

IL DISEGNO FURIOSO FURIOUS DRAWING

47° CONVEGNO INTERNAZIONALE
DEI DOCENTI DELLE DISCIPLINE DELLA RAPPRESENTAZIONE
CONGRESSO DELLA UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
ATTI 2026

47° INTERNATIONAL CONFERENCE
OF REPRESENTATION DISCIPLINES TEACHERS
CONGRESS OF UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
PROCEEDINGS 2026

a cura di

curated by

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

proceedings

IL DISEGNO FURIOSO FURIOUS DRAWING

47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione
Congresso per la Unione Italiana per il Disegno
47° International Conference of Representation Disciplines Teachers
Congress of Unione Italiana per il Disegno

Ferrara | 10 - 11 - 12 settembre 2026
Ferrara | September 10th - 11th - 12th 2026

a cura di / curated by
Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

Isbn e-book Open Access: 9791282811040

Copyright © 2026 by UID press

Publicato con licenza Creative Commons

Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.

L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

ORGANIZZAZIONE E GESTIONE ATTI DEL CONVEGNO ORGANIZATION AND MANAGEMENT OF CONFERENCE PROCEEDINGS

Atti - Coordinamento editoriale /
Conference Proceedings - Editorial Coordination

Editor-in-Chief
Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca
Rossato, Fabiana Raco

Piattaforma Open Journal System /
Open Journal System platform
Domenico Paglia, Luca Rossato (architettura e
amministrazione)
Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco
(Journal Manager)
Martina Suppa (email Manager)

Atti - Comitato editoriale /
Conference Proceedings - Editorial Committee

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca
Rossato, Fabiana Raco, Greta Montanari, Alessandra Perez
Amitrano, Giulia Ursino, Chiara Marcantonio

Revisori / Peer Reviewers

Fabrizio Agnello
Piero Albinini
Giuseppe Amoroso
Adriana Arena
Marinella Arena
Pasquale Argenziano
Martina Attenni
Alessandra Avella
Leonardo Baglioni
Vincenzo Bagnolo
Fabrizio Banfi
Laura Baratin
Piero Barlozzini
Cristiana Bartolomei
Alessandro Basso
Carlo Battini
Francesco Bergamo
Marco Giorgio Bevilacqua
Fabio Bianconi
Matteo Bigongiarì
Marco Bini
Cecilia Bolognesi
Stefano Brusaporci
Giovanni Caffio
Adriana Caldarone
Marianna Calia
Michele Calvano
Cristina Candito
Mirco Cannella
Mara Capone
Alessio Cardaci
Laura Carlevaris
Camilla Casonato
Valentina Castagnolo
Valeria Cera
Stefano Chiarenza

Emanuela Chiavoni
Enrico Cicalò
Alessandra Cirafici
Vincenzo Cirillo
Luigi Cocchiarella
Daniele Colistra
Luigi Corniello
Graziana D'Agostino
Pierpaolo D'Agostino
Saverio D'Auria
Domenico D'Uva
Pia Davico
Antonella di Luggo
Francesco Di Paola
Edoardo Dotto
Tommaso Empler
Maria Linda Falcidieno
Marika Falcone
Laura Farroni
Marco Fasolo
Francesca Fatta
Marco Filippucci
Fausta Fiorillo
Isabella Friso
Amedeo Ganciu
Vincenza Garofalo
Alessia Garozzo
Fabrizio Gay
Andrea Giordano
Elisabetta Caterina Giovannini
Sara Gonizzi Barsanti
Marika Griffo
Maria Pompeiana Iarossi
Carlo Inglese
Elena Ippoliti
Alfonso Ippolito

Emanuela Lanzara
Massimo Leseri
Gabriella Liva
Massimiliano Lo Turco
Alessandro Luigini
Cecilia Luschi
Francesco Maggio
Francesco Maglioccola
Giovanna Massari
Alessandro Meloni
Valeria Menchetelli
Alessandro Merlo
Alessandra Meschini
Barbara Messina
Davide Mezzino
Sandra Mikolajewska
Cosimo Monteleone
Sara Morena
Isidro Navarro Delgado
Romina Nespeca
Daniela Oreni
Anna Osello
Alessandra Pagliano
Caterina Palestini
Alice Palmieri
Lia Maria Papa
Rosaria Parente
Sandro Parrinello
Martino Pavignano
Assunta Pelliccio
Francesca Picchio
Barbara E. A. Piga
Andrea Pirinu
Nicola Pisacane
Manuela Piscitelli
Francesca Porfiri

Ramona Quattrini
Paola Raffa
Veronica Riavis
Jessica Romor
Adriana Rossi
Daniele Rossi
Michela Rossi
Maria Elisabetta Ruggiero
Michele Russo
Rossella Salerno
Marta Salvatore
Anna Sanseverino
Cettina Santagati
Marcello Scalzo
Alessandro Scandiffio
Simona Scandurra
Alberto Sdegno
Giovanna Spadafora
Roberta Spallone
Gabriele Stancato
Barbara Tramelli
Ilaria Trizio
Francesca Maria Ugliotti
Graziano Mario Valenti
Rita Maria Francesca Valenti
Michele Valentino
Starlight Vattano
Chiara Vernizzi
Marco Vitali
Mariapaola Vozzola
Andrea Zerbi



unione
italiana
disegno



**Il Disegno
Furioso**

IL DISEGNO FURIOSO **FURIOUS DRAWING**

**47° CONVEGNO INTERNAZIONALE
DEI DOCENTI DELLE DISCIPLINE DELLA RAPPRESENTAZIONE
CONGRESSO DELLA UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
ATTI 2026**

47° INTERNATIONAL CONFERENCE
OF REPRESENTATION DISCIPLINES TEACHERS
CONGRESS OF UNIONE ITALIANA PER IL DISEGNO
PROCEEDINGS 2026

PARTE II

PART II

Focus 1 | Visibile e invisibile (il castello di Atlante)

Focus 1 | Visible and invisible (The castle of Atlante)

a cura di

curated by

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

proceedings

Comitato Scientifico / Scientific Committee

Marcello Balzani *Università degli Studi di Ferrara*
Carlo Bianchini *Sapienza Università di Roma*
Marco Giorgio Bevilacqua *Università degli Studi di Pisa*
Stefano Brusaporci *Università degli Studi dell'Aquila*
Stefano Chiarenza *Università Telematica San Raffaele Roma*
Emanuela Chiavoni *Sapienza Università di Roma*
Enrico Cicalò *Università degli Studi di Sassari*
Luigi Cocchiarella *Politecnico di Milano*
Mario Docci *Sapienza Università di Roma*
Laura Farroni *Università degli Studi di Roma Tre*
Francesca Fatta *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria*
Andrea Giordano *Università degli Studi di Padova*
Vincenza Garofalo *Università degli Studi di Palermo*
Alessandro Luigini *Libera Università di Bolzano*
Valeria Menchetelli *Università degli Studi di Perugia*
Anna Osello *Politecnico di Torino*
Caterina Palestini *Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara*
Sandro Parrinello *Università degli Studi di Firenze*
Cettina Santagati *Università degli Studi di Catania*
Graziano Mario Valenti *Sapienza Università di Roma*
Ornella Zerlenga *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Componenti di strutture straniere / Foreign institutions components

Marta Alonso *Universidad de Valladolid*
Atxu Amann y Alcocer *Universidad Politécnica de Madrid*
Matthew Butcher *University College London*
João Cabeleira *Universidade do Minho*
Eduardo Carazo *Universidad de Valladolid*
Alexandra Castro *Universidade do Porto*
Pilar Chías *Universidad de Alcalá*
Angela García Codoner *Universidad Politécnica de Valencia*
Noelia Galván Desvaux *Universidad de Valladolid*
Juan Francisco García Nofuentes *Universidad de Granada*
Pedro António Janeiro *Universidade de Lisboa*
Roser Martínez-Ramos e Iruela *Universidad de Granada*
Carlos Montes Serrano *Universidad de Valladolid*
Gabriele Pierluisi *Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles*
Jousé Antonio Franco Taboada *Universidade da Coruña*
Annalisa Viati Navone *Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles*
Kim Williams *Emeritus Founding Editor Nexus Network Journal*

Comitato Organizzativo / Organisation Committee

Martina Suppa, Gabriele Giau, Fabio Planu, Dario Rizzi, Greta Montanari,
Chiara Marcantonio, Giulia Ursino, Giulia Albini, Lorenzo Del Chierico, Lucia
Antognozzi, Alessandra Perez Amitrano, Francesco Viroli, Guido Galvani

I testi e le relative traduzioni oltre che tutte le immagini pubblicate sono
stati forniti da singole/i autrici e autori per la pubblicazione con copyright,
responsabilità scientifica e verso terzi. La revisione e redazione è dei curatori
del volume.

The texts as well as all published images have been provided by the authors
for publication with copyright and scientific responsibility towards third
parties. The revision and editing is by the editors.

Con il patrocinio di / With the patronage of



Coordinamento Scientifico / Scientific Coordination

Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato, Fabiana Raco

Identità visiva e sito web / Visual identity and website

Gregorio Giannini, Dario Rizzi

Eventi e Mostre / Events and Exhibitions

IL FURIOSO DISEGNO (ovvero alla ricerca di Angelica)

THE FURIOUS DRAWING (or, In Search of Angelica)

Università degli Studi di Ferrara | corridoi del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Manuela Incerti, Federica Maietti, Luca Rossato,
Fabiana Raco

Progetto Grafico / Graphic Project: Luca Rossato, Martina Suppa, Chiara Marcantonio,
Giulia Albini

Allestimento / Installation: Francesco Viroli, Martina Suppa, Giulia Albini, Gabriele Giau,
Greta Montanari

L'OGGETTO FURIOSO

THE FURIOUS OBJECT

Università degli Studi di Ferrara | aule LC1/LC2 del Dipartimento di Architettura | via
Quartieri, 8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Federica Maietti, Fabiana Raco, Francesco Viroli
Progetto Grafico / Graphic Project: Gregorio Giannini, Martina Suppa, Gabriele Giau
Allestimento / Installation: Francesco Viroli

