l'improvvisa sparizione dell'elmo trafugato dall'invisibile Angelica: i due prendono direzioni diverse; Ferraù subito dopo trova l'elmo di Orlando e, allacciatoselo in testa, persa la speranza di fermare Angelica, si dirige verso Parigi. Orlando, saputo che il suo elmo è in possesso del pagano, lungamente lo cercò, "nè fin quel dì dal capo gli lo sciolse, / che fra duo ponti la vita gli tolse." (ott. 62, vv. 7-8). Nel bel commento di Emilio Bigi del 1982, ristampato da Rizzoli nel 2012, lo studioso, rinviando alla *Spagna*, specifica che lì "il combattimento si svolge su un ponte chiuso fra due porte (così anche nel *Morgante*, XXIV 16,4; 158,5-7): l'A. probabilmente attribuì per errore di memoria il numero delle porte ai ponti"³⁴. Delcorno Branca, esaminata la localizzazione del combattimento sul ponte e la presenza del ponte nella tradizione carolingia, reputa che il particolare ariostesco dei due ponti riflette forse, più che un errore di memoria, "l'oscillazione dei modelli narrativi, la compresenza nelle versioni del duello di un ponte da passare in un senso (dall'accampamento cristiano verso Lazera: *Entrée* e *Fatti*) e di un ponte da passare in senso contrario (da Lazera verso l'accampamento cristiano: così la *Spagna in rima*), una sorta di spazio neutro dove potrà avvenire l'ultima resa dei conti fra Orlando e Ferraù³⁵: ipotesi che l'affresco di Bilate conferma, imponendone al tempo stesso una ulteriore. L'immagine di Orlando e Ferraguto nel manoscritto di *Giusto paladino* della Universitaria di Bologna, così simile a quella dell'affresco, il ricordo dei "duo ponti" nell'Ariosto, proprio come nell'affresco, inducono a pensare che, oltre alla *Spagna* "ferrarese" miniata da Giorgio d'Alemagna per Borso d'Este³⁶, esistessero e circolassero altri manoscritti illustrati della *Spagna*, di almeno uno dei quali, miniato nel 1465 da Taddeo Crivelli, dava notizia il Bertoni³⁷.

³⁴ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*. Commento di E. BIGI, ed. C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012, p. 406. F. STROLOGO, "La Spagna" nella letteratura, cit., pp. 113-114, escludendo che il dettaglio dei "duo ponti" (così come quello dell'elmo) sia derivato all'Ariosto da testi oggi perduti, ribadisce l'ipotesi che il ponte sia qui duplicato "con la stessa divertita disinvoltura con cui il narratore dell'*Innamorato* aveva scherzato sulla quantità delle piastre che proteggevano il "ventrone" di Ferraù, a segnalare una distanza ironica dai modelli", ma invita in nota anche a tenere conto del parere della Delcorno Branca sul carattere serio dell'episodio in questione.

³⁵ D. DELCORNIO BRANCA, *Sulla tradizione*, cit., p. 377.

³⁶ Per la bibl. in merito cfr. V. GRITTI – C. MONTAGNANI (eds.), *Spagna Ferrarese*, cit., pp. 55-58.

³⁷ G. BERTONI, *Il maggior miniatore della Bibbia di Borso d'Este «Taddeo Crivelli»*, Modena, Urlandini, 1925, p. 17; e cfr. F. STROLOGO, "La Spagna" nella letteratura, cit., pp. 105-111.



Fig. 1. La “Pretura” di Bilate in una fotografia della fine degli anni Sessanta con l'affresco esterno della *Trinità* ancora *in situ*.



Fig. 2. *Il combattimento di Orlando e Ferraù*, Collezione privata (da Bilate, interno, parete sud della “Pretura”).



Fig. 3. *La madre di Ferrau*, Collezione privata (da Bilate, interno, parete ovest della “Pretura”).

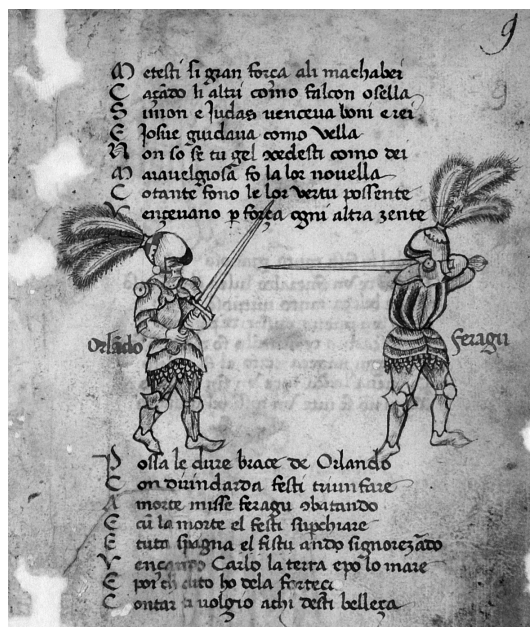


Fig. 4. *Il combattimento di Orlando e Ferrau*, Bologna, BUB, ms. 2721, c. 9r.



Fig. 5. *La madre di Ferraù*, Collezione privata (da Bilate, interno, parete ovest della “Pretura”), particolare.