Con La partecipazione di / With the participation of: Luca Rossato, Nicole Maria Bogdani-
ch, Marta Moscardi, Lucia Antognozzi, Alessandra Perez Amitrano, Dario Rizzi, Giulia Ursino
Studenti del / Students of "Laboratorio del Disegno - LAD", A.A. 2025-2026: Leonardo
Aguari, Marco Albasini, Cecilia Albertani, Anna Albini, Camilla Aramino, Beatrice Argelli,
Chiara Arnone, Maria Adelina Baci, Filippo Baggiani, Francesco Baldassarre, Sara Benatti,
Chiara Betti, Matthias Berto, Linh Bertoldo, Giulia Bertolingo, Gianni Biasi, Alberto
Giuseppe Botturi, Giulia Brunelli, Monica Cacciari, Sara Cattin, Ilenia Cecchetti, Giada De
Luca, Dario De Pascalis, Francesca Di Nardo, Greta Di Stefano, Samuel Falletta, Carlo Ferraro,
Alessandro Ferro, Eleonora Fontana, Valentina Forghieri, Federico Franz, Vittoria Fregni,
Filippo Galliera, Pietro Gadaleta, Eleonora Georgiana Garofa, Noemi Ghinassi, Alessandro
Giordani, Giada Giorgi, Camilla Giovannini, Pietro Gnutti, Sofia Gotti, Hameet Kaur, Stefano
La Rosa, Ilaria Lauditi, Sofia Manfredini, Ujin Manaljav, Nico Marinelli, Erika Marrone, Soraya
Martini, Francesco Maria Menegatti, Margherita Micheli, Andrea Mirri, Sofia Molinari, Laura
Moretti, Alessia Nanni, Ilaria Novara, Alessandro Paglia, Eros Panebianco Tomasi, Federica
Paragallo, Antonella Pascale, Rachele Pellegrino, Desirè Peverati, Diana Pienieva, Giorgia Pie-
rone, Enrico Piva, Linda Pizzol, Julia Raka, Matteo Ricci, Ana Vanoostende Rico, Matilda Roda,
Lenny Rondina, Emanuela Sabato, Thomas Santoro, Carlotta Sartori, Serena Scaramuzzi, Elia
Lorenzo Scarpato, Matteo Gheorghe Serba, Mia Lucilla Sideri, Antonio Fabrizio Signorile,
Alessio Spanò, Andrea Spinsanti, Narmandah Soronzonbold, Carlotta Storari, Emma Storari,
Sara Tassinari, Perla Temelini, Viola Tirini, Giulia Tonelli, Ludovica Torres, Roberta Torri, Lucre-
zia Travagli, Claudia Valrosso, Andrea Vecchi, Chiara Veronesi, Mattia Vignocchi, Sofia Zanin,
Rachele Zappaterra, Beatrice Zecchel, Eleonora Zuccheri

RAPPRESENTARE E COMUNICARE IL PATRIMONIO. IMMAGINI, MODELLI E LIN- GUAGGI MULTISENSORIALI

REPRESENTING AND COMMUNICATING HERITAGE. IMAGES, MODELS AND
MULTISENSORY LANGUAGES

Università degli Studi di Ferrara | aula C1 del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Manuela Incerti

Progetto Grafico / Graphic Project: Martina Suppa, Gabriele Giau, Francesco Viroli

Con La partecipazione di / With the participation of: Stefano Costantini, Raffaella Vitale,
Paolo Lenisa, Enrica Domenicali, Anna Maragno, Stefania Iurilli

RICONOSCERE, RICOSTRUIRE, RACCONTARE LA BELLEZZA. ARTE E ARCHITET- TURA IN MAGNA GRECIA. PHD UID SUMMER SCHOOL 2026

RECOGNISING, RECONSTRUCTING, NARRATING BEAUTY. ART AND ARCHI-
TECTURE IN MAGNA GRAECIA. UID PHD SUMMER SCHOOL 2026

Università degli Studi di Ferrara | aula C2 del Dipartimento di Architettura | via Quartieri,
8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Daniele Colistra, Nicola La Vitola, Sonia Mercurio, Sonia Mollica, Lorella
Pizzonia, Francesco Stilo

Con La partecipazione di / With the participation of: Anna Arcudi, Carlotta Bin, Giovanna
Cassano, Giulia Catena, Alessia Chillemi, Gianluca Ciuca, Andrea Di Santo, Carlo Di Rienzo,
Wegdan Faydullah, Valeria Fiordimalva, Gianluca Gioioso, Stefano Iacovissi, Eleonora La
Fauci, Martina La Mela, Fabrizio Lanza, Davide Pecilli, Anja Reljić, Ferdinand Rexhaj, Matilde
Ridella, Francesco Sartore, Elena Simeoni, Elisa Stradiotto, Martina Tagliaferri, Mariachiara
Troise, Chiara Zuddas

RICONOSCERE, RICOSTRUIRE, RACCONTARE LA BELLEZZA. ARTE E ARCHITET- TURA IN MAGNA GRECIA. PHD UID SUMMER SCHOOL 2026

RECOGNISING, RECONSTRUCTING, NARRATING BEAUTY. ART AND ARCHI-
TECTURE IN MAGNA GRAECIA. UID PHD SUMMER SCHOOL 2026

Università degli Studi di Ferrara | atrio centrale del Dipartimento di Architettura | via
Quartieri, 8 | 10-12 settembre 2026

Curatori / Curators: Marcello Balzani, Alessandra Perez Amitrano

Progetto Grafico / Graphic Project: Alessandra Perez Amitrano, Gabriele Giau, Martina Suppa
Allestimento / Installation: Alessandra Perez Amitrano, Martina Suppa, Elena Tasson, France-
sco Viroli, Gabriele Giau

Con La partecipazione di / With the participation of: Marcello Balzani, Federica Maietti,
Luca Rossato, Fabiana Raco, Francesco Viroli, Alessandra Perez Amitrano, Giulia Albini, Lucia
Antognozzi, Greta Montanari, Martina Suppa, Gabriele Giau, Dario Rizzi, Giulia Ursino,
Chiara Marcantonio

Indice Index

PARTE II PART II

Focus I | Visibile e invisibile (il castello di Atlante) Focus I | Visible and invisible (the castle of Atlante)

7

Gaia Leandri

Lines of enchantment and disenchantment

19

Manuela Piscitelli

La narrazione visiva del Furioso nelle illustrazioni di Gustave Doré

The Visual Narrative of the Furioso in the Illustrations of Gustave Doré

43

Cristina Cándito

Delirio di possesso e di occultamento nell'opera di Dorothea Tanning

Delirium of possession and concealment in the artwork of Dorothea Tanning

63

Alessia Segalerba

La Promenade di Atlante. L'anamorfose come dispositivo di rivelazione spaziale

The Promenade of Atlante. Anamorphosis as a spatial detection device

83

Sara Peña Fernández, Carlos Montes Serrano

The Impatient Drawing: Mies van der Rohe's Project Drawings

93

Francesco Cotana

La Galleria delle Carceri alla Scarzuola di Tomaso Buzzì. La prospettiva accelerata 'doppia' come dispositivo simbolico e percettivo

Representing the sound: toward an Expanded Perceptual Framework for Architectural Drawing

121

Adriana Caldarone, Carlos Campos, Martina Empler, Tommaso Empler, Pasquale

Micelli, Silvia Ridolfi

Rappresentare il suono. Per una estensione percettiva del disegno architettonico

Representing the sound: toward an Expanded Perceptual Framework for Architectural Drawing

145

Valeria Menchetelli

"Fingendo la sua imago". L'allucinazione nella cultura visuale

"Fingendo la sua imago". Hallucination in visual culture

173

Adriana Arena

Strategie di disegno e modelli di rappresentazione nelle xilografie dell'Orlando Furioso di Vincenzo Valgrisi

Drawing strategies and representation models in Vincenzo Valgrisi's woodcuts for the Orlando Furioso

193

Vincenzo Cirillo, Domenico Iovane, Rosina Iaderosa

Furia fra segno e significato. La geometria dei simboli Adinkra come significato di pensiero

Fury Between Sign and Meaning. The Geometry of Adinkra Symbols as a Language of Thought

213

Luiza Paes de Barros C. L. Beltramini, Ana Tagliari

Il dialogo tra schizzi e testi esplicativi nell'architettura di Decio Tozzi

Dialogues between sketches and explanatory texts in Decio Tozzi architecture

231

Edoardo Dotto, Fabio Quici

La distanza necessaria. Derealizzazione come dispositivo critico

The Necessary Distance: Derealization as a Critical Device

255

Alexandra Castro, José Pedro Sousa, João Pedro Xavier

Dentro la scatola: reinterpretare la scatola prospettica con strumenti digitali nella didattica dell'architettura

Inside the box: Reinterpreting the Perspective Box with Digital Tools in Architectural Education

277

Raquel Álvarez Arce, María Lucia Balboa Domínguez, Pablo Llamazares Blanco

El dibujo insistente. Carlo Scarpa y el pabellón de la meditación en la tumba Brion

The insistent drawing. Carlo Scarpa and the meditation pavilion in the Brion Tomb

293

Giorgio Garzino, Maurizio Marco Bocconino, Mariapaola Vazzola, Larisa Semis

Rappresentare l'invisibile: il disegno come strumento di sintesi per l'edilizia ospedaliera

Representing the invisible: drawing as a synthesis tool for hospital building design

313

Anna Golikova, Francesco Bergamo, Luigi Latini, Michele Tobia, Luca Zilio

[Un]seen Sound. A sonic investigation and project for the Sile river landscape

323

Caterina Morganti, Cristiana Bartolomei

Figure del Furioso. La rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso tra visibile e invisibile

Figures of the Furioso. The pictorial representation of the Orlando Furioso between the visible and the invisible

347

Starlight Vattano

Guerriere, incantatrici e amazzoni: visualità protofemministe

Warriors, enchantresses and Amazons: proto-feminist imagery

367

Mari Luisa Landolfi

La furia di un dente di leone nella leggiadria del volo di un soffione

The fury of a dandelion in the graceful flight of a puffball

383

Pablo Cendón-Segovia, Noelia Galván Desvaux, Álvaro Moral García

Silver Lake: dal progetto al disegno

Silver Lake: from project to drawing

399

Barbara E. A. Piga, Gabriele Stancato, Nicola Rainisio, Marco Boffi

Spatial and 3D Representations of Urban Experience: Integrating Emotional Responses and Thermal Stress in Urban Space

411

Cecilia Maria Roberta Luschi, Novella Lecci, Alessandra Vezzi, Marta Zerbini

Disegno dell'onirico per la torre di Siedlęcin (PL): il progetto LANCE-LOT

A dreamlike drawing for the tower in Siedlęcin, Poland: the LANCE-LOT project

435

Fabrizio Banfi, Sara Prometti, Alberta Cazzani, Marco Pela, Jacopo Alberto Bonini,

Antonio de Trizio

Hybrid Heritage Spaces: HBIM, Embodiment, Human-Centric WebVR, and Accessibility in Browser-Based 3D Game Engines

445

Giancarlo Sanna, Andrea Pirinu

Il progetto dell'invisibilità: analisi grafica del camouflage nei bunker della WWII in Sardegna

The Project of Invisibility: Graphic Analysis of Camouflage in WWII Bunkers in Sardinia

469

Marco Fasola, Elisa Guarino, Flavia Camagni

Dare forma all'illusione: le finestre prospettiche di Palazzo Barberini

Shaping the illusion: the perspective windows of Palazzo Barberini

492

Ángel Allepuz Pedreño, Carlos L. Marcos

Are Borromini's Drawings Furious?

503

Pierpaolo D'Agostino

La teoria espressa nel tratto grafico. L'esempio di Claude Parent
Theory expressed through graphic form. The example of Claude Parent

519

Gjergj Islami, Denada Veizaj, Blerina Tabaku, Saimira Arapi, Edmond Pergega, Gianluca Gioioso, Andrea Maliqari, Luigi Corniello
Furious Drawing and Architectures of the Invisible: Maki Veli between Political Constraint and Graphic Necessity

529

Alessio Cardaci, Pietro Azzola

Le nuvole di punti come disegno concettuale: analisi differenziale e campi derivativi tra visibile e invisibile
Point clouds as conceptual drawing: differential analysis and derived fields between the visible and the invisible

557

Marco Saccucci, Giuseppe Staffieri, Assunta Pelliccio

La rovina come "archivio rovescio". Rilievo integrato e interpretazione critica del caso di Roccaravindola
The Ruin as an "Inverted Archive". Integrated Surveying and Critical Interpretation of the Roccaravindola Case

573

Francesca Maria Ugliotti

Cartografie del disorientamento: il Disegno Furioso tra mappe instabili e progetto contemporaneo.
Cartographies of disorientation: Furious Drawing between unstable maps and contemporary design

597

Francesco Di Paola, Pietro Pedone

Il castello di Atlante come paradigma d'illusione. Prototipo anamorfico riflettente tra digitale e costruzione
The Castle of Atlante as a Paradigm of Illusion. Reflective Anamorphic Prototype between Digital Processes and Construction

617

Veronica Riavis, Alberto Sdegno

Tra malinconia e inquietudine: analisi prospettica, modellazione e comparazione di due abitazioni iconiche dell'immaginario pittorico e cinematografico
Between Melancholy and Unease: Prospective Analysis, Modeling, and Comparison of Two Iconic Dwellings in the Painterly and Cinematic Imaginary

637

Laura Carlevaris

Il modello furioso: la bambola di Alma Mahler tra Modello e Analog Twin
The Enraged Model: Alma Mahler's Doll between Model and Analog Twin

657

Martina Suppa, Gabriele Giau, Guido Galvani

Morfologie corporee e dinamiche della moltitudine
Bodily morphologies and dynamics of multitude

671

Giulia Lazzaretto

Svelare nuove relazioni formali: il progetto Vitra Fire Station di Zaha Hadid
Unveiling new formal relationships: Zaha Hadid's Vitra Fire Station project

691

Fabiana Carbonari, Emanuela Chiovoni, Eduardo Gentile, Fernando Gandolfi, Ana Ottavianelli

La Fiat, veloce e furiosa. Torre Mirafiori a Buenos Aires, 1961/64
Fiat, Fast and Furious. Torre Mirafiori in Buenos Aires, 1961-64

709

Alessandro Luigini

Come fuggire dal Castello di Atlante. Rappresentazione architettonica e finzione negli albi illustrati
How to Escape from Atlante's Castle. Architectural Representation and Fiction in Picturebooks

737

Marta Magagnini, Nicolò Sardo

Tra visibile e visionario: la fotografia di Ico Parisi, dal Razionalismo all'Utopia
Between the visible and the visionary: the photography of Ico Parisi, from Rationalism to Utopia

765

Caterina Palestini, Laura Farroni, Alessandro Basso, Matteo Flavio Mancini

Il disegno illusorio degli apparati effimeri, dalle immagini d'archivio alla rappresentazione AI
The Illusory Drawing of Ephemeral Systems, from Archival Images to AI Representations

789

Elena Ippoliti, Noemi Tomasella, Martina Tagliaferri

Geografie selettive. Visibile e invisibile nelle carte portolaniche medievali
Selective Geographies. Visibility and Invisibility in Medieval Portolan Charts

817

Francesco Maggio, Alessandra Ferro

Unbuilt. Un progetto per Palermo
Unbuilt. A project for Palermo

841

Carlo Biagini, Andrea Bongini, Valerio D'Andrea

From digital survey to structural analysis via H-BIM: the case study of the "Sagrestia Nuova" in the monumental complex of San Lorenzo in Florence

853

Lucrezia Di Marzio, Valeria Fiordimalva

Attraverso lo spazio immaginato da Hans Vredeman de Vries: una proposta di indagine del trattato Perspective
Inside the imagined space of Hans Vredeman de Vries: a proposed investigation on the Perspective treatise

875

Barbara Messina, Salvatore Barba

Disegnare l'invisibile. Il "furioso" come paradigma nelle ricerche di Vito Cardone sulla rappresentazione dell'immateriale
Visualising the Invisible. The 'Furioso' Paradigm in Vito Cardone's Research on Immaterial Representation

895

Luca Martelli

La rappresentazione dell'equilibrio nella Statica grafica, tra segmenti orientati e reciprocità
Representation of equilibrium in Graphical Statics, between oriented line segments and reciprocity

919

Sandro Parrinello, Giovanni Pancani, Alberto Pettineo

Traiettorie riflesse tra Oriente e Occidente nella Fortezza di Kenitra in Marocco
Crossing Paths between East and West at the Fortress of Kenitra, Morocco

Figure del Furioso. La rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso tra visibile e invisibile.

Caterina Morganti
Cristiana Bartolomei

Abstract

L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto costituisce uno dei più fecondi dispositivi immaginativi della cultura visiva occidentale, generando nel tempo una vasta tradizione iconografica capace di tradurre in immagini la complessità narrativa, temporale e simbolica del poema. Il contributo indaga la rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso dal Rinascimento al Romanticismo, soffermandosi sulle modalità con cui la pittura ha interpretato e trasformato i temi dell'illusione, della follia, dell'amore e della metamorfosi in relazione al binomio visibile/invisibile evocato dal castello di Atlante. Attraverso un percorso di lettura non lineare, organizzato come una Mappa Furiosa di relazioni tra immagini, lo studio mette in dialogo opere di Dosso Dossi, Giulio Romano, Michele Desubleo, Giambattista Tiepolo, Ingres e Delacroix, evidenziando come il linguaggio pittorico abbia costruito spazi immaginari, tensioni narrative e temporalità sospese. La metodologia integra l'analisi iconografica e iconologica con una riflessione storico-rappresentativa, assumendo il disegno e la composizione come atti cognitivi e traduttivi. Il contributo intende mostrare come la figurazione ariostesca costituisca un laboratorio privilegiato per comprendere il Disegno Furioso come pratica di conoscenza capace di rendere visibile l'invisibile, accogliendo l'instabilità e la contraddizione come valori strutturali della rappresentazione.

Parole chiave

Iconografia ariostesca, Orlando Furioso, Pittura, Disegno, Disegno Furioso.



La rappresentazione
pittorica dell'Orlando
Furioso tra visibile e
invisibile.

*Fersi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi;
e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquilli amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;
né, per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.*

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 34.

Introduzione

L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto rappresenta uno dei vertici della cultura rinascimentale europea e, al tempo stesso, uno dei testi che più a lungo hanno interrogato le possibilità della rappresentazione.

La sua struttura narrativa aperta, fondata su intrecci, sospensioni e riprese improvise, costruisce un universo instabile e mobile, nel quale il tempo perde linearità e lo spazio si frammenta in una molteplicità di luoghi reali e immaginari [Gareffi 1984]. È proprio questa natura irrequieta del poema a renderlo, ancora oggi, un terreno privilegiato di confronto per le arti figurative [Cabani 1990].

Fin dal Cinquecento, la pittura si è accostata al Furioso non come a un semplice repertorio di episodi da illustrare, ma come a un dispositivo capace di mettere in crisi i confini tra visibile e invisibile, tra narrazione e immagine, tra ordine e perdita di controllo [Atzeni 2010]. Gli artisti hanno selezionato, condensato e trasformato la materia ariostesca, traducendola in immagini che non restituiscono mai una lettura univoca, ma accolgono l'ambiguità, l'illusione e la contraddizione come parti costitutive del processo figurativo.

A partire da questa consapevolezza, il contributo propone una lettura della rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso dal Rinascimento al Romanticismo che rinuncia a una progressione cronologica lineare. Le opere analizzate vengono invece messe in relazione attraverso una Mappa Furiosa (fig.1), intesa come strumento interpretativo capace di organizzare le immagini per analogie, contrasti e ritorni, in coerenza con la struttura del poema stesso.

La mappa è costruita come dispositivo orientativo: non ordina le opere per successione cronologica, ma le dispone secondo cinque nodi operativi, coerenti con i nuclei interpretativi del contributo (1-Incanto/Illusione; 2-Spazio teatrale (architetture dell'inganno); 3-Furore/Perdita di misura; 4-Misura/Sospensione; 5-Memoria/Traccia). Le connessioni tra le opere sono esplicitate da legende e frecce che distinguono analogie strutturali (stessa logica compositiva), contrasti (poli opposti dello stesso problema figurativo) e ritorni (ripresa trasformata di un dispositivo). Ogni caso studio è richiamato nella mappa tramite il numero di figura e la categoria di appartenenza, in modo da rendere immediatamente leggibile la relazione tra immagini e percorso argomentativo.

La mappa non ordina, ma connette; non gerarchizza, ma mette in tensione linguaggi, soluzioni figurative ed epoche diverse.

In questo quadro, il disegno e la composizione pittorica sono assunti come atti cognitivi e traduttivi, attraverso i quali il visibile si carica di significati invisibili. Incanto e illusione, furore e perdita di misura, sospensione del desiderio e memoria come traccia emergono come nuclei ricorrenti che attraversano la figurazione ariostesca, configurandola come un laboratorio privilegiato per riflettere sul Disegno Furioso. Inteso non come categoria storicamente delimitata, ma come pratica della rappresentazione, il Disegno Furioso rende possibile una lettura del poema e delle sue immagini capace di accogliere l'instabilità e la complessità come condizioni necessarie alla conoscenza.

Nel presente contributo l'espressione "Disegno Furioso" non è assunta come categoria storica già stabilizzata, né come etichetta stilistica, ma come definizione operativa: indica una modalità della rappresentazione in cui il disegno e la composizione organizzano lo spazio figurativo per tradurre l'instabilità del poema in una struttura visiva percepibile.

In questa accezione, il "Furioso" non coincide con l'eccesso narrativo in sé, ma con il modo in cui l'immagine mette in gioco tensioni e contraddizioni attraverso dispositivi formali riconoscibili: gerarchie spaziali mobili, polarità tra centro e margine, assi e diagonali che producono disorientamento o controllo, alternanza tra misura e perdita di misura, e costruzione di soglie tra visibile e invisibile (incanto, desiderio, memoria). La definizione viene qui applicata come strumento di lettura comparativa dei casi studio.

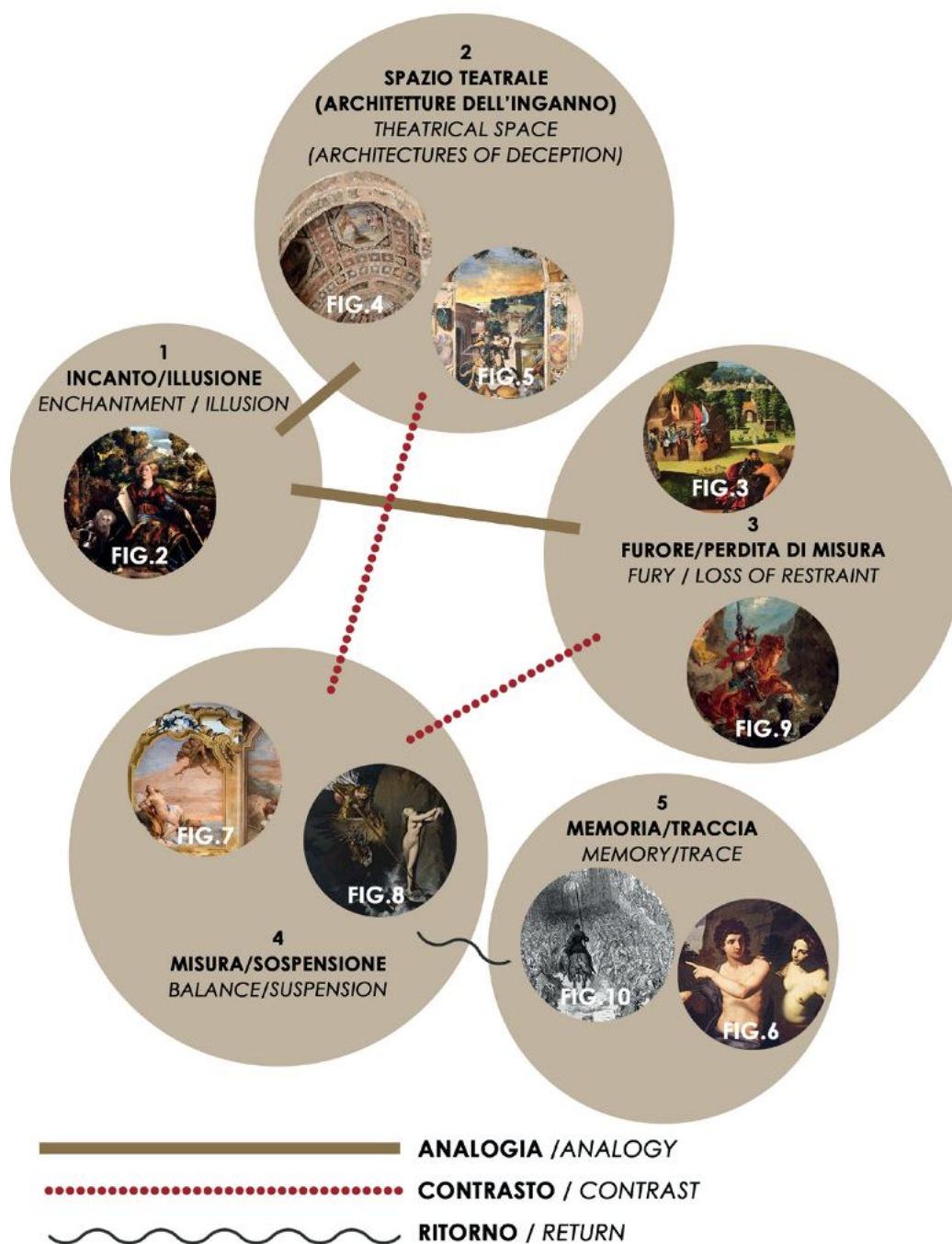


Fig. 1. La mappa raggruppa i casi studio in 5 nodi basati su dispositivi compositivi del disegno, non su periodi storici. Ogni immagine riporta il rimando "Fig.X" al corrispondente caso discusso nel testo e le relazioni tra opere (analogia, contrasto, ritorno) sono indicate da connessioni e legenda per facilitare il confronto.

Criteri di selezione e impianto metodologico

Il contributo non intende proporre un repertorio esaustivo della fortuna figurativa dell'Orlando Furioso, ma una selezione di casi studio costruita come campione ragionato. Le opere sono state scelte in base a un criterio primariamente metodologico: ciascun caso consente di osservare con chiarezza come il disegno e la costruzione compositiva organizzino lo spazio figurativo per rendere "visibile" una dimensione che nel poema resta, per natura, instabile o invisibile (incanto/illusione; spazio teatrale dell'inganno; furore/perdita di misura; misura e sospensione del desiderio; memoria/traccia). La distribuzione cronologica (dal XVI al XIX secolo) non ha quindi funzione di suddivisione temporale in senso stretto, ma serve a mettere a confronto trasformazioni di dispositivi rappresentativi ricorrenti, verificando permanenze e scarti nella traduzione figurativa del testo. L'analisi adotta un doppio livello di lettura: (i) individuazione dell'episodio e del motivo iconografico; (ii) lettura delle strutture compositive (assi, linee di forza, centri di tensione, gerarchie spaziali) come strumenti con cui il disegno governa la percezione e orienta la narrazione visiva. La "Mappa Furiosa" (fig. 1) visualizza questo impianto e funge da dispositivo orientativo per la lettura dei casi studio. La definizione viene qui applicata come strumento di lettura comparativa dei casi studio, assumendo i cinque nodi della mappa (fig. 1) come griglia operativa.

Il poema ariostesco come spazio della rappresentazione

Il mondo dell'Orlando Furioso è un mondo instabile, attraversato da forze opposte e complementari: ragione e follia, amore e guerra, fedeltà e tradimento, realtà e illusione [Ariosto, 1530]. Episodi come il castello di Atlante, il viaggio sulla Luna, l'amore di Angelica e Medoro o la furia di Orlando costituiscono veri e propri dispositivi simbolici, nei quali la perdita del senno, della memoria e dell'orientamento diventa condizione necessaria alla conoscenza [Barlusconi 1973]. Per la pittura, tali episodi offrono occasioni privilegiate per interrogare il rapporto tra visibile e invisibile. L'immagine non può limitarsi a illustrare il testo, ma deve selezionare, condensare e trasformare la narrazione, costruendo uno spazio rappresentato che restituisca la complessità dell'esperienza ariostesca.

Metamorfosi del Furioso: dalla magia rinascimentale alla visione romantica

Nel corso della storia della pittura, l'Orlando Furioso ha costituito un repertorio iconografico privilegiato attraverso il quale interrogare il rapporto tra visibile e invisibile, tra narrazione e immagine, tra ordine e perdita di controllo.

Dalla cultura rinascimentale ferrarese fino alla sensibilità romantica, la rappresentazione pittorica del poema ariostesco si configura come un processo di continua trasformazione, nel quale il disegno assume il ruolo di mediatore tra la complessità del testo e la costruzione dello spazio figurato [Warburg 2002].

Nel Rinascimento ferrarese, profondamente legato alla corte estense e alla figura di Ariosto, la pittura ispirata al Furioso sviluppa un linguaggio fortemente evocativo, nel quale la narrazione si dissolve in atmosfera, colore e suggestione [Gombrich 1978].

Per rendere verificabile la lettura proposta, alcune opere sono accompagnate da schemi grafici sovrapposti all'immagine (assi compositivi, linee di forza, centri di tensione). Tali schemi non hanno finalità illustrativa, ma analitica: rendono espliciti i dispositivi con cui il disegno e la composizione costruiscono lo spazio figurativo e orientano la percezione, permettendo un confronto puntuale tra casi appartenenti a epoche diverse. Gli schemi vengono applicati a un numero selezionato di opere (quelle più adatte a esplicitare assi, linee di forza e centri di tensione) per rendere verificabile il confronto senza appesantire l'apparato iconografico. Opere come "Melissa" (fig. 2), una di Luteri Giovanni detto Dosso Dossi restituiscono un universo visivo sospeso, dominato da una natura ambigua e teatrale [Bailarín 1994].

I personaggi non sono colti nell'azione narrativa culminante, ma appaiono come presenze enigmatiche, immerse in paesaggi incantati che oscillano tra realtà e visione [Bertoni 1919]. Il disegno non definisce rigidamente i contorni, ma consente alle forme di contaminarsi

con l'ambiente, generando una percezione instabile del visibile, coerente con la dimensione illusoria del poema. Il dipinto può essere datato agli anni della prima piena maturità dell'artista ferrarese. Al centro della composizione compare una donna in primo piano, dalla presenza solenne e dominante, vestita con abiti riccamente decorati e dai colori vivaci, e con il capo avvolto in un turbante.

La figura è ambientata in un contesto boschivo e siede all'interno di un cerchio recante simboli riconducibili alla Cabala ebraica. Nella mano sinistra tiene una fiaccola accesa, mentre con la destra sorregge una tavoletta ornata da schemi geometrici. La donna è stata interpretata come una figura di maga: inizialmente identificata con Circe, è stata poi riconosciuta come Melissa, in accordo con la descrizione fornita da Ludovico Ariosto nell'*Orlando Furioso* (canto VIII, ottave 14-15) [Beer 1987].

Nel poema, Melissa scioglie alcuni paladini da incantesimi maligni [Caracciolo, Rossi 2013]; un possibile rimando a questo episodio è rappresentato dalle piccole figure umane appese all'albero sul lato sinistro del dipinto.

Gli interventi di restauro hanno messo in luce diversi ripensamenti dell'artista: sul margine sinistro della tela, infatti, al posto del cane molosso e dell'armatura, era originariamente presente una figura maschile in piedi, verso la quale la maga rivolgeva lo sguardo. È probabile che l'opera sia giunta da Ferrara nella collezione di Scipione Borghese tra il 1607 e il 1608, per tramite del cardinale Enzo Bentivoglio.



perno compositivo/compositional pivot
diagonale dominante/dominant diagonal
centro di tensione/center of tension

Fig. 2. "Melissa", dipinto a olio su tela (176x174 cm) di Dosso Dossi, databile al 1522-1524 circa e conservato nella Galleria Borghese di Roma (Italia) e elaborazione degli autori.

Nodo: Incanto / Illusione. Melissa si configura come dispositivo visivo dell'inganno e della conoscenza occulta: la figura mediatrice, immersa in uno spazio boschivo ambiguo, rende visibile un sapere che si manifesta solo per allusione. Il disegno e il colore dissolvono i confini tra figura e ambiente, costruendo un'immagine instabile nella quale il visibile nasconde l'invisibile, in analogia con il castello di Atlante e con l'incipit della mappa furiosa.

Analogamente, nel "Duello di Orlando e Rodomonte" (fig. 3) di Battista Dossi, fratello di Dosso Dossi, la scena pittorica diventa spazio di allusione, in cui la magia e l'incanto prevalgono sulla chiarezza narrativa.

Nel "Duello tra Orlando e Rodomonte" Battista Dossi traduce la materia epica dell'*Orlando Furioso* in una visione pittorica fortemente drammatica, dove il conflitto non è solo narrativo ma anche simbolico.



● perno compositivo/compositional pivot
— diagonali dominanti/dominant diagonals
● centro di tensione/center of tension

Fig. 3. "Duello di Orlando e Rodomonte", dipinto a olio e tempera su tela (82×146 cm) di Battista Dossi, databile al 1527-1530 circa e conservato nel Wadsworth Atheneum Museum of Art ad Hartford nel Connecticut (USA) e elaborazione degli autori.

Nodo: Furore / Perdita di misura. Il duello tra Orlando e Rodomonte traduce la perdita di misura in struttura compositiva: i corpi in torsione e le diagonali spezzano l'equilibrio dello spazio figurato, rendendo il conflitto una condizione visiva permanente. Il disegno organizza la furia come campo di forze, collocando l'opera nel nodo della mappa in cui il visibile è attraversato da un'energia incontrollabile.

Il contrasto tra il corpo nudo e potente di Rodomonte e l'armatura di Orlando mette in scena l'opposizione tra furore e controllo, tra violenza istintiva e ordine cavalleresco. La composizione, articolata su più piani e attraversata da diagonali dinamiche, rompe l'equilibrio classico a favore di una tensione quasi inquieta, accentuata dalle torsioni dei corpi e dalla luce irrealistica del paesaggio. Il colore, denso e vibrante, e la fantasia narrativa tipica della scuola ferrarese contribuiscono a creare un'atmosfera sospesa, in cui l'episodio cavalleresco diventa riflessione sulla fragilità dell'eroe e sull'instabilità morale dell'uomo del primo Cinquecento [Pich 2010]. Con il Manierismo, la rappresentazione dell'Orlando Furioso si carica di ulteriori complessità formali e concettuali. Artisti come Giulio Romano utilizzano gli episodi ariosteschi come campo di sperimentazione per soluzioni compositive ardite, caratterizzate da scorci prospettici instabili, tensioni spaziali e una marcata teatralità. Le Scene dell'Orlando Furioso realizzate da Giulio Romano, tra il 1525 e il 1535, in cicli decorativi trasformano il racconto in un sistema di immagini dinamiche, in cui l'ordine classico è deliberatamente messo in crisi [Rizzarelli 2010]. L'aula minore della grotta di Palazzo Te a Mantova è caratterizzata da una volta a botte con tre ottagoni che raccontano episodi della storia di Alcina, tratta dall'Orlando Furioso dell'Ariosto: La pesca di Alcina (parete ovest); Alcina accoglie i cavalieri (al centro); La fuga di Alcina con Astolfo (parete est) (fig. 4).

Anche Niccolò dell'Abate si dedicò in modo significativo alla pittura ispirata all'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto tra il 1548 e il 1550 circa, come testimoniano gli affreschi realizzati per palazzo Torfanini in via Galliera a Bologna (fig. 5).

Oggi raccolti in una piccola sala, questi dipinti, staccati dalle pareti negli anni Sessanta per ragioni conservative, raccontano episodi del poema cavalleresco che meglio esprimeva la cultura e i gusti della corte estense. A differenza della consueta decorazione a fregio degli edifici privati, Niccolò lavorò "a tutto campo", aprendo le superfici parietali alla storia e alla natura. Il racconto assume un tono fiabesco nei costumi, nei paesaggi e nelle scene di battaglia, sospeso tra attenzione al dettaglio contemporaneo e suggestioni orientali. Ne nasce un'elegante favola cavalleresca, che si dispiega come un frontespizio illustrato, animata dalla grazia parmense, da echi michelangioleschi e da un equilibrato dialogo tra fantasia, naturalismo e classicismo raffaellesco emiliano.

Nel Seicento, la pittura barocca rilegge l'Orlando Furioso attraverso il linguaggio del pathos, dell'azione e del dramma. L'attenzione dei pittori si sposta sugli istanti culminanti del racconto, privilegiando episodi ad alto contenuto emotivo come "Angelica e Medoro", episodio immortalato in almeno venticinque opere pittoriche tra il 1577 ed il 1825 [Littlejohn 1992] o in "Ruggiero libera Angelica". Si riporta come esempio l'opera "Angelica in soccorso di



Fig. 4. Volta a botte dell'aula minore della grotta di Palazzo Te a Mantova - tre ottagoni che raccontano episodi della storia di Alcina, tratta dall'Orlando Furioso dell'Ariosto: la pesca di Alcina (parete ovest); Alcina accoglie i cavalieri (al centro); la fuga di Alcina con Astolfo (parete est).

Nodo: Spazio teatrale (architetture dell'inganno). Il ciclo di Alcina trasforma l'architettura in macchina narrativa: la pittura costruisce uno spazio instabile e seduttivo, nel quale la rappresentazione diventa esperienza immersiva. Il disegno non ordina, ma disorienta, rendendo l'immagine una soglia tra realtà e finzione, in dialogo diretto con il nodo dell'incanto della mappa furiosa.



Fig. 5. In ordine da sinistra a destra: "Alcina riceve Ruggero nel suo castello", "Ruggero fugge dal castello di Alcina", "Ruggero volge lo scudo contro la flotta di Alcina", affreschi realizzati da Niccolò dell'Abate per palazzo Torfanini in via Galliera a Bologna, databili al 1548-1550 e conservati alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (Italia).

Nodo: Spazio teatrale (architettura dell'inganno). Le scene ariostesche di Niccolò dell'Abate aprono la superficie pittorica a un racconto continuo, privo di centro, in cui natura, architettura e azione si contaminano. Il disegno opera come traduzione selettiva del poema, sospesa tra grazia e artificio, rafforzando il nodo della mappa dedicato alla teatralità e all'illusione narrativa.

Medoro" di Michele Desubleo (fig. 6). La pittura barocca rende visibile la tensione interiore dei personaggi, traducendo la follia, il desiderio e la violenza emotiva in forme e movimenti. Il disegno organizza lo spazio come campo di forze, nel quale il visibile è costantemente attraversato da dimensioni invisibili di natura affettiva e psicologica.



Fig. 6. "Angelica e Medoro", dipinto a olio su tela di Michele Desubleo, databile al 1640 circa.

Nodo: Memoria / Traccia. L'episodio di Angelica e Medoro è tradotto in un'immagine di intensa densità emotiva, nella quale il visibile è carico di tensioni interiori. Il disegno e la luce rendono percepibile una dimensione invisibile di affetto e memoria, collocando l'opera nel nodo della mappa in cui il Furioso si fa racconto intimo e residuo emotivo.

Nel Settecento, con il Rococò, la rappresentazione dell'Orlando Furioso assume toni più leggeri e decorativi, senza perdere la sua carica immaginativa. Il poema ariostesco diventa un grande teatro dell'immaginazione. Opere come "Ruggiero salva Angelica" e "Angelica incide il nome di Medoro sulla corteccia" di Giambattista Tiepolo (fig. 7) sono immerse in spazi luminosi e aperti, caratterizzati da una fluidità compositiva che restituisce la dimensione fantastica del racconto.

Con il Neoclassicismo, la rappresentazione del Furioso si confronta con un ideale di ordine, misura e razionalità. Jean-Auguste-Dominique Ingres interpreta episodi come "Ruggiero libera Angelica" (fig. 8) o "Angelica incatenata" attraverso una composizione rigorosa, fondata sulla purezza del disegno e sulla chiarezza formale.

Tuttavia, sotto l'apparente controllo, permane una tensione latente: il desiderio, la violenza e l'ambiguità affettiva continuano a emergere, dimostrando come il Furioso resista a ogni tentativo di normalizzazione. Il disegno diventa così strumento di mediazione tra impulso e regola, tra furia e misura. Nel Romanticismo, infine, l'Orlando Furioso viene reinterpretato come racconto di passioni estreme e visioni interiori [Pezzini 2010]. Eugène Delacroix restituisce l'energia del poema in opere come "Angelica e il mostro marino" e "Ruggiero libera Angelica" (fig. 9), attraverso un linguaggio pittorico vibrante, nel quale il colore e il movimento assumono un ruolo dominante rispetto alla linea. Ulteriore rielaborazione del poema in chiave romantica riguarda le illustrazioni di Gustave Doré, realizzate nella Francia della seconda metà del XIX secolo (1885) (fig. 10). Esse sono caratterizzate da un forte pathos emotivo, da scene cavalleresche e fantastiche di grande intensità drammatica e da un uso magistrale del chiaroscuro tipico delle incisioni in bianco e nero, che conferisce teatralità



Fig. 7. A sinistra: "Ruggiero salva Angelica", a destra: "Angelica incide il nome di Medoro sulla corteccia" affreschi di Giambattista Tiepolo, databile al 1757 circa, nella Sala dell'Orlando Furioso di Villa Valmarana ai Nani, Vicenza (Italia).

Nodo: Misura / Sospensione. Nel linguaggio leggero e luminoso di Tiepolo, l'azione si sospende e si dilata: l'incisione del nome di Medoro e il salvataggio di Angelica diventano gesti trattenuti, più evocati che narrati. Il disegno costruisce uno spazio aperto, in cui il visibile suggerisce l'invisibile, occupando il nodo della mappa dedicato all'attesa e alla sospensione.



Fig. 8. "Ruggiero libera Angelica" ("Roger délivrant Angélique"), dipinto a olio (147×190 cm) di Jean-Auguste-Dominique Ingres, realizzato nel 1819 e conservato al Museo del Louvre, Parigi (Francia) e elaborazione degli autori.

perno compositivo/compositional pivot
diagonale dominante/dominant diagonal
centro di tensione/center of tension

Nodo: Misura / Sospensione. La composizione rigorosa di Ingres affida al disegno il compito di contenere la furia del racconto ariostesco. Sotto l'apparente equilibrio formale, l'immagine conserva una tensione irrisolta tra desiderio, violenza e misura, configurandosi come nodo di contrasto nella mappa furiosa, dove il controllo diventa forma di resistenza all'eccesso.

e profondità psicologica ai personaggi; queste immagini riflettono al contempo l'interesse ottocentesco per l'epica cavalleresca e per la riscoperta dei grandi classici letterari italiani, collocando Doré nel solco della tradizione europea di interpretazione figurativa dell'Orlando Furioso iniziata nel Rinascimento e sviluppata attraverso il Barocco e il Romanticismo.



perno compositivo/compositional pivot
diagonale dominante/dominant diagonal
centro di tensione/center of tension

Fig. 9. "Ruggiero libera Angelica", dipinto a olio su tela (46 × 55 cm) di Ferdinand Victor Eugène Delacroix, realizzato nel 1856 e conservato alla National Gallery di Londra (Inghilterra) e elaborazione degli autori.

Furore romantico / Perdita di misura. Nel linguaggio vibrante di Delacroix, il colore e il movimento prevalgono sulla linea, trasformando la scena in un'esplosione emotiva. Il disegno si dissolve nell'energia del gesto, rendendo visibile la dimensione furiosa del poema e dialogando per contrasto con le immagini di controllo e sospensione presenti nella mappa.

Conclusioni

La lunga fortuna figurativa dell'Orlando Furioso mostra con chiarezza come il poema di Ariosto abbia continuato, nei secoli, a sollecitare la rappresentazione non come semplice traduzione narrativa, ma come spazio di interrogazione critica. Dalla cultura rinascimentale al Romanticismo, la pittura si è confrontata con il Furioso accogliendone l'instabilità, la frammentazione e la compresenza di opposti, trasformando questi elementi in strutture visive capaci di rendere percepibile ciò che nel testo rimane ambiguo, sfuggente o invisibile. Le immagini analizzate mettono in evidenza come il disegno e la composizione pittorica operino costantemente come strumenti di mediazione: non chiariscono definitivamente il racconto, ma lo condensano, lo tradiscono e lo rilanciano, accettando la perdita di linearità come condizione necessaria alla conoscenza. In questo senso, il Disegno Furioso non appare come una categoria storica delimitata, bensì come una modalità ricorrente della rappresentazione, che attraversa linguaggi e periodi diversi ogni volta che l'immagine si confronta con l'eccesso narrativo, emotivo o simbolico. La lettura proposta, organizzata per analogie, contrasti e ritorni piuttosto che per successioni cronologiche, restituisce il carattere profondamente non lineare del Furioso, avvicinando la struttura del discorso figurativo a quella del poema stesso. Incanto e illusione, furore e controllo, sospensione e memoria emergono così come condizioni coesistenti, che la rappresentazione non risolve, ma mantiene in tensione. In questa prospettiva, la figurazione ariostesca si conferma come un laboratorio privilegiato per riflettere sul Disegno Furioso nella contemporaneità: una pratica che, accettando la contraddizione e l'instabilità come parti costitutive del processo rappresentativo, continua a offrire strumenti per comprendere, tradurre e abitare la complessità del reale.



Fig. 10. Disegno di Gustave Doré per il poema 'Orlando Furioso' (XVI secolo) di Ludovico Ariosto. Incisione in 'Le Journal de la jeunesse' del 1885.

Nodo: Memoria / Traccia. Le incisioni di Doré traducono il poema in immagini di forte intensità drammatica, affidando al chiaroscuro il compito di evocare l'invisibile. Il disegno diventa traccia, residuo, memoria visiva di un racconto già accaduto, chiudendo la mappa furiosa nel segno dell'ombra e del ritorno.

Riferimenti bibliografici

- Ariosto, L. (1530). *Orlando furioso di Ludovico Ariosto novamente ristampato et con molta diligentia da lui corretto*. Venezia: Francesco di Alessandro Bindoni et Mapheo Pasini.
- Atzeni, G. (2010). Letteratura e immagini: le prime illustrazioni del Furioso. In M. G. Arru, S. Campus, R. Cicilloni, R. Ladogana (a cura di). *Ricerca e confronti 2010*. Atti delle Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari. Cagliari, 1–5 marzo 2010, Supplemento I, pp. 725–734. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari.
- Bailarín, A. (1994). *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I (I–II)*. Cittadella: Bertinello Artigrafiche.
- Barlusconi, G. (1973). L'Orlando furioso poema dello spazio. In E. N. Girardi (a cura di). *Studi sull'Ariosto*, pp. 39–130. Milano: Vita e Pensiero.
- Beer, M. (1987). Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento. Roma: Bulzoni.
- Bertoni, G. (1919). L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara. Modena: Editore Cav. Orlandini.
- Cabani, M. C. (1990). *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Caracciolo, D., Rossi, M. (a cura di). (2013). *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Gareffi, A. (1984). *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*. Roma: Bulzoni.
- Gombrich, E. H. (1978). *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Littlejohn, D. (1992). *The ultimate art: essays around and about opera*. Berkeley: University of California Press.
- Pezzini, S. (2010). Dalle mappe alle figure. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di). «Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, pp. 129–159. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Pich, F. (2010). Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di). «Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, pp. 99–128. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Rizzarelli, G. (2010). Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (a cura di). «Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole, pp. 161–194. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Warburg, A. (2002). *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*. Torino: Aragno.

Autori

Caterina Morganti, "Sapienza" Università di Roma, caterina.morganti@uniroma1.it
Cristiana Bartolomei, Università di Bologna, cristiana.bartolomei@unibo.it

Per citare questo capitolo: Caterina Morganti, Cristiana Bartolomei (2026). Figure del Furioso. La rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso tra visibile e invisibile/ Figures of the Furioso. The pictorial representation of the Orlando Furioso between the visible and the invisible. In M. Balzani, M. Incerti, F. Maietti, L. Rossato, F. Raco (a cura di) *Disegno furioso. Atti del 47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Furious Drawing. Proceedings of the 47th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Roma: UID Press, pp. 323–346.

Figures of the Furioso. The pictorial representation of the Orlando Furioso between the visible and the invisible

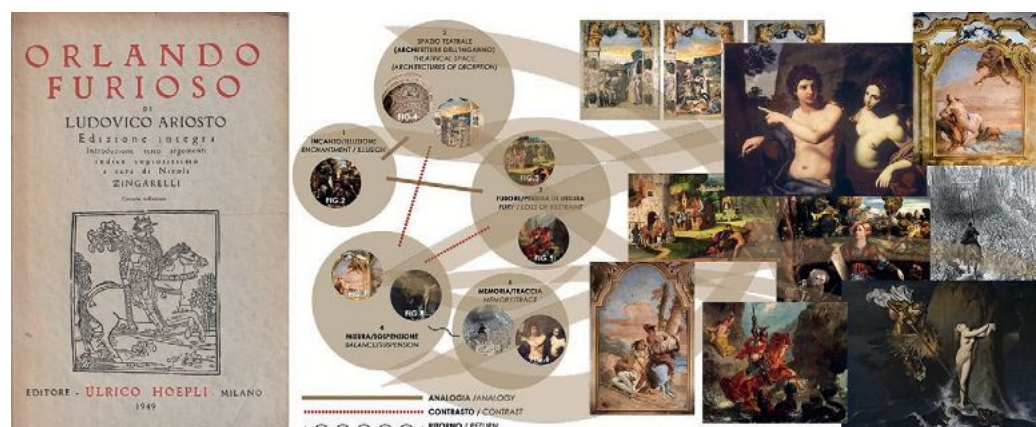
Caterina Morganti
Cristiana Bartolomei

Abstract

Orlando Furioso by Ludovico Ariosto constitutes one of the most fertile imaginative frameworks of Western visual culture, generating over time a vast iconographic tradition capable of translating the narrative, temporal, and symbolic complexity of the poem into images. This study examines the pictorial representation of Orlando Furioso from the Renaissance to Romanticism, focusing on the ways in which painting has interpreted and transformed the themes of illusion, madness, love, and metamorphosis in relation to the visible/invisible dichotomy evoked by the Castle of Atlante. Through a non-linear interpretive path, organized as a “Furious map” of relationships between images, the research brings into dialogue works by Dosso Dossi, Giulio Romano, Michele Desubleo, Giambattista Tiepolo, Ingres, and Delacroix, highlighting how pictorial language constructs imaginary spaces, narrative tensions, and suspended temporalities. The methodology integrates iconographic and iconological analysis with a historical-representational reflection, considering drawing and composition as cognitive and translational acts. The study aims to demonstrate how Ariosto’s figurative universe constitutes a privileged laboratory for understanding “Furious drawing” as a form of knowledge capable of rendering the invisible visible, embracing instability and contradiction as structural values of representation.

Keywords

Ariostean iconography, Orlando Furioso, Painting, drawing, Furious Drawing.



The pictorial representation of the Orlando Furioso between the visible and the invisible.

*Fersi le nozze sotto all'umil tetto
le più solenni che vi potean farsi;
e più d'un mese poi stero a diletto
i duo tranquilli amanti a ricrearsi.
Più lunge non vedea del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;
né, per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.*

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 34.

Introduction

Orlando Furioso by Ludovico Ariosto represents both one of the peaks of European Renaissance culture and one of the texts that has most persistently questioned the possibilities of representation. Its open narrative structure, built on interweavings, suspensions, and sudden resumptions, constructs an unstable and mobile universe in which time loses linearity and space fragments into a multiplicity of real and imaginary places [Gareffi 1984]. It is precisely this restless nature of the poem that still makes it a privileged ground of engagement for the visual arts [Cabani 1990].

Since the sixteenth century, painting has approached the *Furioso* not as a mere repertoire of episodes to be illustrated, but as a device capable of challenging the boundaries between visible and invisible, between narrative and image, between order and loss of control [Atzeni 2010].

Artists have selected, condensed, and transformed Ariosto's material, translating it into images that never yield a single, univocal reading, but instead embrace ambiguity, illusion, and contradiction as constitutive elements of the figurative process.

On the basis of this perspective, the present contribution proposes a reading of the pictorial representation of *Orlando Furioso* from the Renaissance to Romanticism that deliberately abandons a linear chronological progression.

The works under analysis are instead related through a 'Furious map' (fig. 1), conceived as an interpretative tool capable of organizing images through analogies, contrasts, and returns, in coherence with the structure of the poem itself.

The map is constructed as an orientational device: it does not arrange works according to chronological succession, but distributes them across five operational nodes, consistent with the interpretative cores of the study (1–Enchantment/Illusion; 2–Theatrical Space (architectures of deception); 3–Fury/Loss of Restraint; 4–Balance/Suspension; 5–Memory/Trace). The connections between works are made explicit through legends and arrows that distinguish structural analogies (shared compositional logic), contrasts (opposing poles of the same figurative problem), and returns (transformed reuses of a device).

Each case study is referenced in the map through its figure number and category, making immediately legible the relationship between images and the argumentative path.

The map does not order; but connects; it does not hierarchize, but sets in tension languages, figurative solutions, and different historical periods.

Within this framework, drawing and pictorial composition are understood as cognitive and translational acts through which the visible becomes charged with invisible meanings.

Enchantment and illusion, fury and loss of measure, the suspension of desire, and memory as trace emerge as recurring nuclei that traverse Ariosto's figurative universe, configuring it as a privileged laboratory for reflecting on Furious drawing.

Understood not as a historically delimited category but as a practice of representation, Furious drawing enables a reading of the poem and its images that embraces instability and complexity as necessary conditions of knowledge.

In this contribution, the expression 'Furious drawing' is not adopted as an already established historical category, nor as a stylistic label, but as an operative definition: it designates a mode of representation in which drawing and composition organize the pictorial space in order to translate the instability of the poem into a perceptible visual structure.

In this sense, the 'Furious' does not coincide with narrative excess per se, but with the way the image activates tensions and contradictions through recognizable formal devices: mobile spatial hierarchies, polarities between center and margin, axes and diagonals that produce disorientation or control, alternation between measure and loss of measure, and the construction of thresholds between visible and invisible (enchantment, desire, memory). The definition is applied here as a tool for the comparative reading of the case studies.

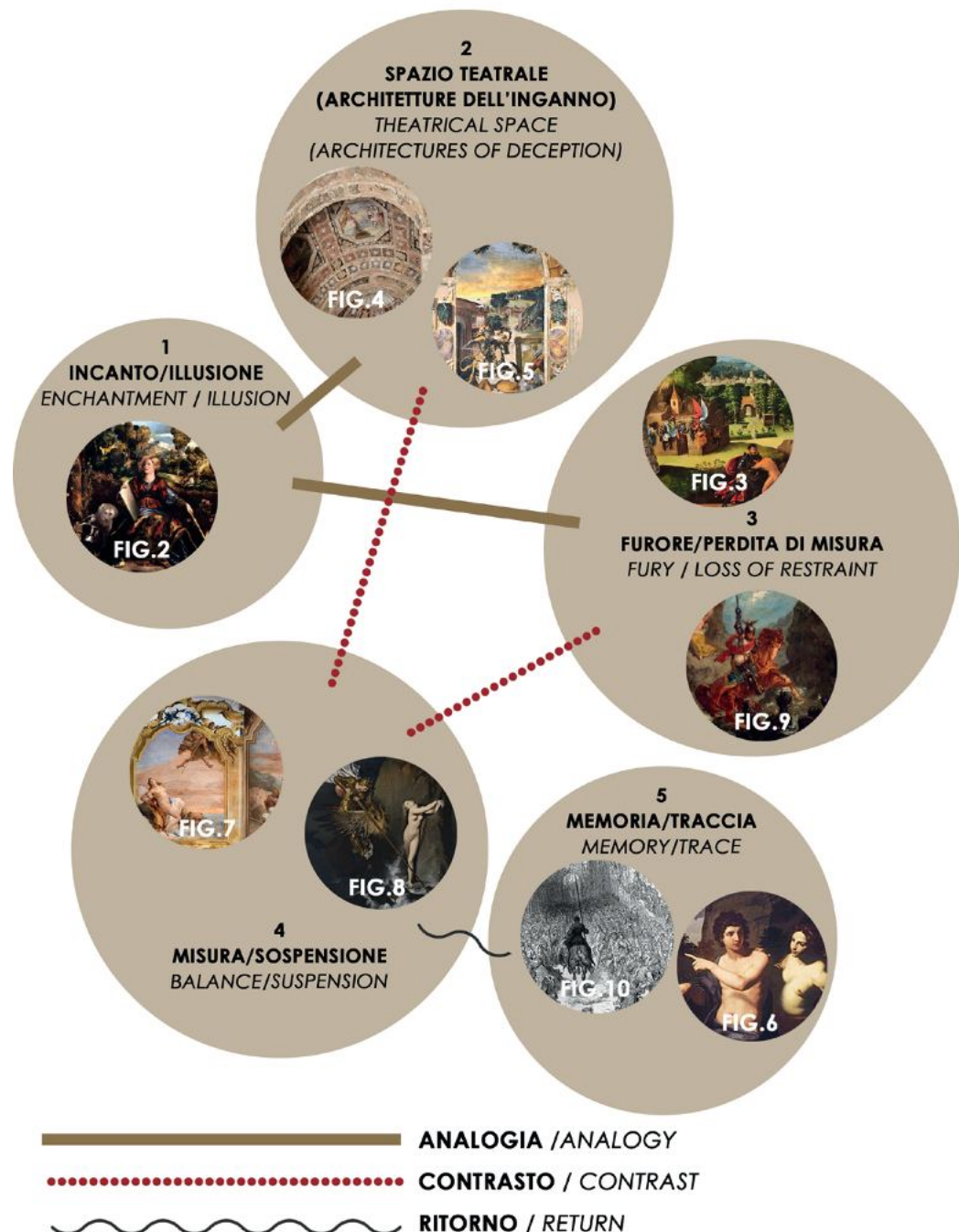


Fig. 1. The map groups the case studies into five nodes based on compositional drawing devices rather than historical periods. Each image includes the reference "Fig. X" corresponding to the case discussed in the text, and the relationships between works (analogy, contrast, return) are indicated through connections and a legend to facilitate comparison.

Selection criteria and methodological framework

The contribution does not aim to offer an exhaustive catalogue of the visual reception of *Orlando Furioso*, but rather a selection of case studies constructed as a reasoned sample. The works have been chosen according to a primarily methodological criterion: each case makes it possible to observe clearly how drawing and compositional structure organize pictorial space so as to render “visible” a dimension that in the poem remains, by nature, unstable or invisible (1–Enchantment/Illusion; 2–Theatrical Space (architectures of deception); 3–Fury/Loss of Restraint; 4–Balance/Suspension; 5–Memory/Trace). The chronological distribution (from the sixteenth to the nineteenth century) therefore does not function as a strictly temporal subdivision, but instead serves to compare transformations in recurring representational devices, testing continuities and divergences in the visual translation of the text. The analysis adopts a twofold level of interpretation: (i) identification of the episode and iconographic motif; (ii) reading of compositional structures (axes, lines of force, centers of tension, spatial hierarchies) as instruments through which drawing governs perception and directs visual narration. The “Furious map” (fig. 1) visualizes this framework and serves as an orienting device for reading the case studies. The definition is applied here as a tool for comparative analysis, taking the five nodes of the map (fig. 1) as an operational grid.

The Ariostan poem as a space of representation

The world of *Orlando Furioso* is an unstable one, traversed by opposing and complementary forces: reason and madness, love and war, loyalty and betrayal, reality and illusion [Ariosto 1530]. Episodes such as Atlante’s castle, the journey to the Moon, the love of Angelica and Medoro, or Orlando’s frenzy constitute true symbolic devices in which the loss of reason, memory, and orientation becomes a necessary condition for knowledge [Barlusconi 1973]. For painting, such episodes offer privileged opportunities to interrogate the relationship between the visible and the invisible. The image cannot be limited to illustrating the text; it must select, condense, and transform the narrative, constructing a represented space capable of restoring the complexity of the Ariostan experience.

Metamorphoses of the Furioso: from Renaissance magic to the Romantic vision

Throughout the history of painting, *Orlando Furioso* has constituted a privileged iconographic repertoire through which to interrogate the relationship between the visible and the invisible, between narrative and image, between order and loss of control. From Ferrarese Renaissance culture to Romantic sensibility, the pictorial representation of Ariosto’s poem takes shape as a process of continuous transformation, in which drawing assumes the role of mediator between the complexity of the text and the construction of pictorial space [Warburg 2002].

In the Ferrarese Renaissance, deeply connected to the Este court and to the figure of Ariosto, painting inspired by the *Furioso* develops a highly evocative language in which narrative dissolves into atmosphere, color, and suggestion [Gombrich 1978].

To make the proposed reading verifiable, some works are accompanied by graphic diagrams superimposed on the image (compositional axes, lines of force, centers of tension). These diagrams are not intended for illustrative purposes, but for analytical ones: they make explicit the devices through which drawing and composition construct pictorial space and guide perception, allowing for a precise comparison between cases belonging to different periods. The diagrams are applied to a selected number of works (those most suitable for making axes, lines of force, and centers of tension explicit) in order to ensure comparability without overburdening the visual apparatus.

Works such as *Melissa* (fig. 2) by Giovanni Luteri, known as Dosso Dossi, reveal a suspended visual universe dominated by an ambiguous and theatrical nature [Bailarín 1994]. The figures are not captured at the narrative climax but appear as enigmatic presences immersed in enchanted landscapes oscillating between reality and vision [Bertoni 1919]. Drawing does

not rigidly define contours but allows forms to merge with their surroundings, generating an unstable perception of the visible, consistent with the illusory dimension of the poem.

The painting can be dated to the years of the artist's early maturity.

At the centre of the composition stands a woman in the foreground, with a solemn and dominant presence, dressed in richly decorated garments with vivid colors, and with her head wrapped in a turban. The figure is placed within a wooded setting and sits inside a circle bearing symbols traceable to Jewish Kabbalah.

In her left hand she holds a lit torch, while with her right she supports a tablet adorned with geometric schemes. The woman has been interpreted as a magical figure: initially identified as Circe, she was later recognized as Melissa, in accordance with Ludovico Ariosto's description in *Orlando Furioso* (Canto VIII, stanzas 14–15) [Beer 1987].

In the poem, Melissa frees several paladins from evil enchantments [Caracciolo, Rossi 2013]; a possible reference to this episode is represented by the small human figures hanging from the tree on the left side of the painting. Restoration work has revealed several revisions by the artist: on the left edge of the canvas, instead of the molossian dog and armour, there was originally a standing male figure towards whom the sorceress was directing her gaze. It is likely that the work reached the Borghese collection in Rome from Ferrara between 1607 and 1608 through Cardinal Enzo Bentivoglio. Similarly, in the *Fight between Orlando and Rodomonte* (fig. 3) by Battista Dossi, brother of Dosso Dossi, the pictorial scene becomes a



— compositional pivot
— dominant diagonal
● center of tension

Fig. 2. *Melissa*, oil painting on canvas (176 × 174 cm) by Dosso Dossi, dated c. 1522–1524 and held in the Galleria Borghese, Rome (Italy) and authors' elaboration.

Node: Enchantment / Illusion. *Melissa is configured as a visual device of deception and occult knowledge: a mediating figure, immersed in an ambiguous woodland space, makes visible a form of knowledge that manifests only through suggestion. Drawing and color dissolve the boundaries between figure and environment, constructing an unstable image in which the visible conceals the invisible, in analogy with the castle of Atlante and with the incipit of the Furious map.*

space of allusion in which magic and enchantment prevail over narrative clarity. In this work, Battista Dossi translates the epic material of *Orlando Furioso* into a highly dramatic pictorial vision, where conflict is not only narrative but also symbolic.

The contrast between Rodomonte's powerful nude body and Orlando's armour stages the opposition between fury and control, instinctive violence and chivalric order. The



Fig. 3. Fight between Orlando and Rodomonte, oil and tempera on canvas (82 × 146 cm) by Battista Dossi, dated c. 1527–1530 and held in the Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (USA) and authors' elaboration.

Node: Fury / Loss of restraint. *The duel between Orlando and Rodomonte translates the loss of measure into compositional structure: bodies in torsion and diagonals fracture the equilibrium of the depicted space, turning conflict into a permanent visual condition. Drawing organizes fury as a field of forces, situating the work within the node of the map where the visible is traversed by an uncontrollable energy.*

composition, articulated on multiple planes and crossed by dynamic diagonals, disrupts classical balance in favour of an almost unsettling tension, accentuated by bodily torsions and the unreal light of the landscape. Color, dense and vibrant, together with the narrative imagination typical of the Ferrarese school, contributes to creating a suspended atmosphere in which the chivalric episode becomes a reflection on the fragility of the hero and the moral instability of early sixteenth-century man [Pich 2010].

With Mannerism, the representation of Orlando Furioso acquires further formal and conceptual complexity. Artists such as Giulio Romano use Ariosto's episodes as a field of experimentation for bold compositional solutions, characterized by unstable perspectives, spatial tensions, and marked theatricality.

The Scenes from Orlando Furioso executed by Giulio Romano between 1525 and 1535 in decorative cycles transform the narrative into a system of dynamic images in which classical order is deliberately destabilised [Rizzarelli 2010].

The small hall of the grotto in Palazzo Te in Mantua features a barrel vault with three octagons depicting episodes from the story of Alcina, drawn from Ariosto's Orlando Furioso: The Fishing of Alcina (west wall), Alcina Welcomes the Knights (centre), and The Flight of Alcina with Astolfo (east wall) (fig. 4).

Niccolò dell'Abate also devoted significant attention to painting inspired by Ariosto's Orlando Furioso between approximately 1548 and 1550, as evidenced by the frescoes made for Palazzo Torfanini on Via Galliera in Bologna (fig. 5). Now gathered in a small room after being detached from the walls in the 1960s for conservation reasons, these paintings depict episodes from the chivalric poem that best expressed the culture and tastes of the Este court. Unlike the usual frieze decoration of private buildings, Niccolò worked "a tutto campo", opening wall surfaces to history and nature. The narrative takes on a fairy-tale tone in costumes, landscapes, and battle scenes, suspended between attention to contemporary detail and Oriental influences. The result is an elegant chivalric fable unfolding like an illustrated title page, animated by the grace of the Parma school, Michelangesque echoes, and a balanced dialogue between fantasy, naturalism, and Emilian Raphaelesque classicism. In the seventeenth century, Baroque painting reinterprets Orlando Furioso through the language of pathos, action, and drama. Painters focus on climactic moments of the narrative, privileging highly emotional episodes such as "Angelica and Medoro", depicted in at least twenty-five paintings between 1577 and 1825 [Littlejohn 1992], or "Ruggiero Frees Angelica". As an example, Angelica aiding Medoro by Michele Desubleo is considered (fig. 6). Baroque painting renders visible the inner tension of the characters, translating madness, desire, and



Fig. 4. Barrel vault of the small hall of the grotto at Palazzo Te, Mantua: three octagons depicting episodes from Ariosto's Orlando Furioso: The Fishing of Alcina (west wall); Alcina Welcomes the Knights (centre); Alcina's Flight with Astolfo (east wall).

Node: Theatrical space (architectures of deception). The Alcina cycle transforms architecture into a narrative device: painting constructs an unstable and seductive space in which representation becomes an immersive experience. Drawing does not organize, but disorients, making the image a threshold between reality and fiction, in direct dialogue with the node of enchantment in the Furious Map.



Fig. 5. From left to right: Alcina receives Ruggiero in her castle, Ruggiero escapes from Alcina's castle, Ruggiero turns his shield against Alcina's fleet, frescoes by Niccolò dell'Abate for Palazzo Torfanini in Via Galliera, Bologna, dated 1548-1550 and held in the Pinacoteca Nazionale di Bologna (Italy).

Node: Theatrical space (architecture of deception). The Ariostean scenes by Niccolò dell'Abate open the pictorial surface to a continuous, centerless narrative in which nature, architecture, and action intermingle. The drawing operates as a selective translation of the poem, suspended between grace and artifice, reinforcing the map's node dedicated to theatricality and narrative illusion.

emotional violence into form and movement. Drawing organizes space as a field of forces in which the visible is constantly traversed by invisible affective and psychological dimensions. In the eighteenth century, with Rococo, the representation of Orlando Furioso takes on lighter and more decorative tones without losing its imaginative force. Ariosto's poem



Fig. 6. Angelica and Medoro, oil painting on canvas by Michele Desubleo, c. 1640.

Node: Memory / Trace. *The episode of Angelica and Medoro is translated into an image of intense emotional density, in which the visible is charged with inner tensions. Drawing and light make an invisible dimension of affection and memory perceptible, placing the work within the node of the map in which the Furioso becomes an intimate narrative and emotional residue.*

becomes a grand theatre of imagination. Works such as *Ruggiero Saves Angelica* and *Angelica engraving Medoro's name on the bark* by Giambattista Tiepolo (fig. 7) are set in luminous and open spaces characterized by compositional fluidity that restores the fantastic dimension of the narrative.

With Neoclassicism, the representation of the Furioso engages with ideals of order, measure, and rationality. Jean-Auguste-Dominique Ingres interprets episodes such as *Ruggiero Frees Angelica* (fig. 8) or *Angelica Chained* through rigorous composition based on purity of drawing and formal clarity. Yet beneath the apparent control, a latent tension persists: desire, violence, and affective ambiguity continue to emerge, demonstrating how the Furioso resists any attempt at normalization. Drawing thus becomes an instrument mediating between impulse and rule, between fury and measure.

Finally, in Romanticism, *Orlando Furioso* is reinterpreted as a tale of extreme passions and inner visions [Pezzini 2010]. Eugène Delacroix translates the poem's energy into works such as *Angelica and the Sea Monster* and *Ruggiero Frees Angelica* (fig. 9), through a pictorial language in which color and movement dominate over line.

Further Romantic reinterpretation is found in the illustrations of Gustave Doré, produced in France in the second half of the nineteenth century (1885) (fig. 10).

These are characterized by strong emotional pathos, highly dramatic chivalric and fantastic scenes, and a masterful use of chiaroscuro typical of black-and-white engraving, which lends theatricality and psychological depth to the characters.

These images reflect both the nineteenth-century interest in chivalric epic and the rediscovery of major Italian literary classics, placing Doré within the European tradition of

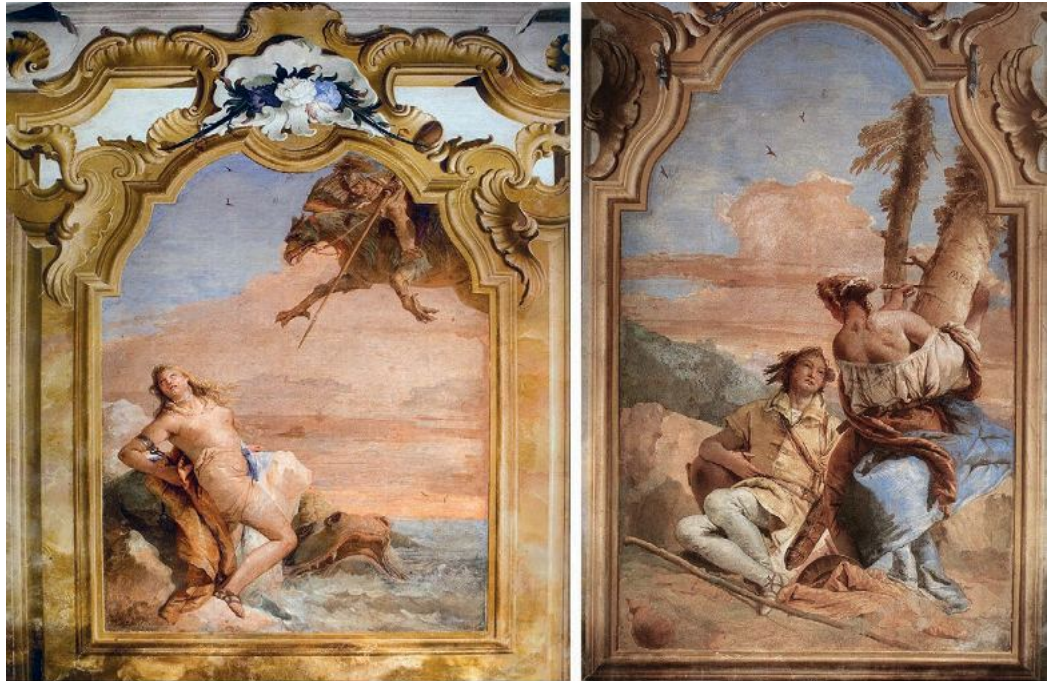


Fig. 7. Left: Ruggero saves Angelica; right: Angelica engraving Medoro's name on the bark, frescoes by Giambattista Tiepolo, c. 1757, Sala dell'Orlando Furioso, Villa Valmarana ai Nani, Vicenza (Italy).

Node: Balance / Suspension. In Tiepolo's light and luminous language, action is suspended and expanded: the engraving of Medoro's name and Angelica's rescue become restrained gestures, more evoked than narrated. The drawing constructs an open space in which the visible suggests the invisible, occupying the node of the map dedicated to anticipation and suspension.



— compositional pivot
— dominant diagonal
● center of tension

Fig. 8. Ruggiero Freeing Angelica (Roger délivrant Angélique), oil painting (147 × 190 cm) by Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1819, Musée du Louvre, Paris (France) and authors' elaboration.

Node: Balance / Suspension. Ingres's rigorous composition entrusts drawing with the task of containing the fury of Ariosto's narrative. Beneath the apparent formal balance, the image retains an unresolved tension between desire, violence, and measure, configuring itself as a node of contrast within the Furious map, where control becomes a form of resistance to excess.

visual interpretation of Orlando Furioso initiated in the Renaissance and developed through Baroque and Romanticism.



Fig. 9. Ruggiero Freeing Angelica, oil painting on canvas (46 × 55 cm) by Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1856, National Gallery, London (United Kingdom) and authors' elaboration.

Fury / Loss of restraint. In Delacroix's vibrant language, color and movement prevail over line, transforming the scene into an emotional explosion. The drawing dissolves into the energy of the gesture, making the furious dimension of the poem visible and, by contrast, engaging in dialogue with the images of control and suspension present in the map.

Conclusions

The long pictorial afterlife of Orlando Furioso clearly shows how Ariosto's poem has continued, over the centuries, to prompt representation not as a mere narrative translation, but as a space of critical inquiry.

From Renaissance culture to Romanticism, painting has engaged with the Furioso by embracing its instability, fragmentation, and coexistence of opposites, transforming these elements into visual structures capable of making perceptible what in the text remains ambiguous, elusive, or invisible.

The works analysed highlight how drawing and pictorial composition consistently operate as mediating tools: they do not definitively clarify the narrative, but rather condense it, distort it, and re-activate it, accepting the loss of linearity as a necessary condition for knowledge. In this sense, Furious drawing does not appear as a historically bounded category, but rather as a recurring mode of representation that crosses different languages and periods whenever the image confronts narrative, emotional, or symbolic excess.

The reading proposed here, organised through analogies, contrasts, and returns rather than chronological succession, restores the profoundly non-linear character of the Furioso, bringing the structure of visual discourse closer to that of the poem itself.

Enchantment and illusion, fury and control, suspension and memory thus emerge as coexisting conditions that representation does not resolve, but rather holds in tension.

From this perspective, Ariostan figuration confirms itself as a privileged laboratory for reflecting on Furious drawing in contemporary terms: a practice that, by accepting contradiction and instability as constitutive elements of the representational process, continues to offer tools for understanding, translating, and inhabiting the complexity of reality.



Fig. 10. Drawing by Gustave Doré for Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* (16th century). Engraving in *Le Journal de la jeunesse*, 1885.

Node: Memory / Trace. Doré's engravings translate the poem into images of strong dramatic intensity, entrusting chiaroscuro with the task of evoking the invisible. The drawing becomes a trace, a residue, a visual memory of a story that has already happened, closing the "furious" map in the sign of shadow and return.

Reference List

- Ariosto, L. (1530). *Orlando furioso di Ludovico Ariosto novamente ristampato et con molta diligentia da lui corretto*. Venezia: Francesco di Alessandro Bindoni et Mapheo Pasini.
- Atzeni, G. (2010). Letteratura e immagini: le prime illustrazioni del Furioso. In M. G. Arru, S. Campus, R. Cicilloni, R. Ladogana (a cura di). *Ricerca e confronti 2010*. Atti delle Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari. Cagliari, 1–5 marzo 2010, Supplemento I, pp. 725–734. Cagliari: Università degli Studi di Cagliari.
- Bailarín, A. (1994). *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I (I–II)*. Cittadella: Bertinello Artigrafiche.
- Barlusconi, G. (1973). L'Orlando furioso poema dello spazio. In E. N. Girardi (Ed.). *Studi sull'Ariosto*, pp. 39–130. Milano: Vita e pensiero.
- Beer, M. (1987). *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- Bertoni, G. (1919). *L'«Orlando furioso» e la Rinascenza a Ferrara*. Modena: Editore Cav. Orlandini.
- Cabani, M. C. (1990). *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Caracciolo, D., Rossi, M. (Eds.). (2013). *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Gareffi, A. (1984). *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*. Roma: Bulzoni.
- Gombrich, E. H. (1978). *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Littlejohn, D. (1992). *The ultimate art: essays around and about opera*. Berkeley: University of California Press.
- Pezzini, S. (2010). Dalle mappe alle figure. Spazio e luoghi nelle illustrazioni del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (Eds.). *Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole*, pp. 129–159. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Pich, F. (2010). Per gli occhi del lettore. False e vere visioni nelle illustrazioni cinquecentesche del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (Eds.), *Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole*, pp. 99–128. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Rizzarelli, G. (2010). Tempo delle immagini e tempo del racconto nelle edizioni cinquecentesche del Furioso. In L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli (Eds.), *«Tra mille carte vive ancora»: ricezione del Furioso tra immagini e parole*, pp. 161–194. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Warburg, A. (2002). *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*. M. Warnke (Ed.). Torino: Arago.

Authors

Caterina Morganti, "Sapienza" University of Rome, caterina.morganti@uniroma1.it
Cristiana Bartolomei, University of Bologna, cristiana.bartolomei@unibo.it

To cite this chapter: Caterina Morganti, Cristiana Bartolomei (2026). Figures of the Furioso. The pictorial representation of the Orlando Furioso between the visible and the invisible/ Figure del Furioso. La rappresentazione pittorica dell'Orlando Furioso tra visibile e invisibile/ Figures of the Furioso. In M. Balzani, M. Incerti, F. Maietti, L. Rossato, F. Raco (Eds.) *Disegno furioso. Atti del 47° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Furious Drawing. Proceedings of the 47th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Roma: UID Press, pp. 323–346.